THÈSE DE DOCTORAT
de l'Université de Lille Nord de France
École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société

Formes *per excessum* et *per defectum* du grotesque dans le cinéma populaire français, années 1970-1990. Esthétique, histoire et politique

En vue de l'obtention du titre de docteur en arts plastiques, arts du spectacle – Études cinématographiques
Université de Lille – EDSHS - Laboratoire CEAC

SOUTENUE PAR :

Vincent Baudart

Le 11 juin 2021

DIRIGÉE PAR :

Laurent Guido
Université de Lille

COMPOSITION DU JURY :

M. Rémi Astruc
CY Cergy Paris Université/ CNRS

M. Antoine de Baecque
ENS Paris

M. Laurent Le Forestier
Université de Lausanne

Mme Raphaëlle Moine
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Mme Elizabeth Mullen
Université de Bretagne Occidentale

Formes *per excessum* et *per defectum* du grotesque dans le cinéma populaire français, années 1970-1990.

Esthétique, histoire et politique

Vincent Baudart

Résumé

« Grotesque » est, par définition, un terme ambivalent qui désigne, selon les cas, un jugement de valeur (souvent négatif) ou une catégorie esthétique qui traverse les champs artistiques (peinture, littérature, cinéma, etc.). Pris dans cette seconde acception, le grotesque nous renvoie aux principes de déformation, d'exagération et de monstruosité ; donc un mode de représentation du monde reposant soit sur un excès de formes, soit sur un échec de l'esprit logique et rationnel à appréhender ces formes.

Les recherches académiques sur le cinéma (essentiellement anglophones) commencent à prendre en compte cette catégorie esthétique, à la suite de nombreux travaux déjà effectués en littérature. Néanmoins, nous pouvons remarquer, dans le cas de la critique et de la recherche française, un embarras certain lorsqu'il s'agit de faire rencontrer cette esthétique particulière avec la production cinématographique nationale. Cette difficulté s'explique à la fois par une forme de dédain qui touche généralement la production dite « populaire » (comédie et films « de genre »), et par une préférence typiquement française pour le « burlesque », terme utilisé pour qualifier un type de comique visuel hérité de la pantomime et du cinéma muet.

Cette recherche entend élargir les perspectives autour de ces deux axes : la théorie du grotesque, telle que développée dans le champ de la littérature par Wolfgang Kayser, Mikhaïl Bakhtine et plus récemment Rémi Astruc, et le cinéma « populaire » français, en prenant pour exemple la production nationale des années 1970 jusqu'aux années 1990.

Ces développements nous permettront d'analyser ces déformations d'images *per excessum* ou *per defectum* (Canudo, « Triomphe du cinématographe », 1908) pour proposer une lecture historique, anthropologique et politique de ces formes « populaires ». Deux axes de lecture seront privilégiés : le rapport à l'histoire de France et au « roman national » dans un premier temps, les regards portés par le cinéma et les cinéastes sur le « modernisme triomphant » et ses conséquences sur la population française dans un second temps.

Mots clés : grotesque – cinéma – France – carnavalesque

Abstract :

« Grotesque » is an ambivalent term which designates, depending on the perspective, a value judgment (often negative) or an aesthetic category that crosses artistic fields (painting, literature, cinema, etc.). On this second meaning, the grotesque refers to the principles of distortion, exaggeration and monstrosity; therefore a mode of representation of the world based either on an excess of forms, or on a failure of the logical and rational mind to apprehend these forms.

Academic research on cinema (mainly out of France) is beginning to take this aesthetic category into account, following numerous works already carried out in literature. Nevertheless, we can notice, in the case of French criticism and research, a certain embarrassment when it comes to apply this particular aesthetic with national film production. This difficulty is explained both by a form of disdain which generally affects so-called "popular" production (comedy and "genre" films), and by a typically French preference for "burlesque", a term used to qualify a type of visual comedy inherited from pantomime and silent movies.

This research intends to broaden the perspectives around these two axes: the theory of the grotesque, as developed in the field of literature by Wolfgang Kayser, Mikhaïl Bakhtine and more recently Rémi Astruc, and French "popular" cinema, taking for example national production from the 1970s to the 1990s.

These developments will allow us to analyze these distortions of images per excessum or per defectum (Canudo, "Triomphe du cinématographe", 1908) to offer a historical, anthropological and political reading of these "popular" forms. Two axes of reading will be privileged: first, the relation to the history of France and to the "national narrative", and secondly, the gaze carried by the cinema and directors on the "triumphant modernism" and its consequences on the French population.

Keywords : grotesque – cinema – France – carnival

Remerciements

J'adresse mes remerciements à toutes les personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de cette thèse et particulièrement à Laurent Guido pour avoir accepté de diriger cette recherche (ainsi que mon mémoire sur le cinéma japonais) pour ses conseils, son soutien constant, sa confiance et le véritable intérêt porté à ce sujet.

Je remercie vivement Rémi Astruc, Antoine de Baecque, Laurent Le Forestier, Raphaëlle Moine et Elisabeth Mullen, pour avoir accepté d'examiner ce travail et de participer au jury.

Mes remerciements s'adressent également à l'équipe de rédaction de *1895, Revue d'histoire du cinéma* pour avoir publié mon article « Paris en chantier : exhumer le carnaval par le trou des Halles ».

Je remercie toute l'équipe de l'École doctorale et celle du Centre d'étude des arts contemporains (CEAC), et particulièrement Brigitte Lecomte pour son efficacité et son aide précieuse.

Enfin, je dis merci à ma famille, ma belle-famille et mes ami(e)s pour leur aide dans la relecture, la correction et leur écoute.

Avertissement

Les articles de presse (critiques et interviews) d'époque sont pour la plupart issus des revues de presse numérisées de la Cinémathèque française (consultables uniquement sur place). Ces revues de presse sont mentionnées dans la bibliographie. Le détail des articles (titre du périodique, date et auteur lorsqu'ils sont indiqués) est précisé dans les notes en bas de page lorsque l'un est directement cité.

Dans la mesure du possible, nous mentionnons en priorité les films sous leur titre français, particulièrement dans le cas de coproduction avec la France (ex : *La Grande Bouffe* plutôt que *La grande abbuffata*). Si toutefois il y avait une incertitude, nous préférons nous en remettre à la langue d'origine du scénario. *Touche pas à la femme blanche !* de Marco Ferreri a été écrit en français et déposé à la Cinémathèque française, il ne sera donc pas mentionné sous le titre *Non toccare la donna bianca*. Dans le cas d'un film issu d'une autre cinématographie, le titre original sera préféré (*Monty Python and the Holy Grail*), sauf cas très particulier, où la mention du titre français s'impose relativement à l'argumentation.

Pour des raisons de lisibilité, la date de sortie entre parenthèses ne sera pas rappelée à chaque fois, mais seulement lors de la première occurrence, lorsque le film sera mentionné à nouveau après un très long développement sur un autre sujet ou lorsqu'une remise en contexte historique avec d'autres films s'impose.

Les chiffres du box-office cités sont issus de différentes bases de données en ligne, en particulier *JP's Box Office* (jpbox-office.com) ou *Box Office Story* (boxofficestory.com). Ceux-ci sont présentés à titre indicatif, arrondis au millier ou au million, pour donner une idée globale du succès (ou de l'insuccès) d'une œuvre. Il arrive parfois que ces chiffres varient d'une base de données à l'autre, ou qu'ils soient tout simplement indisponibles, aussi il convient de les prendre systématiquement comme un repère, et non comme un objet d'analyse fixe.

Table des matières

Introduction *per excessum* : de l'image d'un clown à la théorie du grotesque.....5

Le grotesque : « mais de qui se moque-t-on ? »..... 21
Aux racines du grotesque : l'instinct baudelairien..... 30
Les fonctions sociales et politiques de l'image grotesque..... 35
Carnavalisation et « ju-jitsu artistique » : esthétique du renversement..... 46
Le grotesque : une affaire de style ?..... 59

Partie I : Un peuple et son histoire.....69

Introduction : Les images de l'histoire et le « roman national » face au « chronotope de l'écolier »..... 71

1. De Dagobert à Jeanne d'Arc : tyrans *per excessum* et mythes *per defectum* dans le chronotope médiéval..... 79

1.1. Le Moyen Âge à hauteur d'enfant chez Fernandel et Jacques Demy..... 85
1.2. Coluche-roi : tyran grotesque *per excessum*..... 96
1.3. *Le Nom de la rose* : *vice comica*..... 108
1.4. *Excessum* du tyran et *defectum* de la chevalerie chez Bertrand Tavernier et Luc Besson..... 128
1.5. Carnavalisation du chronotope du roman de chevalerie : *Les Inconnus* et *Les Visiteurs*..... 146
1.6. Le Moyen Âge comme « espace de transit »..... 158

2. Du carnaval à la mascarade : Grand Siècle, Régence et pré-Révolution 165

2.1. Guerre en dentelles et renversements : *Les Fêtes galantes* et *La Folie des grandeurs* 169
2.2. *Molière ou la vie d'un honnête homme* : une reconstruction carnavalesque..... 184

2.3. *Molière*, *Deuxième époque* : trajectoire d'un corps, traversée du décor.....196
2.4. *Que la fête commence !* et *Ridicule* : chronotope de la mascarade et chute du corps politique..... 208
2.5. Avant la Révolution, le spectacle..... 227

3. Liberté, Égalité, Hilarité : Révolution et contre-révolution.....231

3.1. *Les Mariés de l'an II* et *Liberté, Égalité, Choucroute* : la Révolution comme carnaval de l'histoire de France..... 239
3.2. Le chronotope sadien : liminalité historique, dialogisme philosophique et rire grotesque *per defectum*..... 262
3.3. *La Nuit de Varennes* : la Révolution comme « western crépusculaire »..... 281
3.4. La Révolution n'est pas terminée..... 292

4. « Occuper le terrain » ou la carnavalisation du gaullisme.....296

4.1. Le nouvel Ubu : plus tyran que les tyrans..... 299
4.2. Jean Yanne fait de la résistance..... 318
4.3. De la fiction comique au chronotope..... 327
4.4. « Cachez cet Empire que je ne saurais voir » : le trou de mémoire colonial..... 340
4.5. La France, mais pas n'importe laquelle !..... 360

Conclusion : Entre « roman national » et comédie humaine.....368

Partie II : Un peuple face à la modernité.....372

Introduction : La dialectique peut-elle casser les mythes ?.....374

1. Préparation et mise en place de la société du spectacle.....386

1.1. De *Alphaville* à *Erotissimo* : ne « filmer que ce qui est moderne »..... 390
1.2. L'Évangile selon Jean Yanne ou le fétichisme de la religion marchande..... 414
1.3. Des actualités à l'utopie spectacle : *Le Viager* et *L'An 01*..... 426
1.4. *Moi y'en a vouloir des sous* ou la comédie musico-syndicale..... 436
1.5. *Chobizenesse* ou l'Apocalypse selon Saint Jean (Yanne)..... 459

1.6. La culture est morte, vive la « pop-culture » ?.....475

2. Métamorphoses du paysage urbain ou « la pelleteuse de Rohmer ».....480

2.1. « La Bataille de Paris » : filmer le « Trou des Halles ».....489
2.2. Des chantiers aux grands ensembles : les nouveaux monstres du paysage.....516
2.3. Retour dans les entrailles de la ville.....542

3. Au vert et contre tous : quelques cavernes à la campagne.....550

3.1. Du rêve de la campagne au « cauchemar français ».....556
3.2. Le carnaval de province : une utopie masculine.....567
3.3. Les « cons », nouveaux monstres du « cauchemar français ».....586

4. Nouveaux spectacles, nouvelle place publique : l'impossible carnaval télévisuel.....592

4.1. L'Écran totalitaire : les nouveaux tyrans grotesques.....595
4.2. *La Mort en direct* : Y a-t-il un mythe pour sauver la caverne ?.....609
4.3. De l'autre côté de l'écran, la maison des fous.....622
4.4. Voleurs d'usage et ju-jitsu artistique.....633
4.5. Les *Masques* de la mort rose.....650
4.6. Simulacres et déformations *per defectum*.....666

Conclusion : Retour dans la caverne.....668

Conclusion *per defectum*.....672

Annexes.....682

Filmographie/ Corpus principal.....683
Bibliographie.....686

Introduction *per excessum* : de l'image d'un clown à la théorie du grotesque

« Le bouffon et le sot, c'est la métamorphose du roi et du dieu dans les enfers, dans la mort. »[1]

Mikhaïl Bakhtine dans Ésthétique *et théorie du roman* (1978)

Cela se passe dans un petit cirque et, comme il est d'usage dans ce genre d'endroit, la piste est occupée par un clown blanc. Assis dans le public, un homme triste regarde ce clown faire son numéro. Cet homme, c'est Lino Ventura, contrarié d'avoir remarqué quelque chose de déplaisant en cet auguste qui amuse pourtant les spectateurs. Les regards se croisent avec un champ contrechamp sur les deux personnages. Le visage du comique déformé par la terreur, celui de l'homme par la haine. Le circassien s'enfuit en courant, Lino Ventura se lance à sa poursuite et le rattrape dehors. Malgré les supplications du clown, Ventura le roue de coups et le tue avec une violence extrême.

Cette description est un souvenir lacunaire et très imprécis d'un film vu à un très jeune âge. À cause d'un visionnage partiel, c'est cette image violente qui m'est restée en mémoire, me laissant juste apte à poser cette question qui laissera un certain nombre d'interlocuteurs circonspects : quel est ce film où Lino Ventura assassine un clown ? Pour la plupart, cette simple association de motifs semblait pour le moins grotesque.

Le film en question est *125, rue Montmartre* de Gilles Grangier, sorti en 1959, et la séquence ne se déroule pas exactement comme décrit précédemment. Lino Ventura y incarne Pascal, un crieur de journaux un peu simplet qui se retrouve embarqué dans une combine par un certain Didier (Robert Hirsch) qu'il a sauvé de la noyade. Didier, que nous découvrons plus tard en clown blanc, est en vérité un escroc du nom de Julien qui trahit Pascal en lui faisant endosser la responsabilité d'un meurtre. La scène en question arrive donc à la fin quand Pascal, en liberté provisoire, reconnaît dans ce clown l'homme responsable de ses malheurs. Il le poursuit à

1 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978. Traduction de Daria OLIVIER, p. 306.

l'extérieur tandis que la police arrive sur les lieux. Alors que la musique assourdissante de l'orchestre du cirque continue, Pascal affronte non loin d'un fleuve un Julien/Didier dont le maquillage coule et qui le supplie de l'épargner. Pour se défendre, le clown sort un couteau avec lequel il menace son ancien partenaire. Pascal se débarrasse de l'arme, et moleste le clown, le traitant de « salope » avant de le pousser dans le fleuve où il risque de se noyer. La police intervient tout de même et sort le clown du fleuve pour lui passer les menottes, sous les applaudissements du public du cirque non loin de là.

Ventura/Pascal n'a donc pas tué le clown même s'il aurait eu de bonnes raisons de le faire. C'est pourtant ce moment, ce visage de Robert Hirsch au maquillage coulant menacé par une brute épaisse, le suppliant de l'épargner, qui m'est resté en mémoire. Sans aller jusqu'à parler d'un traumatisme, nous pouvons évoquer un « choc », résultant de cette profusion d'éléments dissonants se déployant à l'image en quelques minutes : le cirque, le numéro de clown devant des enfants hilares, l'auguste souriant, Lino Ventura, l'explosion de la violence et la soudaine pulsion de mort qui saisit les personnages, tout cela déformé par la perception particulière d'un regard enfantin.

Il est évident aujourd'hui que cette tentative de meurtre sur la personne d'un clown fut une première rencontre avec une image grotesque. Ce qui prouve deux points importants : premièrement, le cinéma français produit ce genre d'images étranges capables de provoquer un choc visuel et deuxièmement, ce choc est avant tout le produit d'une disposition perceptive particulière.

« Grotesque » est, par définition, un terme ambivalent qui désigne, selon les cas, un jugement de valeur (souvent négatif) ou une catégorie esthétique qui traverse les champs artistiques (peinture, littérature, cinéma, etc.). Pris dans cette seconde acception, le grotesque nous renvoie aux principes de déformation, d'exagération et de monstruosité ; donc un mode de représentation du monde reposant soit sur un excès de formes, soit sur un échec de l'esprit logique et rationnel à appréhender ces formes. L'enjeu de cette recherche est de démontrer toute l'opérativité de cette catégorie, qui désigne aussi bien les formes stylistiques de l'exagération, de l'excès, que la perception que nous avons d'un objet ou d'une œuvre.

Longtemps la critique et les études cinématographiques françaises ont quelque peu délaissé la réception des films dans l'immédiat, pour se concentrer sur leur structure (analyse de

la mise en scène) et éventuellement sur une défense de l'auteur au détriment des réactions du public. Cependant, l'École de Francfort, portée par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, avait situé le cinéma, dès ses débuts, dans un ensemble global appelé « culture de masse » ou « industrie culturelle (*Kulturindustrie*) »[2]. Les productions étaient alors analysées selon leur réception et leur potentiel impact sur le champ politique et culturel (récupération ou aliénation). Cette approche fut marginalisée à la fois par les tenants d'une « politique des auteurs » puis par un mouvement de relativisation de cette « culture de masse », dans une approche transdisciplinaire et un refus des hiérarchies académiques : les *Cultural Studies*.

Ce champ d'études importé du monde anglophone entend, par le prisme de la culture au sens anthropologique, interroger cette production culturelle autour des notions d'idéologie dominante, d'hégémonie culturelle, de résistance à cette hégémonie et enfin de la définition d'une identité collective[3]. Apparaissant dans les années 1960 en Angleterre, ce courant s'importe aux États-Unis dès les années 1970, avant de se segmenter en différentes voies dans les années 1990, sous les formes de *Performance Studies*, *Visual Studies*, *Gender Studies*, études post-coloniales, etc. Mais si ce courant analytique s'intéresse, dans une perspective anthropologique, à la réception du public (même « des publics »), ce n'est pas dans la même optique que l'École de Francfort, dont l'élitisme supposé (la hiérarchie entre « art » et « culture de masse ») est souvent décrié.

La production culturelle en général, et le cinéma en particulier, est donc pris en étau entre ces deux pôles. L'auteurisme d'un côté, qui ne s'attache qu'à l'œuvre et à sa mise en relation avec d'autres d'un même corpus, mais omet le public comme pôle « actif » de la réception, et les *Cultural Studies* (et ses dérivés) qui remettent ce public au centre de l'équation, en minimisant de fait les particularités d'un auteur car prenant le cinéma comme une pratique par essence collective. Si la deuxième voie se développe à la suite de différents tournants culturels, le plus important est cette mutation du concept de « culture populaire » en « pop culture »[4], qui n'est pas sans poser problème.

Alors que la « pop culture » se vend très bien, et repose entièrement sur une marchandisation des goûts et des identités (le phénomène des « fans »), la « culture populaire » se quantifie beaucoup plus difficilement en termes économiques. Le « pop » apposé à « culture »

2 Voir ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses,* Paris, Alla, 2019 [1947]. Traduction de Eliane KAUFHOLZ.

3 Voir MATTELARD Armand, NEVEU Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008, p. 36.

4 Voir MÈMETEAU Richard, *Pop Culture : Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités,* Paris, La Découverte, 2019 [2014].

est plus proche de « pop-art », donc d'un art qui puise ses inspirations dans la production de l'industrie culturelle et dans la société de consommation. « *Popular* » ou « populaire » renvoie plutôt à des traditions et des usages partagés par une communauté plus ou moins étendue en dehors ou en parallèle des pratiques considérées comme élevées. Les américains préfèrent d'ailleurs le terme *folk* pour désigner ce que nous appelons « culture populaire »[5].

Une limite des *Cultural Studies*, telles qu'elles se développent aujourd'hui, se situe à présent dans la substitution opérée par les discours critiques et analytiques autour de cette « culture ». La « pop culture » serait devenue la « culture populaire », comme s'il s'agissait d'une forme équivalente. Ainsi, c'est le succès chiffré (nombre d'entrées en salle, taux d'audience, nombre de copies vendues) qui semble donner la seule mesure de l'attachement d'un public à une œuvre. Ce qui explique comment un *blockbuster* hollywoodien taillé pour le succès devient, dans le même temps, un objet d'étude légitimé à même de nous renseigner sur les attentes, les goûts et les idéologies d'un public. Même si ce dernier devient de plus en plus large, presque mondial, et donc d'autant plus difficile à cerner.

Il ne s'agit pas ici d'opérer une analyse critique de l'une ou l'autre de ces approches mais de prendre le grotesque, à la fois dans son acception perceptive et esthétique, comme une possible intersection de celles-ci. Bien que la notion soit encore largement discutée, le grotesque est aujourd'hui accepté dans les études littéraires comme catégorie ou style, et il n'est pas infamant de qualifier des œuvres d'auteurs légitimés de grotesques (Edgar Allan Poe, Howard Philip Lovecraft) dans des registres aussi divers que transnationaux tel que l'e*ro guro* japonais (Edogawa Ranpo), le s*turm und drang* allemand (Goethe) ou l'e*sperpento* espagnol (Ramòn Maria del Valle-Inclán). Mais dans le cas des études cinématographiques, l'acceptation du terme est plus compliquée. Si les études anglophones ont depuis longtemps sauté le pas, analysant des auteurs (Tim Burton, Terry Gilliam[6]) ou des genres entiers (*slapstick*, horreur, fantastique) au

5 Pour prendre un exemple, la « musique populaire » peut aussi bien renvoyer à celle qui est appréciée du plus grand nombre (la « *pop music* » par exemple) qu'à celle qui est jouée lors d'évènements communautaires et festifs en dehors de toute logique marchande. Les américains parlent ainsi plutôt de « *folk song* » (« chansons populaires » que nous traduisons parfois par « folkloriques ») que de « *popular song* », pour désigner ce répertoire particulier qui ne saurait être ni élitiste ni « pop culturel ».

6 Voir la thèse de doctorat de DEROCHE Sophie, *L'esthétique grotesque chez Lydie Salvayre, Tim Burton et Terry Gilliam : dénonciation et échappatoire de la société contemporaine du simulacre,* thèse de doctorat sous la direction de Sébastien HUBIER, Lettres et sciences humaines, École doctorale Sciences de l'homme et de la société, Reims, 2013. Ainsi que l'ouvrage de WEISHAAR Shuy R., *Masters of the Grotesque : The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen Brothers and David Lynch,* Jefferson, McFarland & Company, 2012 ou encore l'ouvrage monographique de BAECQUE Antoine (de), *Tim Burton,* Paris, Cahiers du cinéma, 2007 où le réalisateur est abordé par ce prisme dans certains chapitres.

prisme du grotesque, produisant souvent des études de grande qualité[7], celles-ci ont une certaine difficulté à trouver leur chemin en France. Et plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'aborder notre production nationale.

Depuis un certain temps, la critique et la recherche française se sont prises d'affection pour le terme moins péjoratif de « burlesque », dérivé de l'italien *burla* (la farce). Celui-ci englobe le comique muet ainsi que la comédie légitimée par la critique mais pose deux problèmes : il ne se définit que par rapport à la production d'un effet identifié comme volontairement comique et n'est utilisé de cette manière qu'en France. Aux États-Unis par exemple, terre de « l'Âge d'Or » du burlesque, le terme *slapstick* (littéralement « coup de bâton ») sera préféré pour désigner ce comique populaire empreint d'une certaine violence, tandis que *burlesque* renvoie aux travestissements comiques sur scène[8]. Toujours est-il que la raison de la préférence pour *burlesque* plutôt que *grotesque* dans le vocabulaire critique et analytique français reste encore un mystère que nous ne pourrons élucider[9]. L'Italien Ricciotto Canudo, l'un des premiers théoriciens du cinéma, utilise pourtant le terme « grotesque » sans connotation péjorative dans son article « *Trionfo del cinematografo* » (« Triomphe du cinématographe ») publié le 25 novembre 1908 dans *Il Nuovo Giornale* (Florence) :

> « Le grotesque, compris du moins dans ce sens, détruit l'aspect terrible de l'existence, l'ouvre sur le rire […]. Je ne connais rien de plus superbement grotesque que les spectacles *très comiques* du Cinématographe. »[10]

Mais, comme le note Laurent Guido, le mépris manifeste « à l'encontre de cette

---

7 Voir la thèse de doctorat de MULLEN Elizabeth, *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix,* thèse de doctorat, sous la direction de Gaïd GIRARD, Musique, musicologie et arts de la scène : Université de Bretagne occidentale - Brest, 2013, [consulté le 18 janvier 2019], disponible en ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00925781/document

8 Les Allemands utilisent d'ailleurs le terme « *groteskfilm* » pour désigner le *slapstick*.

9 Nous trouvons quelques premiers recours au terme burlesque appliqué au cinéma dans les années 1920 (Robert Desnos et les surréalistes) et nous pouvons suivre ce cheminement dans une tradition théorique allant de Petr Kràl (1984) à Emmanuel Dreux (2007). Quant à son apparition réelle et son emploi systématique, Laurent Guido propose « l'hypothèse » suivante : « le mot "burlesque", par ailleurs utilisé de façon courante en France au début du XX^{e} siècle pour désigner le comique outrancier (*Phénoménologie burlesque*, Méliès, 1901), s'est généralisé dans la presse cinématographique suite à l'importation en France du matériel publicitaire américain où le "burlesque" désigne notamment certaines séries jouant du travestissement ou mettant en avant des comédiennes ». À l'inverse du « grotesque », le « burlesque » ne serait donc pas dénué d'un certain charme féminin. Dans GUIDO Laurent, « Adorno à Malibu : les enjeux critiques du *slapstick*, entre modernité technologique et résurgence « grotesque », *1895 Revue d'histoire du cinéma,* hiver 2019, n°89, 2019, p. 10.

10 CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe (1908) », dans BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920,* Paris, Flammarion, 2008. Traduction de José MOURE. p. 196.

tradition [populaire et grotesque] renvoie en fait à une manière conventionnelle d'appréhender le genre humoristique, encore largement reconduite de nos jours […]. Ce discours consiste à opposer aux dimensions supposément grossières du comique les valeurs plus élevées de la comédie, qui reposent essentiellement sur l'intégration et la justification narrative »[11]. Nous pouvons noter à la suite de ces considérations que ce débat autour des dénominations « burlesque » et « grotesque », qui prend forme dès les débuts du cinéma, se concentre exclusivement sur la question du comique et de la comédie, laissant de côté un aspect fondamental du grotesque qui est, comme l'exprime Canudo :

> « La simplification de la vie par le grotesque, qui consiste justement dans la déformation *per excessum* ou *per defectum* des formes établies. »[12]

Si le burlesque (au sens français) peut tout à fait être considéré comme une déformation *per excessum* (profusion ou exagération) de la vie, il est plus rarement *per defectum* (disparition ou réduction)[13].

Il est toujours difficile d'expliquer ce qui ressemble à un rejet viscéral dans un pays qui a pourtant offert nombre d'artistes dont les exubérances ou les fantaisies tragi-comiques n'ont rien à envier aux « grands maîtres » américains : Georges Franju, Jacques Demy, Philippe de Broca, Jean-Luc Godard, Bertrand Blier[14] ou même Bertrand Tavernier[15]. Dans les études françaises sur le cinéma, nous pouvons remarquer une réapparition récente de la catégorie esthétique du grotesque. Mais soit elle est utilisée pour étudier des cinématographies étrangères (américaine bien évidemment mais aussi le *giallo* italien ou l'expressionnisme allemand), soit, dans le cas

11 GUIDO Laurent, « Adorno à Malibu : les enjeux critiques du *slapstick*, entre modernité technologique et résurgence « grotesque », *op. cit.*, p. 10.

12 CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe (1908) », *op. cit.*, p 195-196.

13 Canudo emprunte cette dichotomie à Arthur SCHOPENHAUER dans *Le monde comme volonté et comme représentation*. Dans son chapitre XXXI, « du génie », Schopenhauer classe les génies parmi les monstres *per excessum*, au côté des monstres *per defectum* (les imbéciles ?) et des monstres *per situm mutatum*. Le philosophe ne développe pas outre mesure cette classification, et Canudo ne s'embarrasse pas de la troisième branche. Voir SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Felix Alcan, 1912, version numérisée par Guy Heff & Co, 2017 *[en ligne]*, [consulté le 03/04/2021], disponible à l'adresse : https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf, p. 1267.

14 Dans un récent essai critique sur Bertrand Blier, Vincent Roussel n'aborde jamais frontalement la question du grotesque comme catégorie esthétique à l'œuvre dans l'univers du cinéaste, ou alors c'est à demi-mot, le terme n'étant pas souvent employé. Voir ROUSSEL Vincent, *Bertrand Blier*, *Cruelle beauté*, Paris, MAREST, 2020.

15 Ce dernier que la critique semble avoir découvert comme auteur « comique » seulement à la sortie de son dernier film *Quai d'Orsay* en 2013.

d'une étude sur un auteur français, le terme est utilisé à demi-mot[16], témoignant d'un probable dédain pour ces formes issues d'une pratique spectaculaire jugée vulgaire.

La cinéphilie française entretient, et c'est un euphémisme, une relation complexe avec le cinéma populaire, élisant des auteurs légitimes tout en rejetant parfois violemment des comédies plébiscitées par le public. L'affaire du « César du public », imposé par l'acteur Dany Boon en 2018 pour récompenser le succès de son film *Raid Dingue*[17], n'est qu'un signe parmi tant d'autres d'une considération à deux vitesses[18]. La France, qui s'enorgueillit encore de son « exception culturelle » et de sa « Politique des auteurs » (impulsée par *Les Cahiers du Cinéma* dans les années 1950), éprouve toujours des difficultés à considérer le cinéma populaire national comme digne d'intérêt, que ce soit dans une perspective esthétique, sociologique ou politique[19].

Les *Cahiers du Cinéma* nous ont justement fourni un exemple particulièrement frappant de ce phénomène du « double standard critique » (légitimer certains objets pour en rejeter d'autres), en proposant en 2016 un numéro spécial consacré aux « excentriques ». Voici l'idée présentée dans l'édito de Stéphane Delorme :

> « L'explosion de la bombe *P'tit Quinquin* [série de Bruno Dumont] a imposé une évidence : le cinéma français qui nous importe le plus aujourd'hui est excentrique. Le film de Bruno Dumont n'est pas venu seul : les derniers films d'Alain Resnais depuis *Les Herbes Folles* (2009), les films de Quentin Dupieux depuis *Steak* (2007), *l'Inconnu du lac* d'Alain Guiraudie (2012) […]. Autant de films qui font preuve d'humour et d'irrévérence, qui plongent dans l'excès, l'absurde, la monstruosité. […] Les excentriques sont plus que des marginaux. Ils déplacent la grille de lecture. Ils imposent leur manière de faire. […] C'est souvent le passage d'un excentrique qui définit une nouvelle norme. Les tristes doctes de l'académisme essaient de confisquer le soi-disant "esprit français" en le rabattant toujours sur les

16 Voir DUGGAN Anne E., *Enchantements désenchantés : les contes queers de Jacques Demy*, Rennes, PUR, 2015. Traduction de Jean-François CORNU. Auteure américaine qui peut donc se permettre d'aborder le chapitre III sous cet angle « Liberté artistique et satire grotesque. Bohème et bourgeois dans *Le Joueur de flûte* », p. 87-119.

17 Les modalités d'attribution (ne reposant que sur le score au box-office) ont fait débat, et le prix a finalement été supprimé en 2021, après avoir récompensé deux films : *Raid Dingue* et *Les Tûches 3* d'Olivier Baroux.

18 Il est en revanche faux d'affirmer que l'Académie des Césars ait systématiquement « snobé » la comédie : en témoignent les récompenses obtenues par *Les Ripoux* de Claude Zidi (meilleur réalisateur, film et montage en 1985), *Trois hommes et un couffin* de Coline Serreau (meilleur film, scénario et meilleur acteur dans un second rôle pour Michel Boujenah en 1986) ou encore *On connaît la chanson* de Alain Resnais (sept Césars en 1998, dont celui du meilleur film). Nous pourrions également citer le César d'honneur reçu par Louis de Funès en 1980, remis par Jerry Lewis, récompensant une carrière dédiée au cinéma populaire et à la comédie, ainsi que le sacre d'un acteur comique passé au drame : Coluche qui reçoit en 1985 le prix du meilleur acteur pour *Tchao Pantin* de Claude Berri. Un coup d'éclat qui entérinera l'expression « Faire son Tchao Pantin » pour désigner un acteur qui prouverait l'étendue de son talent en passant de la comédie au drame.

19 Par un curieux paradoxe, le cinéma populaire nord-américain jouit à plusieurs reprises d'une excellente couverture même dans les revues prestigieuses que sont *Les Cahiers du Cinéma* et *Positif* et ce depuis le début de leurs publications, bien que les « pro » et les « contre » peuvent varier d'un pôle à l'autre en fonction des périodes. En revanche, pour le cinéma populaire français, l'horizon critique reste d'une étonnante stabilité.

> mêmes coordonnées : méthode-rationalité-légèreté-ironie. Or l'esprit français est une déferlante d'excentricités. De Rabelais à Gainsbourg, des " extravagants " romantiques aux " quadrilles excentriques " du Chahut et du Cancan, danses révolutionnaires, de Dada au mouvement Panique ou *Hara-Kiri.* […] La liste est longue. »[20]

Stéphane Delorme, alors rédacteur en chef, déploie cette défense de l'excentricité dans le cinéma français sur deux colonnes, multipliant les références érudites pour démontrer sa force de proposition d'une nouvelle catégorie. Mais curieusement le mot « grotesque » n'est jamais employé et, très significativement, le cinéma populaire, qui a tout de même offert quelques excentricités notables est, là encore, très mal considéré, ramassé dans un encart intitulé « les comédies navrantes » dans lequel nous trouvons *La Soupe aux choux* de Jean Girault (1981).

Aussi, si « l'excentricité »[21] nous a, dans les premiers temps de cette recherche, semblée digne d'intérêt, nous avons décidé de la laisser de côté. Au regard des personnalités évoquées par Delorme et la posture des *Cahiers* dans le même numéro, le concept n'apparaît finalement que comme une forme biaisée de la politique des auteurs (qu'est-ce qu'un auteur s'il n'est point un « excentrique »?). En articulant son hypothèse autour de figures dont la marginalité pourrait être discutée (Rabelais ou Gainsbourg ne sont-ils pas des figures populaires ?) Delorme s'acharne à les isoler du reste de la production française comme s'ils étaient le pur produit d'un ailleurs mal défini. Est-ce qu'un film comme *125, Rue Montmartre* de Gilles Grangier pourrait être considéré selon ce nouveau critère ? Difficile à dire, car outre cette fin *per excessum* décrite en introduction, le film reste le produit d'une « certaine tendance du cinéma français »[22], que l'on pourrait rabattre sur une « qualité française tardive » et s'il est empreint d'une certaine ironie et de quelques moments comiques, il n'est pas « excentrique ».

Le mot « excentrique » lui-même n'est pas sans poser problème, définissant littéralement « ce qui est hors du centre ». Aussi, centraliser le concept autour d'une « pulsion d'excentricité » est antinomique au possible, mais surtout évacue paradoxalement le principe de la perception du public. Noblesse critique oblige, c'est l'équipe de rédaction des *Cahiers* qui s'octroie le privilège de désigner qui est en droit de prétendre à cette mention honorifique. Mais mettre sur le même plan des personnalités aussi diverses que Rabelais, Jarry ou Gainsbourg

20 DELORME Stéphane, « Vive les excentriques ! », *Les Cahiers du cinéma,* n° 721*,* avril 2016, p. 5.

21 À l'instar du « burlesque », il apparaît difficile de remonter le fil d'une première utilisation de « l'excentricité » comme concept théorique. Notons que René Prédal l'utilise également dans son histoire du cinéma français, dans le chapitre consacré aux « Quatre générations du nouveau millénaire », concluant sur « Excentriques, expérimentaux et marginaux » dans PRÉDAL René, *Histoire du cinéma français, des origines à nos jours,* Paris, Nouveau Monde éditions, 2018, p. 397-404.

22 C'est-à-dire représentative de cette qualité française violemment brocardée par François Truffaut dans son article fondateur : « Une certaine tendance du cinéma français », actant au passage la naissance de la Nouvelle Vague et de la politique des auteurs, dans *Les Cahiers du Cinéma*, n°31, janvier 1954.

impose l'idée que la réception de ces auteurs serait équivalente quelle que soit l'époque.

En 2016, une certaine cinéphilie française sépare toujours d'un côté ce qui serait « excentrique » et de l'autre ce qui ne le serait pas, selon des critères finalement arbitraires.

Mais le numéro des *Cahiers du cinéma* n'est qu'un symptôme d'un phénomène plus large qui est ce rapport compliqué que la cinéphilie entretient avec une production populaire. Il est vrai que succès public et critique vont rarement de pair et, d'un autre côté, la cinéphilie française est souvent soupçonnée d'élitisme forcené. L'expression « auteur au sens *Cahiers du cinéma* » étant presque entrée dans le langage théorique, est souvent utilisée pour marquer une position inverse qui s'oriente généralement vers les *Cultural Studies*[23]. C'est d'ailleurs cette prédominance de « l'esprit » *Cahiers du cinéma* sur la cinéphilie française, qui sera questionnée au tournant des années 2010 en France par Jean-Marc Leveratto et Laurent Julier[24], qui la jugent trop ramassée sur Paris et défendent l'idée positive d'une « cinéphilie ordinaire » plus étendue, en considérant « comme équivalentes toutes les formes d'amour du cinéma, donc d'unifier, plutôt que de différencier, les pratiques cinéphiles »[25]. Si le débat s'est ouvert à cette occasion, interrogeant « l'invention de la cinéphilie » par la Nouvelle Vague[26], nous ne pouvons affirmer que la question soit résolue. Si aujourd'hui les amateurs de cinéma lisent beaucoup moins les *Cahiers*[27], la revue conserve tout de même cette image d'une institution critique exigeante[28]. Mais la tension entre « légitimation » et « rabaissement » qui transparaît dans la posture critique de Stéphane Delorme est partagée par d'autres. Elle est fondamentale pour comprendre ce qui se joue dans la réception des images grotesques, que Delorme cite abondamment, sans jamais les nommer. Nous n'entendons pas « pourfendre » cette posture critique où la renverser, mais nous serons amenés, dans le cadre de ce travail, à interroger cette « définition » d'un « cinéma

23 Nous la retrouvons, par exemple, telle quelle dans BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Les teens movies*, Paris, Vrin, 2001, p. 22.

24 Voir JULIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Histoire et devenir de la culture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

25 JULIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, ALBERA François, LAGNY Michèle, LE FORESTIER Laurent, « Cinéphiles et cinéphilies : "le jugement esthétique ne s'apprend pas", 8 questions à Laurent Julier et Jean-Marc Leveratto » dans *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°70, Paris, 2013, p. 13.

26 *Ibid.*, p. 14.

27 Pour donner une idée, en 2014, le titrage de la revue atteignait encore les 20 000 exemplaires (payés ou non). En 2020, sans prendre en compte les mois touchés par les restrictions sanitaires, ce chiffre est tombé à un peu plus de 14 000, selon les chiffres de l'*ACPM* (*Alliance pour les chiffres de la presse et des médias*). À titre de comparaison, la revue *Première* plus orientée « grand public » titrait en 2020 à 70 000 exemplaires. Chiffres disponibles sur *acpm.fr* [en ligne], 2020 [consulté le 20/03/2021] disponible à l'adresse : https://www.acpm.fr/Support/les-cahiers-du-cinema

28 La posture pouvant aussi expliquer la difficulté que la revue semble éprouver lorsqu'il s'agit d'attirer un nouveau public.

français populaire ».

« Populaire » par rapport à quoi ? Au nombre d'entrées à la sortie ? Au succès d'une rediffusion télévisée ? En passant par l'arsenal publicitaire mis en place pour toucher le public le plus large possible ou en prenant en compte la popularité des acteurs et actrices ? Jusqu'à l'accès au titre de « film culte » : il y a finalement de multiples facteurs à étudier lorsque l'on cherche à comprendre les mécanismes (si tant est que ceux-ci soient identifiables) à l'œuvre dans la construction d'un succès. Le terme « populaire », renvoyant à l'affection que le public porte à un film ou à un produit n'est pas sans soulever une dernière question : la réussite économique d'une œuvre est-elle véritablement représentative de cette popularité ? Le grand public (français ou non) apparaît comme le principal consommateur de comédie, ce qui en fait un genre « populaire » par excellence. Mais comme le précise Raphaëlle Moine au sujet de la hiérarchie des genres :

> « Le cas de la comédie en France, genre traditionnellement peu valorisé quand il s'agit de films français, le montre bien : les critiques ou les notices consacrées aux films comiques français, même lorsqu'elles reconnaissent que le film est plutôt réussi, modèrent leur enthousiasme. […] Le genre, moins décrié si le film vient d'ailleurs, n'arrive à trouver ses lettres de noblesse que lorsqu'il sort du strict cadre du comique et qu'il "se dégage du comique un vrai malaise" ou que "sous le rire se cachent l'émotion et le désespoir". […] La comédie en France n'est un genre acceptable qu'à condition qu'elle ne soit pas seulement une comédie. »[29]

Cependant le grand public ne plébiscite pas forcément que des comédies, citons par exemple, *Cyrano de Bergerac* (1990) de Jean-Paul Rappeneau ou *Tous les matins du monde* (1991) d'Alain Corneau. Le premier relève de l'affirmation de Raphaëlle Moine, en ce que la première partie du film peut être perçue comme comique (la tirade du nez) tandis que la deuxième bascule dans le tragique plus noble, devenant donc plus qu'une simple comédie. Le second en revanche n'a rien d'un film comique et pourrait même apparaître particulièrement austère pour les « cinéphiles ordinaires » de Laurent Julier et Jean-Marc Leveratto. Ou, pour poser la question en des termes plus terre-à-terre : pourquoi le grand public s'est-il soudainement pris d'une passion pour la vie du compositeur Marin Marais (1656-1728) et sa relation avec son maître Jean de Sainte-Colombe, racontées dans un film adapté d'un roman de Pascal Quignard[30] s'articulant autour de la viole de gambe, d'une part, et du jansénisme de l'autre ? Peut-être que ce succès ne s'explique-t-il que par la présence du duo Gérard Depardieu

29 MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 40.
30 QUIGNARD Pascal, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.

et Jean-Pierre Marielle dans les deux rôles principaux, ou peut-être qu'il ne s'explique pas du tout. Toujours est-il que, dans ce second cas, plus que les comédies qui ne le sont « pas seulement », la cinéphilie française aime mieux encore les films « intellectuels » qui séduisent un large public.

Ce même public a l'air d'avoir honte de ses propres goûts « trop populaires ». Personne en France ne se risquerait à affirmer que *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) est « un grand film », malgré son indéniable succès. La cinéphilie « savante », si elle apparaît en perte de vitesse, impressionne toujours la cinéphilie « ordinaire ». L'exemple du film préféré de Zinédine Zidane est assez parlant : en 2017 à l'occasion d'une interview pour la chaîne *beINSPORT*, Alexandre Ruiz lui pose la fameuse question « quel est ton film culte, préféré, qui t'a marqué ? ». Le nouvel entraîneur du *Real Madrid* hésite un peu, avant de finalement lâcher le scoop : *Plus beau que moi, tu meurs* avec Aldo Maccione[31]. Une comédie de Philippe Clair qui fera trois millions d'entrées à sa sortie en 1982, ce qui n'empêche pas le journaliste de rire face à cet aveu de la légende du football. La vedette ne se démonte pas, assume sa « cinéphilie ordinaire » et encourage les téléspectateurs à le voir, promettant une « bonne rigolade »[32]. Mais le cinéma de Philippe Clair, représentatif de ces comédies qui n'entendent que faire rire le public, reste aujourd'hui très mal considéré par la « cinéphilie savante ». Ce film-ci ne connaîtra jamais d'édition en DVD et nous trouvons la trace de seulement trois diffusions à la télévision[33]. Nous avons donc ici le cas particulier d'un film populaire, apprécié par une figure qui ne l'est pas moins, mais qui ne saurait être considéré comme une œuvre, n'appartenant ni à la cinéphilie savante, ni à la « pop culture »[34].

Les rares commentateurs de cette information de première importance gardent un esprit railleur, pointant que par cette révélation, la star du football assume surtout son âge (45

31 [Auteur inconnu], « Zidane : "entraîner le Real, c'est tout ce que j'attendais" », *beinsport.com [en ligne]*, 12/09/2017, [consulté le 20/03/2021], disponible à l'adresse : https://www.beinsports.com/france/football/video/zidane-entrainer-le-real-cest-ce-que-jattenda/648601

32 Notons que Philippe Clair trouve parmi ses défenseurs le critique Louis Skorecki, passé par *Les Cahiers du cinéma*, qui décrit des « chefs d'œuvres de mauvais goût » et pour qui *La vérité si je mens !* (Thomas Gilou, 1997) n'est qu'un pâle remake de *Déclic et des claques* (1965), premier film du réalisateur. Voir SKORECKI Louis, « Critique. Les films. Déclic et des claques de Philippe Clair », *Libération.fr [en ligne]*, 1998, [consulté le 28/03/2021], disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/cinema/1998/11/16/les-films-declic-et-des-claques-de-philippe-clair-cine-classics-20h30_251121/

33 Selon les chiffres de l'*INAtheque* : une diffusion sur TF1 en 1995, deux sur France 2 en 1997 et 1999. Celle en 1997 étant la seule en « prime time » (20h55). Chiffres disponibles sur *Inatheque.ina.fr [en ligne]*, disponible à l'adresse : http://inatheque.ina.fr/docListe/TV-RADIO/

34 Il faudrait pour cela trouver des « fans » d'Aldo Maccione qui se retrouveraient lors de conventions spécialisées pour acheter des produits dérivés à l'effigie de la star.

ans à l'époque)[35]. De nos jours, les jeunes générations ont complètement oublié Philippe Clair (décédé en 2020), de même qu'Aldo Maccione, qui déplaçait pourtant les foules dans les années 1970-1980 en incarnant cette caricature, par excès, du mâle viril latin[36]. Quant à la génération précédente, elle n'assume qu'à demi-mot que la simple évocation de cette démarche idiote d'un homme torse nu sur la plage fait encore sourire. Pour preuve : un « excentrique » (au sens *Cahiers du cinéma*) comme Bruno Dumont, représentatif de cette « cinéphilie savante » n'hésite pas à recycler ce motif dans *Ma Loute* (2016) pour définir les contours grotesques du patriarche Van Peteghem (Fabrice Luchini), « fin de race » originaire de Tourcoing. Ajoutons que ce film, bien que rejeté par une partie de la critique qui se lamente de voir un cinéaste aussi estimé que Dumont se réduire à un comique des plus grossiers, pour ce qui sera son plus gros succès populaire. Le grotesque (dont Maccione est une des plus belles incarnations comiques) se retrouve souvent dans ce cinéma populaire, jugé indigne de considérations. Ce qui pourrait expliquer partiellement son oblitération dans la critique savante.

Une autre perception du cinéma français explique en partie cette invisibilisation du grotesque comme catégorie esthétique dans la critique et la recherche : la France ne produirait pas de « films de genre ». Ces terrains pourtant fertiles à l'excentricité, le fantastique, l'horreur, la *fantasy* ou encore la science-fiction seraient très peu considérés[37] par les producteurs. C'est en tout cas ce qu'affirment nombre de commentateurs de notre cinématographie nationale, comme par exemple le dessinateur (et occasionnellement cinéaste) Joann Sfar qui signe en 2015 une tribune sur le site *Huffpost* intitulée « Psychopathologie de la fiction française : pourquoi personne n'ose le fantastique ? ». En convoquant en renfort une tradition française de la bande dessinée (Moebius, Enki Bilal, Druillet), l'auteur y brocarde un mode de financement à son sens puissant, mais frileux, qui refuse d'explorer les directions du fantastique, de la féerie, du merveilleux :

> « Simplement, par habitude, ou parce qu'on spécule sur le goût du spectateur français, on a décidé que

35 Voir SHWARTZ Nicolas, « Zinédine Zidane dévoile son film culte (et il a bien 45 ans) », *Causerie-magazine.com [en ligne]*, 13/09/2017, [consulté le 22/03/2021], disponible à l'adresse : https://causerie-magazine.com/zinedine-zidane-devoile-son-film-culte-et-il-a-bien-45-ans/

36 Ce serait mentir de ne pas admettre que je n'avais moi-même jamais entendu parler d'Aldo Maccione, ou très succinctement, avant d'entamer cette recherche.

37 Bien que nous pourrions considérer comme « excentriques » des cinéastes comme Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, Luc Besson ou Jean-Jacques Annaud qui s'attaquent régulièrement aux « films de genre » (science-fiction, fantastique, films de guerre) dans un pays qui ne se démarque pas par cette production particulière.

> les réalisateurs français n'avaient pas le droit d'aller dans cette direction. Quelle direction ? Le surnaturel. Le féerique. Le fantastique. L'horreur. Le grand film de Noël avec des lutins. Le machin de science-fiction où dès que tu te mouches y a un laser qui te sort des narines. On s'est dit que tous ces genres, on voulait bien les financer, mais on ne voulait pas que des auteurs français s'y collent. »[38]

Les producteurs seraient frileux devant de tels sujets qui sortiraient un peu trop d'un canon esthétique alternant entre deux pôles que sont le cinéma d'auteur et la comédie populaire (le second permettant ironiquement de renflouer les caisses du CNC pour produire l'autre). Là encore, cela est une affaire de perception, car il existe une cinématographie française « de genre », si l'on prend la peine de la chercher, mais la dénomination de « films de genre », surtout dans l'acception simplifiée qu'en fait Sfar (et le grand public en général) est tout à fait discutable. Par là, Sfar entend surtout les genres du « surnaturel » ou du « fantastique », omettant que le western, le policier ou même la comédie romantique pourraient être considérés comme des genres identifiables par des codes narratifs qui leurs sont propres. Mais surtout, cette catégorisation par genre répond en premier lieu à un double besoin de standardisation et de différenciation importé du modèle hollywoodien, qui établit des formes identifiables pour viser des publics spécifiques. Comme l'explique Raphaëlle Moine :

> « Les films de genre autorisent leurs spectateurs à vivre par procuration, le temps du film, des transgressions culturelles et à y prendre plaisir. Le film de gangsters ou le film d'horreur permet par exemple de jouir d'un plaisir générique et codifié, mais culturellement inadmissible, en assistant au spectacle de crimes et de meurtres, tout en rétablissant *in extremis* les valeurs culturelles, sociales et morales de la loi : le gangster ou le monstre sont allés un peu trop loin, ils commettent un forfait de trop et finissent par se faire prendre. »[39]

Cette lecture idéologique des genres ne manque pas d'être discutée en profondeur par Raphaëlle Moine, mais retenons surtout qu'elle disparaît complètement de la lecture de Joann Sfar. Ou plutôt, cette lecture est renversée et selon le dessinateur, ce serait le refus d'embrasser le cinéma de genre qui serait une position politique. Nous objecterons que Sfar, citant « quelques courageux » comme Alexandre Aja et Louis Leterrier qui « brillent aux U.S.A. », omet un point important. La production de films de genres qu'il réclame dans le cinéma français a toujours été constituée de catégories de niche et l'abondance de productions américaines penchant vers le fantastique, l'horreur et la science-fiction, ne peut s'analyser qu'en prenant en compte une production encore plus abondante de comédies populaires. Car contrairement à une idée reçue, si le marché français est saturé de *blockbusters*, tous les films américains ne s'exportent pas et,

38 SFAR Joann, « Psychopathologie de la fiction française : pourquoi personne n'ose le fantastique ? », *Huffingtonpost.fr [en ligne]*, 28/10/2015, [consulté le 22/03/2021], disponible à l'adresse : https://www.huffingtonpost.fr/joann-sfar/cinema-fantastique-france_b_8405014.html

39 MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma, op. cit.*, p. 109.

parmi ceux-ci, un certain nombre de comédies passent sous notre radar. Quant à ceux qui traversent les frontières, le système hollywoodien est particulièrement rôdé pour ce type d'exploitation internationale qui fausse les calculs. En partant du principe qu'il existe un public homogène client de ce type de cinéma, il est probable que la part soit la même d'une cinématographie à l'autre, avec un gâteau international beaucoup plus gros que le français. La taille de la part dépend donc fortement de la taille de la population concernée. Finalement, ce que semble regretter Joann Sfar et les défenseurs d'un cinéma de genre « à la française », c'est que notre cinéma ne soit pas plus américain. Ces personnes oublient que le « grand public français » parait bien petit face au « grand public international ». Se battre contre le système hollywoodien et sa « pop culture » commerciale est comme rejouer le combat de David contre Goliath, sans être certain de l'issue du conflit.

Dépassant, sans toutefois les oublier, toutes ces problématiques, le grotesque est une notion transversale nous permettant d'offrir un autre regard sur le cinéma français. Par sa dimension à la fois perceptive et esthétique, le grotesque nous apparaît comme la plus intéressante pour reconfigurer le problème en dehors des ensembles trop fermés (auteurisme, cinéma de genre, films populaires, comédie, drame, etc.). Pour illustrer cette théorie du grotesque, nous avons fait le choix de nous restreindre à la période suivante : la production française des années 1970 aux années 1990. Une telle périodisation nous permet non seulement de circonscrire notre corpus autour d'évènements remarquables dans le champ politique, de la fin du gaullisme, vers 1970, à l'effondrement du bloc communiste avec la chute du mur de Berlin et la dislocation de l'URSS, en 1989, mais également de penser l'évolution de la pratique cinématographique dans un temps long. Plus de trente ans séparent ces deux moments et entre eux, la France subit un certain nombre de bouleversements politiques et sociaux qui mènent forcément à des mutations dans la perception des images, et donc des modifications dans la nature des images (dont celles qui relèvent du grotesque) produites par le cinéma français.

Mais avant d'en arriver là, il convient de définir précisément ce que nous entendons par « grotesque », notion qui éprouve la plus grande difficulté à se fixer dans le champ théorique. Nous commencerons par revenir sur les origines du terme et sa définition changeante au fil du temps, puis nous aborderons les prémices d'une théorie du grotesque par Victor Hugo et Charles Baudelaire, avant d'arriver aux tournants des années 1960-1970 avec les thèses centrales de Wolgang Kayser et Mikhaïl Bakhtine pour finir sur les récents développements de Robert Stam et

de Rémi Astruc. Ce parcours nous permettra de définir un cadre théorique du grotesque et de voir si celui-ci peut s'appliquer au cinéma.

Le grotesque : « mais de qui se moque-t-on ? »

> *« J'adore le comique, c'est entendu… Mais j'ai horreur d'un certain genre de plaisanteries ! »*
>
> Louis de Funès dans *Hibernatus* (Jean-Bernard Luc, 1969)

Communément, le terme « grotesque » renvoie à ce qui est exagéré, bizarre, outrancier ou consternant et qui prêterait donc à rire[40]. Son usage courant est péjoratif et l'on dit d'une chose qu'elle est grotesque lorsqu'elle s'écarte de manière trop visible du canon officiel.

Selon la lexicologie, le mot est dérivé de « grotte » en référence aux « grottesques », ces peintures murales découvertes à la Renaissance dans la maison ensevelie de Néron à Rome. Il fallait entrer dans une grotte pour découvrir ces peintures bigarrées révélant, selon André Chastel : « un monde vertical entièrement défini par le jeu graphique, sans épaisseur ni poids, mélange de rigueur et d'inconsistance qui fait penser au rêve ». Le mouvement de formes mi-végétales, mi-animales entraîne « un double sentiment de libération, à l'égard de l'étendue concrète, où règne la pesanteur, et à l'égard de l'ordre du monde, qui gouverne la distinction des êtres »[41]. Soit l'exact inverse du canon esthétique de la Renaissance que théorise Leon Battista Alberti dans son traité *De pictura*[42] (1435) qui insiste particulièrement sur l'idée du tableau comme « fenêtre ouverte sur l'*historia* »[43] : les proportions mathématiques et la place précise de l'œil du percepteur pour saisir la « perspective » étant définies par la forme du cadre.

Parmi les premières incursions du grotesque dans le champ de la littérature, est souvent citée une phrase de Montaigne qui décrit le travail d'un peintre contemporain dans les *Essais* (1580) :

> « Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et le vide tout au tour, il remplit de crotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté. »[44]

---

40 Selon la définition du ROBERT : l'adjectif renvoie à ce qui est « risible par son apparence bizarre, caricaturale → burlesque, extravagant. Un personnage grotesque, un accoutrement grotesque » ou « qui prête à rire (sans idée de bizarrerie) ». Voir « grotesque », *Le Robert, Dico [en ligne]*, [consulté le 22/03/2021], disponible à l'adresse : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/grotesque

41 CHASTEL André, *La grottesque, Essais sur l'« ornement sans nom »,* Paris, Le Promeneur, 1988, p. 31.

42 ALBERTI Leon Battista, *De Pictura,* Paris, Macula, 1992 [1435]. Traduction de Jean-Louis SCHEFER.

43 Terme souvent traduit simplement par « le monde » ou « le réel », mais qui définit en grec ancien (ιστορία) l'enquête, l'examen où l'étude d'un phénomène passé où présent.

Montaigne essaie de transposer un phénomène visuel en littérature, qu'il identifie sur le mode de l'ornement. Il y aurait le sujet, au plus bel endroit de l'œuvre, et autour, pour remplir le vide, ces « crotesques ». L'orthographe (non figée à l'époque) pose d'ailleurs question, et pour l'exégète du grotesque Wolfgang Kayser, le mot pourrait donc aussi bien être dérivé du vieux français « crote », et ses dérivations « croté » (ou « crosté »)[45], à ne pas entendre au sens excrémentiel plus contemporain, mais au sens « croûte », c'est-à-dire une excroissance indésirable qu'il faudrait ôter[46]. « Se croter » c'est se retrouver couvert d'une couche de matière (la boue) qu'il faudra à l'occasion « décrotter ».

Dans tous les cas, les « crotesques », « grottesques » ou grotesque, apparaissent comme une altérité par rapport à un discours esthétique officiel. Comme l'explique Dominique Iehl :

> « Le premier grotesque – Vasari le montre bien – signifiait une rupture de l'art classique à l'intérieur même de l'antiquité. Vitruve, au I[er] siècle avant Jésus-Christ, est plus sévère encore pour les tenants de la nouvelle architecture, dont le "goût dépravé" est un défi à l'ordre de la nature. Il critique surtout la confusion entre les règnes, le mélange entre l'humain, le végétal et l'animal. Il voit dans cette extravagance une forme d'absurdité, tandis qu'aux yeux de Vasari elle peut, bien canalisée, devenir fructueuse. »[47]

Au-delà des débats esthétiques qui agitent l'histoire de l'art sur la question du grotesque, l'idée de « canalisation » est importante[48]. Toujours selon Iehl, le champ sémantique reste encore mal défini et le grotesque :

> « […] est d'abord un repère psychologique, l'évaluation d'un paysage psychique souvent convulsé et contradictoire qui s'accompagne d'un jugement de valeur […]. On tient pour grotesque un phénomène qui relève à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui signifie plus que leur simple combinaison. »

Il précise que cette nuance est tardive et que longtemps « grotesque a seulement été synonyme de ridicule »[49], et ramassé autour de cette idée de prolifération et d'exubérance,

---

44 MONTAIGNE Michel (de), *Les Essais*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2007 [1595]. Cité par IEHL Dominique, *Le grotesque,* Paris, PUF, 1997, p. 5 et par ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétique du choc comique, roman, théâtre, cinéma,* Paris, Champion, 2012, p. 191.

45 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1982 [1957]. Traduction de l'allemand en anglais de Ulrich WEISSTEIN, p. 26.

46 Étymologiquement, le mot serait dérivé du latin *crypta*, donc la grotte. Le mot « crotte », au sens excrémentiel est plus tardif, bien qu'il nous ramène aisément au principe du bas corporel que nous développerons. Nous pouvons faire le lien avec le mot « croûte » qui désigne familièrement un mauvais tableau, comme le fait Théophile Gautier dans *Voyages en Espagne* (1859) lorsqu'il énonce « il est impossible d'accrocher des tableaux avec moins de goût et de discernement ; les meilleures places sont occupées par d'énormes croûtes de l'école moderne du temps de Guérin et de Lethière » dans GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne,* Paris, Charpentier, 1859., p. 12.

47 IEHL Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 6.

48 Sans lien avec la plomberie, du moins pas encore.

49 *Ibid*., p. 3.

« soutenu par les forces du rire » avant de prendre la forme de l'aliénation et de la dérobade « qui rejoint les formes du songe, où le rire est étouffé par le tragique et devient le signe d'une inquiétante étrangeté »[50].

Cette dernière référence à Freud (*Das Unheimliche*[51]) nous emmène forcément vers le terrain des pulsions, particulièrement cette mécanique psychique qu'aura tenté de définir Sigmund Freud vers la fin de sa vie : l'intrication des pulsions de vie et de mort. Pour résumer, les pulsions de vie (parfois désignées sous le terme d'*Éros*) « tendent à constituer des unités toujours plus grandes et à les maintenir »[52], elles recouvrent les pulsions sexuelles mais également les pulsions d'auto-conservation. À l'inverse, les pulsions de mort tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à un retour vers l'état anorganique : « tournées d'abord vers l'intérieur et tendant à l'autodestruction, les pulsions de mort seraient secondairement dirigées vers l'extérieur, se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction »[53]. Dans la théorie freudienne, ces deux principes sont en opposition constante aussi bien dans le monde physique (même cellulaire) que dans le monde psychique, ce qui permet alors de maintenir un équilibre. Chacun, par sa présence, canalise l'autre, mais l'un ne saurait exister sans l'autre.

C'est cette dualité que nous ne cesserons de rencontrer dans ce travail. Le grotesque donne à voir aussi bien les pulsions de vie (prolifération et exubérance) que les pulsions de mort (aliénation et dérobade). Par essence incontrôlables et non-quantifiables, les pulsions s'opposent à l'idée d'un monde organisé en fonction d'un ordre. Elles n'ont pas de logique, puisqu'elles sont leur propre raison d'être, il faudrait donc les « canaliser », mais peut-on vraiment maîtriser ce qui relève du métaphysique ?

S'il y a bien une pulsion essentielle qui n'a cessé d'être réinterrogée au cours de l'histoire, c'est justement le rire, que l'on accole rapidement au grotesque, lorsque celui-ci est pris comme synonyme du *ridicule*. Pourtant, l'humanité a toujours ri et ressenti un besoin de formes comiques à même de déclencher cette hilarité. Que les pièces comiques d'Aristophane (V^{e} siècle av. J-C) soient parvenues jusqu'à nous devrait au moins confirmer ce premier point, de même que l'essai de définition lacunaire de la comédie que propose Aristote dans sa *Poétique*[54].

50 *Ibid.*, p. 8.

51 FREUD Sigmund, *Das Unheimliche*, Leipzig-Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. Traduction en français par Marie Bonaparte et E. Marty, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1933.

52 LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1988 [1967], p. 378.

53 *Ibid.*, p. 371.

54 ARISTOTE, *Poétique,* Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 89-91.

Le philosophe y consacre très peu de lignes, mais celles-ci auront des conséquences considérables. Si la comédie représente les hommes pires qu'ils ne sont (à l'inverse de la tragédie qui les présenterait sous leur meilleur jour), alors la comédie est, par essence, mauvaise et le rire avilissant. En même temps, le rire apparaît souvent comme suspect pour les tenants du pouvoir officiel et, à toute époque, l'on craint son pouvoir de relativisation du monde. À l'époque médiévale, l'idée que le Christ ne riait pas prévaut sur toute autre considération. Le Messie étant l'idéal vers lequel tout homme se devait de s'élever, rire revenait à s'en éloigner dangereusement, le silence monacal permettant au contraire de s'en rapprocher par un strict contrôle de ses humeurs et de ses pulsions.

Le développement de la pensée humaniste à la Renaissance dérive un peu de ces premiers principes. Le *Traité du Ris* de Laurent Joubert (1579), qui entend déceler les causes physiologiques du rire, assigne, comme Platon en son temps, l'origine des émotions au cœur, et non au cerveau ou aux entrailles[55]. Mais, comme le précise Armen Avanessian[56] : « exactement contre le rire carnavalesque comme *rire grobianiste*, un rire tranquille *à petite bouche* est recommandé ». Rire est une manière de se mettre à distance, mais sans devenir soi-même le sujet de la plaisanterie. La pulsion doit être canalisée, et l'homme ne doit pas perdre le contrôle de soi.

Les réflexions sur le rire des philosophes sont évidemment à mettre en relation avec les publications des œuvres de Rabelais. Par la suite, l'auteur a été sans cesse redécouvert et admiré pour son utilisation facétieuse du langage et ses métaphores imagées. Mais sa grossièreté passe toujours difficilement dans les cercles érudits. Ainsi, de nombreuses rééditions circuleront, amputées des passages les plus problématiques[57]. Rabelais est redécouvert au XIX^{e} par les romantiques, qui louent à travers l'écrivain la richesse de la culture populaire de la Renaissance. Dans son *William Shakespeare*, Victor Hugo le met sur le même piédestal que Cervantès, les qualifiant de « deux Homère bouffons », dans le livre II de la première partie consacré aux génies. Il conclut son panégyrique de Rabelais ainsi :

> « Quiconque a lu Rabelais a devant les yeux à jamais cette confrontation sévère : le masque de la

55 ROCHER Gilles (de), « Le rire au temps de la Renaissance : Le traité du ris de Laurent Joubert », R*evue belge de Philosophie et d'Histoire,* 1978, n°56-3, p. 629-640.

56 AVANESSIAN Armen, « Le rire comme impossibilité philosophique ? », *Le Philosophoire,* 2002/2, n° 17, p. 35.

57 BAECQUE Antoine (de), *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^{e} siècle,* Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 182.

Théocratie regardé fixement par le masque de la Comédie. »[58]

Rabelais devient l'emblème de ce comique populaire qui se rit de l'autorité, mais ses défenseurs ne prennent pas en compte un point important : si Rabelais ne se privait pas de railler ses contemporains, particulièrement les érudits et les aristocrates, il n'en faisait pas moins partie. Si nous ajoutons à cela que la diffusion restreinte des écrits était à certaines classes aisées et le degré d'alphabétisation était bien moindre que de nos jours, l'image de Pantagruel et Gargantua comme personnages populaires perd tout de suite en crédibilité.

Autre grand auteur comique français, Molière sera également porté en triomphe par les philosophes postérieurs, (des encyclopédistes à Victor Hugo) puis présenté par des siècles d'éducation laïque comme le défenseur des opprimés et le héraut d'un comique populaire bien vivant. La dynamique « maître/serviteur », les renversements qu'elle implique, mise en place dans ses comédies suffisent, pour de nombreux commentateurs postérieurs, à faire de l'auteur comique de la cour de Louis XIV, l'un des premiers metteurs en scène de la lutte des classes[59]. Une lecture marxiste *a posteriori* qu'il faut réinterroger, comme le rappelle Jean Emelina dans son essai sur le comique :

> « On aurait tendance à croire, en raison de ces exemples célèbres, que le comique du monde inversé est « de gauche » et qu'il a contribué à abattre le vieux monde en le ridiculisant. Cela est loin d'être toujours vrai. D'abord parce qu'une longue série de fourbes de comédie – contrairement à une opinion difficile à déraciner - " roulent " pour leur jeune maître, gardent leur rang et n'entendent nullement les supplanter ; ensuite parce qu'au dénouement, de façon rituelle le *deus ex machina* réconcilie les générations et ramène l'ordre établi. »[60]

Il est évident que les classes populaires ont toujours été sujettes au rire, comme tout le monde. Mais les manières restent toutefois assez peu documentées, comme tout ce qui touche aux catégories sociales les moins aisées. Il est donc toujours possible d'écrire une histoire philosophique du rire, comme le propose Avanessian dans son court article, qui rappelle que les traités sur le sujet ne manquent pas. Mais celle-ci semblera toujours marquée par un point aveugle : de qui ou de quoi se moquent les plus démunis, ceux que l'on n'appelle pas encore les « classes populaires » ? Cette question d'un rire populaire tarde à se dévoiler, car c'est bien la « pulsion du rire » qui obsède la philosophie occidentale, et le potentiel effroi qu'elle provoque.

Dans leurs trois articles de *l'Encyclopédie* sur le sujet (« Comédie », « Comique » et « Ris

58 HUGO Victor, *William Shakespeare*, *Livre II*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864, p. 101.

59 Isabelle Calleja-Roque revient notamment sur cette construction de Molière comme mythe républicain par l'éducation nationale dans CALLEJA-ROQUE Isabelle, *Molière, un héros national de l'École,* Grenoble, Uga, 2020.

60 EMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale,* Liège, SEDES, 1996, p. 155.

ou Rire »), Diderot, d'Alembert, Marmontel, Joubert et les autres ne tarissent pas d'éloges sur l'œuvre de Molière, y décelant nombre de vertus philosophiques. À l'inverse, ils n'ont de cesse de traîner l'Athénien Aristophane dans la boue, l'accusant de se complaire dans la vulgarité, la grossièreté et la parodie :

> « Il ne faut que lire ce qui nous reste d'Aristophane, pour juger, comme Plutarque, *que c'est moins pour les honnêtes gens qu'il a écrit, que pour la vile populace, pour des hommes perdus d'envie, de noirceur, & de débauche.* »[61]

Affirme d'Alembert dans « Comédie ». Bien que le crime d'Aristophane est moins d'avoir écrit des textes mineurs (et sa popularité au cours des siècles prouve le contraire) que de s'être moqué de son contemporain Socrate, homme le plus sage du monde[62].

Dans l'entrée de *l'Encyclopédie* « Comique », Marmontel sépare le comique noble qui « peint les mœurs des grands [63], le comique bourgeois qui se focalise sur les « prétentions déplacées & les faux airs[64] » et le comique bas :

> « Ainsi nommé parce qu'il imite les mœurs du bas peuple [et] peut avoir, comme les tableaux flamands, le mérite du coloris, de la vérité et de la gaieté. »[65]

Il oppose ces trois types au comique grossier qu'il définit ainsi :

> « Ce n'est point un genre à part, c'est un défaut de tous les genres. Les amours d'une bourgeoise et l'ivresse d'un marquis, peuvent être du *comique grossier,* comme tout ce qui blesse le goût et les mœurs. Le *comique bas* au contraire est susceptible de délicatesse et d'honnêteté ; il donne même une nouvelle force au *comique bourgeois* & au *comique noble,* lorsqu'il contraste avec eux. »[66]

Le comique bas loué par les Lumières est une forme particulière qui s'intègre dans les deux premiers ensembles. En citant Molière, Marmontel n'exalte pas tant le comique populaire, mais plutôt l'image de celui-ci, simple réinterprétation du comique noble à un niveau social moins élevé. En somme, un comique équilibré, empreint d'un certain sens moral.

---

61 MARMONTEL Jean-François, « Comédie (belles-lettres) », dans DIDEROT Denis et ALEMBERT Jean-Baptiste (d') (dir.), *Encyclopédie [en ligne],* 1753, vol. III, [consulté le 05/01/2021]. Disponible à l'adresse : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1575-0/

62 Reproche que l'on retrouve sous la plume de Victor Hugo lorsqu'il écrit « Aristophane est méchant. Rabelais est bon. Rabelais défendrait Socrate » dans HUGO Victor, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 95.

63 MARMONTEL Jean-François, « Comique », dans DIDEROT Denis, ALEMBERT (d') Jean, *L'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 682.

64 *Ibid*.

65 *Ibid*.

66 *Ibid*., p. 683.

« Ris ou Rire », écrit par Jaucourt et Menuret confirme l'ambiguïté de la position des philosophes des Lumières face au rire. Présenté cette fois comme un phénomène physique, déformant le visage et le corps, la description du rire devient rapidement une scène d'horreur :

> « Quand on rit long-temps et avec beaucoup de force, il peut se faire que les vaisseaux pulmonaires se rompent ; aussi a-t-on vu quelquefois succéder aux violentes secousses que le poumon souffre quand on rit, des crachements de sang. »[67]

Mais les auteurs savent se faire rassurants lorsqu'ils précisent :

> « Cependant, sans trop craindre ces tristes effets du *ris* excessif dont parlent les auteurs, & d'un autre côté sans les regarder comme des chimères, il convient de ne se livrer qu'à des *ris* modérés, qui sont les fruits d'une joie douce et toujours bienfaisante. »[68]

Les Lumières rient donc, mais avec modération, évitant la grossièreté, la vulgarité, qui ne sied pas à l'élévation de l'âme humaine. Le fameux « fou-rire », dont résulte une convulsion des muscles, est plutôt l'apanage des fous et des possédés. Paradoxalement, si le rire est « le propre de l'homme », comme l'annonçait Rabelais, la déformation faciale provoquée par trop de rire, la grimace, rapprocherait plutôt l'homme du singe. C'est ce que reprochent Marmontel, Diderot et Jaucourt à la comédie italienne[69].

Sous la Révolution française, un virage intéressant s'opère : et le rire passe d'outil philosophique à celui d'outil politique entre deux camps distincts, ce que confirme Antoine de Baecque dans son ouvrage *Les éclats du rire : la culture des rieurs au XVIII^e siècle*[70]. Des clubs se forment autour de la notion de rire, et les royalistes vont jusqu'à en faire une arme, opposant la gaieté royaliste à la rigueur sinistre des révolutionnaires. En défenseur de la langue française, les royalistes louent le « bel esprit » aristocratique et jouent de la satire pour railler les révolutionnaires.

Dans l'autre bord, à la suite de Joseph Antoine Cerutti, grand défenseur de la « gaieté » française, les patriotes décident de renouer avec la culture populaire.

Ainsi Rabelais, pourtant violemment décrié par Voltaire dans ses *Lettres*

67 JAUCOURT Pierre, MENURET Jean-Joseph, « Ris ou Rire », dans DIDEROT Denis, ALEMBERT Jean (d') (dir.), *L'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 299.

68 *Ibid.*

69 DIDEROT Denis, MARMONTEL Jean-François, JOUBERT Pierre, « Comédie » dans *L'Encyclopédie*, Tome 3, *op. cit.* p. 668.

70 BAECQUE (de) Antoine, *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIIIe siècle, op. cit.*

Philosophiques[71], revient au premier plan, dans de multiples versions épurées des passages les plus grossiers. Comme le précise Antoine de Baecque :

> « Ces éditions, certes réductrices, sont cependant révélatrices d'un réel intérêt pour Rabelais et le "rire populaire". Œuvres d'érudits, ces éditions se présentent toutes comme une"mise à disposition" : il s'agit de donner à lire un auteur dont les volumes étaient jusqu'alors quasiment inaccessibles. »[72]

Dans le mouvement de la Révolution, les érudits se piquent de raviver et de comprendre ce « rire populaire » longtemps marginalisé, et peut-être ce peuple qui commence à se faire entendre dans le champ politique. Toujours influencés par la philosophie des Lumières, les « cerrutiens » sont tout de même pris de recul face aux fantaisies extrêmes de Rabelais. Pour Antoine de Baecque, cette redécouverte :

> « ...implique, d'une part, un rejet du grossier et du grotesque, rire du bas corporel propre à la tradition de la farce et de la foire que Cerutti et ses disciples refusent avec une certaine véhémence selon les principes de la gaieté (apaiser les passions). »[73]

La gaieté devient la marque d'une culture française, mais le rire grossier et le grotesque restent suspects.

Car tout ce qui remet en question la légitimité des classes supérieures est évidemment jugé comme séditieux. Si le rire populaire fascine les théologiens et les philosophes, qui semblent constamment buter sur une définition précise, c'est toujours dans cette optique d'un mouvement ascendant. Le rire « grossier » menace de ramener sur terre, de nous éloigner du divin. Il faudrait donc « anoblir » ce comique, ce qui revient, finalement, à le garder sous contrôle, donc à canaliser cette pulsion pour la transformer en un rire modéré[74].
L'ambivalence de la philosophie occidentale repose sur ce curieux grand écart : la question est souvent traitée comme secondaire (dans *L'Encyclopédie* les quelques articles sur le sujet sont noyés sous des centaines d'autres) mais s'accompagne tout de même d'une longue liste de re-

71 « On le regarde comme le premier des bouffons, on est fâché qu'un homme qui avait tant d'esprit en ait fait un si misérable usage ; c'est un philosophe ivre qui n'a écrit que dans le sens de son ivresse » dans VOLTAIRE, « Lettres philosophiques » dans VOLTAIRE, *Mélanges*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 94-95.

72 BAECQUE (de) Antoine, *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIIIe siècle*, *op. cit.*, p. 182.

73 *Ibid*.

74 Nous pourrions faire un parallèle avec le passage du *slapstick* muet à la « comédie sophistiquée », ou encore avec l'épisode 19 de la saison 6 des *Simpsons*, « Lisa's wedding » (1995), dans lequel la série imagine un futur où Lisa Simpson, devenue universitaire, se fiance avec un intellectuel anglais. Les deux amoureux se rendent à une très sérieuse rétrospective cinématographique : « 40 classic films starring Jim Carrey ». L'épisode est diffusé à télévision américaine avant la sortie de *The Truman Show* (1998) de Peter Weir, qui marque un virage dans la carrière de l'acteur, habituellement cantonné au registre de la comédie populaire.

commandations pour se prévenir de ses effets néfastes. L'inquiétude que provoque le rire chez les philosophes[75] est similaire à celle provoquée par la vision des images grotesques. Qu'est le « ridicule », si ce n'est une manière de déguiser en objet comique ce qui, fondamentalement, dérange ? Mais qu'est-ce qui dérange ? Simplement la vision d'une image sans schéma, sans plan, sans code, donc d'une inquiétante étrangeté.

75 Bien qu'ils n'hésitent pas à en faire usage eux-mêmes, comme Voltaire dans *Candide* (1759) ou Diderot dans *Jacques Le Fataliste et son maître* (1796).

Aux racines du grotesque : l'instinct baudelairien

Au XIX[e] siècle, cette question du « rire populaire » prend véritablement forme dans la théorie littéraire, sous la plume de Victor Hugo et Charles Baudelaire. Le premier ouvre la voie avec la publication de la *Préface de Cromwell* en 1827. Par ce geste littéraire, Victor Hugo entend bousculer les règles de la dramaturgie classique. Dans un siècle de grands bouleversements sociaux, amorcés par la Révolution, continués par la montée en puissance et la chute de l'Empire napoléonien, ainsi que par les multiples restaurations d'un régime ou d'un autre, la pensée de Hugo est souvent résumée par la maxime suivante tirée de la préface d*'Hernani* (1830) : « À peuple nouveau, art nouveau »[76].

La dramaturgie classique (unité de temps et de lieu) qui seyait si bien à l'Ancien Régime régie par des règles strictes ne suffit plus. Remettant en cause également l'exaltation du drame antique, Hugo déclare :

> « Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie ; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie. Et ici, qu'il nous soit permis d'insister ; car nous venons d'indiquer le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou, pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature romantique de la littérature classique. »[77]

Victor Hugo entend briser la hiérarchisation stricte des registres littéraires, et en appelle à la comédie qu'il théorise comme aussi noble que la tragédie, puisque le grotesque existe « au revers du sublime[78] » et non en-deçà. Le chef de file du romantisme crée alors une des premières théories du grotesque, amène la laideur dans le champ des arts, lui octroie une potentialité philosophique, ainsi qu'un pouvoir révélateur : « Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille » déclare-t-il, louant ainsi les possibilités créatrices sans fin de cette muse qu'il appelle le grotesque :

> « Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. »[79]

L'ambiguïté de la démarche d'Hugo réside justement dans ce refus de séparer les

76 HUGO Victor, *Hernani*, Paris, Mame, Delaunay et Furne, 1830.
77 HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2006 [1827], p. 19.
78 *Ibid*.
79 *Ibid.*, p 10.

registres. Ce qu'il théorise, c'est une réévaluation du comique comme forme d'expression primitive, de laquelle découlerait justement la tragédie. Le premier n'est plus une forme dégénérée de la seconde, mais bien son moteur. S'en séparer serait pure arrogance qui figerait la tragédie classique dans une bulle apolitique. En amenant les deux registres à se retrouver, il théorise sa vision du drame romantique : « Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui »[80] . Pour Alain Vaillant « il ne fait pas de doute que, dans cette généalogie du grotesque moderne [...], Victor Hugo ait été le premier esthète du rire »[81]. Un rire qui apparaît comme l'expression d'une voix trop longtemps retenue dans les marges. Hugo affirme : « chez un peuple ami des spectacles, l'attention est plus vivace qu'on ne le croit »[82]. Le grotesque, pour Hugo, englobe le comique, la monstruosité et les classes populaires. En bref, tout ce qui était pudiquement rejeté dans les marges des arts et des genres dits « nobles ». Il est toujours l'expression d'un rire populaire, non dénué de tragique.

Charles Baudelaire se détache de Hugo en revenant à la question du comique pur, évacuant, du moins en apparence, celle du drame. Son texte fondamental autour de cette question du grotesque est son court essai inachevé : « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques ».

Dans un premier temps, Baudelaire se place en opposition aux philosophes des Lumières, en affirmant non sans ironie que le rire a quelque chose de satanique. S'attaquant à ceux qu'il appelle les « physiologistes », il déclare :

> « Du reste, leur découverte n'est pas très profonde et ne va guère loin. Le rire, disent-ils, vient de la supériorité. Je ne serais pas étonné que devant cette découverte le physiologiste se fût mis à rire en pensant à sa propre supériorité. Aussi, il fallait dire : le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais ! Orgueil et aberration ! Or, il est notoire que tous les fous des hôpitaux ont l'idée de leur propre supériorité développée outre mesure. Je ne connais guère de fous d'humilité. Remarquez que le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie. »[83]

Nous pouvons reconnaître ici les recommandations contre le rire exposées par des siècles de théories et de théologie. Le rire est la marque la plus évidente de l'orgueil, qui éloigne

80 *Ibid.*, p. 13.

81 VAILLANT Alain, « Victor Hugo, esthète du rire », *Acte de communication de la journée du 29 novembre 2008 à l'Université Paris 7 [en ligne],* [consulté le 18/11/2019], disponible à l'adresse : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Vaillant_Victor%20Hugo%20%20esthete%20du%20rire.pdf

82 HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 49.

83 BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes, Tome II,* Paris, bibliothèque de La Pléiade, 1976 [1855], p. 367.

de l'humilité chrétienne, il est donc satanique. C'est avec un sens certain du renversement que Baudelaire retourne l'argument contre celui qui l'aurait produit en premier lieu : quelle image de lui-même a le physiologiste qui écrit que le rire vient de la supériorité ? Est-il vraiment supérieur d'avoir trouvé cette idée, ou cela le rapproche-t-il des fous ? On ne connaît pas de fous d'humilité mais tous les fous ont l'idée de leur supériorité, et en rient. Si le physiologiste rit de sa propre supériorité, c'est qu'il n'est pas aussi raisonnable. Sa théorie du rire se fait plus cynique lorsqu'il affirme :

> « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relative aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. »[84]

Le poète développe son idée autour de ce motif luciférien. Le rire n'est pas « satanique » dans le sens où il est l'incarnation d'un démon qu'il faudrait exorciser. Il l'est au sens qu'il fait chuter celui qui pensait atteindre la lumière de la vérité. Rire, pour Baudelaire, s'est se rendre compte non seulement de sa supériorité sur quelque chose, tout en comprenant dans le même temps que cette supériorité est terriblement vaine. Baudelaire oppose donc aux « *ris* modérés » des encyclopédistes savants, témoins d'une autorité indiscutable, ce rire satanique, marque d'une solitude très romantique. Il serait celui des hommes trop intelligents pour se rapprocher des animaux, trop vulgaires pour se rapprocher du divin. Il est surtout un rire solitaire, loin du « *ris* modéré » qui permettait une sociabilité de cour, en évitant le déshonneur.

Baudelaire acte cet écart en séparant le comique en deux branches : d'un côté le « comique significatif » (ou « ordinaire ») qu'il théorise comme « un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale[85] », et le grotesque, qu'il appelle « comique absolu ». La seconde branche a sa préférence : « il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit ; en face du comique significatif, il n'est pas défendu de rire après coup ; cela n'argue pas contre sa valeur ; c'est une question de rapidité d'analyse[86] ». Le comique significatif parle à l'esprit, l'absolu fait réagir le corps. C'est cette seconde forme que le poète souhaite développer. Mais dans les exemples qu'il cite, la culture française lui apparaît particulièrement pauvre en la matière :

84 *Ibid.*, p. 370.
85 *Ibid*., p. 375.
86 *Ibid*.

> « En France, pays de pensées et de démonstrations claires, où l'art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif. Molière fut dans ce genre la meilleure expression française ; mais comme le fond de notre caractère est un éloignement de toute chose extrême, comme un des diagnostics particuliers de toute passion française, de toute science, de tout art français est de fuir l'excessif, l'absolu et le profond, il y a conséquemment ici peu de comique féroce ; de même notre grotesque s'élève rarement à l'absolu. »[87]

Molière, grand génie du comique dans les démonstrations des Lumières est encore trop « significatif » pour Baudelaire, sauf *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Malade imaginaire*, moins jouées qu'elles ne le devraient être à son goût. Il en va de même pour Rabelais :

> « Le grand maître français du grotesque » qui « garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable. […] Son comique a presque toujours la transparence d'un apologue. »[88]

Les voisins européens (Espagne, Allemagne, Italie) trouvent grâce à ses yeux, mais l'exemple le plus marquant pour le poète reste le comique anglais, empreint d'une violence inhabituelle.

Sa description du « Pierrot anglais » avec ses « deux énormes plaques de rouge pur » sur les joues et sa bouche « agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l'air de courir jusqu'aux oreilles » évoque tout de suite la figure de *Mr. Punch*, adaptation anglaise de Pulcinello (Polichinelle), traditionnellement joué avec des marionnettes. La séquence qui marque Baudelaire est celle de la décapitation du « Pierrot », après nombre de méfaits que l'auteur trouve hilarants (vols et viols décrit comme « la contemplation des mœurs phanérogamiques des singes »). La tête du personnage roule sur le sol, sans perdre son sourire, et le corps du Pierrot se lève de l'échafaud, ramasse sa tête, et la fourre dans sa poche.

À la différence de Victor Hugo, Baudelaire avoue son échec à retranscrire par l'écrit l'effet produit sur lui-même : « Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ? La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré »[89]. Hugo et Baudelaire développent dans leurs textes respectifs les premières véritables théories esthétiques du grotesque, mais il apparaît chez le second que jouer avec le corps sera toujours plus absolu que jouer avec les mots, et que la prédisposition française au comique ne va pas de soi.

87 *Ibid*., p. 378.
88 *Ibid*.
89 *Ibid*., p. 382.

Dans son ouvrage *Vertiges grotesques, une esthétique du « choc » comique*[90], Rémi Astruc formule l'hypothèse d'une forme comique nouvelle, un « grotesque moderne » qui apparaît à Baudelaire lors de ce spectacle de pantomime anglaise : « un grotesque qui se signale immédiatement par son aspect excessif et sa dimension spectaculaire, et qui frappe par là même un public français peu habitué encore à ce genre d'extravagance »[91]. Pour Astruc, ce qui est à l'œuvre dans cette découverte de Baudelaire, et son impossibilité à retranscrire par l'écrit ce « vertige grotesque », est le premier signe « d'une évolution majeure dans l'histoire des sensibilités humoristiques et des sensibilités tout court »[92]. Et ces nouvelles sensibilités se révéleront pleinement dans le courant du XX^{e} siècle.

90 ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétique du choc comique, roman, théâtre, cinéma*, *op. cit.*
91 *Ibid.*, p. 8.
92 *Ibid.*, p. 10.

Les fonctions sociales et politiques de l'image grotesque

Ce moment de bascule que décrit Astruc dans l'histoire des sensibilités humoristiques prend effectivement forme au début du XX[e] avec un nouvel intérêt érudit pour la question du rire. Dans ce contexte d'apparition d'une nouvelle forme de culture, qui sera plus tard désignée sous le terme de « culture de masse », le cinématographe a évidemment un rôle non négligeable. C'est néanmoins la publication de l'essai *Le Rire* (1900) d'Henri Bergson[93], qui polarise l'attention. Lorsqu'il développe cette question, le philosophe n'évoque pas ce cinématographe, encore à ses débuts. Mais il s'intéresse à la culture populaire, piochant ses exemples dans le théâtre et la littérature, et fait l'effort de s'adresser justement au « grand public » en construisant sa théorie sous forme de conférences ouvertes à tous. Celles-ci font salle comble. Un public pourtant peu habitué aux exposés philosophiques, se précipite pour entendre ses analyses d'œuvres tirées de la littérature devenue « savante » (Rabelais, Cervantès, Chrétien de Troyes), mais aussi quelques réflexions autour des grands maîtres du vaudeville moderne que sont Labiche et Feydeau. Dans sa récente préface au *Rire*, Antoine de Baecque décrit la publication médiatisée de Bergson et ce qu'il appelle un « moment 1900 du rire », citant le succès simultané des vaudevilles, café-concerts, caricatures ainsi que le burlesque cinématographique qui fait tout de même ses premières apparitions : *L'Arroseur arrosé* en 1895 ou les captations du duo comique *Foottit et Chocolat* en 1897 par les opérateurs Lumière en témoignent. Pour de Baecque :

> « Le rire est alors un puissant vecteur de civilisation républicaine, essentiel au jeu politique et à l'habitus de la démocratie, geste social aussi présent à la Belle Époque que le bel esprit satirique pouvait l'être un peu plus d'un siècle plus tôt, à la fin de l'Ancien Régime monarchique. »[94]

Développant autour de formes comiques signifiantes (« l'effet boule de neige », « l'inversion » ou « l'interférence de séries »), Bergson développe non seulement l'idée fondamentale « du mécanique plaqué sur du vivant »[95] (dont la résonance avec le *slapstick* sonne comme une évidence) mais aussi du rire comme fait social. Là est peut-être la grande nouveauté de l'essai, en comparaison de Baudelaire, Hugo, ou même des philosophes des Lumières. Chez Bergson, on ne rit plus seul, comme la Virginie évoquée par Baudelaire riant solitairement devant une caricature, mais en société. Selon ses mots :

93 BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique,* Paris, Payot, 2012 [1901], (désormais *Le Rire*).
94 Préface écrite par BAECQUE Antoine (de), dans BERGSON Henri*, Le Rire*, *op. cit.*, p. 16.
95 BERGSON Henri, *Le Rire*, *op. cit*, p. 61.

> « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. […] Combien de fois n'a-t-on pas fait remarquer, d'autre part, que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière ? »[96]

Le rire devient également outil de normalisation sociale « par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social »[97]. S'il convient toujours d'éviter le ridicule, celui-ci n'est plus un déshonneur. Au contraire, il permet de purger la société de ses excès répréhensibles, opérant une sorte de contrôle social, permettant ainsi une plus large intégration. Chez Bergson, le ridicule ne tue pas, il révèle et enfin, il rassemble, comme une apothéose de la « gaieté nationale » voulue par les révolutionnaires.

Bien que témoignant d'un moment charnière dans une histoire du rire, l'essai de Bergson n'évoque jamais les notions de grotesque et théorise encore moins sur le « comique bas ». Il n'exalte pas la puissance de la laideur ou de la violence, comme Hugo et Baudelaire, mais ne la blâme pas pour autant. Son affirmation d'un comique proprement humain pourrait même faire entrer le grotesque dans sa pensée. Lorsqu'il affirme « on rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine[98] », le philosophe résume en une phrase toute la tradition de l'hybridation grotesque propre à la culture populaire. Dans le même élan, le comique charmant d'un animal évoquant une émotion humaine[99] et l'hybridation monstrueuse d'un homme aux traits animaliers (créatures mythologiques ou gothiques, gargouilles) peuvent se retrouver dans cette définition habile.

Le champ des « études grotesques » s'ouvre véritablement en France vers 1970 avec la traduction par Andrée Robel de la longue thèse de Mikhaïl Bakhtine sur l'œuvre de François Rabelais. Le théoricien soviétique, considéré comme dissident par le pouvoir communiste, développe une longue analyse des motifs de l'auteur tourangeau, qu'il articule autour de la notion de « carnavalesque ». Bien qu'il tente de s'écarter de ses prédécesseurs, Bakhtine ne diverge pas tellement des affirmations de Hugo, de Baudelaire ou même de Bergson sur la

96 *Ibid*. p. 38.
97 *Ibid*.
98 *Ibid*., p. 35.
99 Effet récurrent que la culture d'internet, par l'utilisation du « meme », a transformé en série culturelle à part.

question du rire. Ce dernier lui apparaît également comme un moyen d'embrasser la totalité du monde, à l'inverse d'un « discours officiel » qui serait forcément dénué de toute imperfection ou ambivalence.

Bakhtine utilise rarement le champ lexical du monstrueux, peut-être trop chargé symboliquement. Il ne laisse pas pour autant de côté cette dichotomie fondamentale entre deux états du corps, préférant parler de « corps grotesque », afin de parfaire son analyse esthétique. Le corps grotesque, tel qu'il apparaît dans la tradition populaire qu'il identifie, serait un corps ouvert, en constante relation avec l'univers. Ses représentations s'attachent donc aux excroissances (nez, oreilles) et aux ouvertures (bouches et anus) qui parfois se multiplient plus que de raison. En opposition, le « corps moderne » serait ce corps bien fait, sans aspérité, fermé sur lui-même et bien proportionné[100]. S'il fallait faire un détour par la sculpture, les corps grotesques seraient les gargouilles aux formes multiples et les corps modernes plus proches des statues classiques à la mode antique. Le grotesque a mille formes d'expressions corporelles, le moderne n'en a qu'une.

Le carnaval devient, dans son analyse, le moment où ces corps grotesques révèlent toute leur puissance discursive en se répandant sur la place publique, pour relativiser le pouvoir officiel et démontrer toute la vitalité du peuple et ses capacités de régénération. Vitalité qui passe, là encore, par le rire.

La nature du grotesque que définit Bakhtine prend sa source dans l'histoire, mais elle n'est pas la seule. Pour Rémi Astruc, une « seconde nature » reste, selon lui, « mal connue » :

> « […] parce qu'une grande partie de la critique française (en littérature, mais aussi en histoire, en sociologie, en anthropologie) se montre en effet littéralement hypnotisée par les travaux – certes inestimables – de Mikhaïl Bakhtine qui ont assimilé de manière univoque le grotesque et le carnavalesque […]. Du fait de cette attention quasi exclusive, l'autre grande voie de la sensibilité grotesque, de fait la plus obscure et la plus sourde, reste encore relativement ignorée aujourd'hui, malgré des travaux parfois de grande qualité sur le sujet. »[101]

Cette « seconde nature » n'est pas le rire régénérateur de Bakhtine, mais cette sensation de bouleversement, de « vertige »[102] que tentait de décrire Baudelaire, développée par la suite par Wolfgang Kayser et, comme le souligne Astruc, largement commentée dans les recherches extérieures à la France. L'herméneutique bakhtinienne se frotte en effet à un obstacle :

100 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 [1965]. Traduction de Andrée ROBEL, p. 35. (Désormais *L'œuvre de François Rabelais*)

101 *Ibid.*, p. 10-11.

102 Dont le rire peut être un symptôme.

convaincu de l'importance de la culture populaire à la Renaissance, celle-ci culminant avec la publication des œuvres de Rabelais, le théoricien affirme que les formes du grotesque perdent au fil du temps leur force. Il n'hésite pas à qualifier de «dégénérées » les formes plus modernes du grotesque et se convainc que le « réalisme grotesque » ne peut exister sans l'idéal de la fête populaire. Celle-ci ayant, au fur et à mesure, disparu de la place publique, Bakhtine y voit, de manière schématique, un étouffement progressif de l'expression la plus pure de la liesse d'une communauté vivante et joyeuse. Le carnaval aurait, au fil du temps, perdu toute fonction sociale, pour finalement ne devenir que l'ombre de lui-même.

Si Bakhtine fait du carnaval la colonne vertébrale de sa théorie littéraire, nous pouvons remarquer que lui-même éprouve une certaine difficulté à définir précisément cette notion. Cette indétermination théorique peut, dans une certaine mesure, s'expliquer par la richesse du système d'image qu'il essaye de définir, mais le même problème se pose au sujet de cette culture populaire dont les contours restent flous dans ses écrits. Convoquant à la fois les images grotesques du Moyen Âge, les fêtes populaires de l'Antiquité (saturnales romaines) et les écrits satiriques ou comiques de ces deux époques comme la ménippée (d'après Ménippe, auteur du III[e] siècle av. J.-C) ou la *Cène de Cyprien*[103] (parodie grotesque du repas du Christ possiblement écrite au IV[e] ou au V[e] siècle), Bakhtine constitue un corpus large à la fois protéiforme et non fixe. Sa théorie du carnaval reste toutefois attachée à deux points :

- Il apparaît comme une forme de « pause » joyeuse dans un ordre social trop sérieux. Le carnaval médiéval est un moment de liberté où les hiérarchies sont temporairement abolies le temps de la fête[104].
- Cette forme festive trouve son apogée à la Renaissance, époque où Rabelais écrit les aventures de Gargantua et Pantagruel.

À partir de là, Bakhtine affirme que cette forme particulière perd progressivement en force. Lorsqu'il évoque le XIX[e] siècle, il énonce l'idée suivante :

> « Quand on y fait allusion, le grotesque est soit relégué dans les formes du comique vulgaire de bas étage, soit interprété comme une forme particulière de la satire, orientée contre des phénomènes individuels, purement négatifs. De la sorte, toute la profondeur, tout l'universalisme des images grotesques disparaissent

103 *Cena Cypriani* ou *Coena Cypriani*. Texte en latin et en prose attribué à tort à Cyprien, évêque de Carthage (III[e] siècle), mais tout de même authentique où les personnages de la Bible (de Adam à Jésus-Christ) se retrouvent pour un repas organisé par le roi Joël (Dieu) : le repas dégénère, les convives un peu trop alcoolisés s'échauffent, se traitent de voleurs, et finissent par en venir aux mains.

104 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit*, p. 251.

à jamais. »[105]

Il est important de noter ici que Bakhtine utilise les termes de « carnavalesque », de « réalisme grotesque » et de « grotesque » pour désigner finalement la même chose : ce système d'images foisonnant et joyeux qu'il identifie comme propre à la culture populaire. Et cette indécision n'arrange pas nos tentatives de définition.

La plupart des critiques envers la théorie bakhtinienne portent sur le deuxième point, l'affirmation d'un appauvrissement de cette culture carnavalesque au fil des siècles. Comme le résume Stéphanie Vanasten [106] :

> « S'écartant fondamentalement des périodes postérieures à Rabelais et de la réflexion esthétique qui s'ensuit, son interprétation du grotesque doit si bien rendre compte des spécificités de la période qu'il étudie qu'elle finit par ne plus pouvoir que s'y cantonner. »[107]

Comme nous l'avons déjà évoqué, Vanasten reproche également à Bakhtine une approche trop politique :

> « Bakhtine déploie définitivement, avec tout le dogmatisme qu'on lui connaît, son grotesque dans un abîme historique simpliste entre d'une part la féodalité du Moyen-Âge et le régime étatique de classe et, d'autre part, les formes comiques populaires non-officielles. […] Les recherches dans ce domaine ont attesté que les formes de fêtes populaires au Moyen-Âge n'étaient pas tant a-religieuses que Bakhtine le laissait entendre et que le rire du Moyen-Âge n'est pas tant l'expression d'une joie positive du peuple, mais une donnée ambivalente entre la vie et la mort, un rire par lequel le peuple tentait de se libérer des craintes de la damnation. »[108]

Il est en effet notable que la théorie de Bakhtine semble avoir été conçue uniquement pour ces formes particulières que prend le carnaval au Moyen-Âge et à la Renaissance. Il dégage un mouvement d'élévation culminant à cette époque de renouveau artistique, littéraire et philosophique, avant d'entamer une longue déchéance. S'il préfère parler d'une forme « appauvrie », Bakhtine note tout de même la survivance de celle-ci, fut-elle reléguée dans les marges aux XVIII[e] et XIX[e] siècle, allant jusqu'à parler de « nouvelle et puissante renaissance du grotesque[109]» au XX[e] siècle (en prenant avec des réserves les termes de « renaissance ») qu'il divise en deux branches. D'une part, le grotesque moderniste, dans lequel il inclut Alfred Jarry,

105 *Ibid.*, p. 54.

106 VANASTEN Stéphanie, « Des limites de l'herméneutique bakhtinienne dans le cas de *Het verdriet van België (Hugo Claus)* et *Ein weites Feld (Günter Grass)* », dans OST Isabelle, PIRET Pierre, VAN EYNDE Laurent (dir.), *Le grotesque, théorie, généalogie, figures,* Bruxelles, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, 2004.

107 *Ibid.*, p. 220-221.

108 *Ibid.*, p. 235. Voir sur ce sujet également CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin,* Paris, PUF, 1986 [1948].

109 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 55.

les expressionnistes et les surréalistes, qui, selon lui, prennent la suite du grotesque romantique, c'est-à-dire exprimant « une vision du monde subjective et individuelle, très éloignée de la vision populaire et carnavalesque des siècles précédents[110] ». Une sorte de grotesque bourgeois, si l'on peut dire. D'autre part le grotesque réaliste, reprenant « les traditions du réalisme grotesque et de la culture populaire, et parfois reflète aussi l'influence directe des formes carnavalesques[111]». Si cette branche a la préférence de Bakhtine, il n'y inclut que le poète chilien Pablo Neruda.

Plus que le grotesque, finalement rapidement laissé de côté dans son analyse de Rabelais, ce sont bien « les formes de la fête populaire » qui fascinent Bakhtine, à tel point que cette obsession parcourt l'ensemble de sa théorie littéraire[112]. Est-il le premier à aborder les choses sous cet angle ? Nous serions bien en mal de l'affirmer, contrairement à lui qui n'a de cesse dans l'introduction du *Rabelais* d'invalider les théories successives du grotesque. Selon lui, en effet, les formes du « réalisme grotesque » ne peuvent être comprises sans une analyse des formes et des figures des festivités populaires. D'une manière assez abrupte, il insiste sur la concomitance fondamentale entre grotesque et carnaval, et sur un rire positif et régénérateur.

Et c'est sur ce point qu'il s'oppose à Wolfgang Kayser. Celui-ci, qui avait publié son essai *Das Groteske*[113] peu de temps avant (1957), voit au contraire le rire provoqué par l'image grotesque comme l'expression d'un malaise face à l'indicible, relevant plutôt d'une solitude de l'homme face à ce qu'il ne comprend pas. Chez Bakhtine, l'éclat de rire provient justement de la liesse générale induite par le caractère festif de ces manifestations et permet ce retour à la communauté originelle, joyeuse, qui se place en miroir déformant des instances de pouvoir (qu'elles soient religieuses ou politiques) : « Toute hiérarchie, nous dit Bakhtine, est abolie dans l'univers du carnaval[114] ». Le pauvre prend la place du riche et inversement, le spectateur est à la fois acteur et bien évidemment : « le bas prend la place du haut ». Si le motif de l'inversion est donc fondamental dans la logique bakhtinienne, il est également partie prenante de l'herméneutique kayserienne, puisque le grotesque est défini comme un monde à l'envers de toute logique. Kayser préfère rester dans le champ esthétique, sans trop s'avancer sur la question du rire et ses raisons, ce que lui reproche justement Bakhtine.

110 *Ibid.*, p. 47.
111 *Ibid.*, p. 55.
112 Ainsi, malgré l'affirmation de Bakhtine que le carnaval n'aurait pas survécu à l'époque moderne, il en analyse tout de même les formes dans son interprétation de Dostoïevski. Voir BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski,* Paris, Seuil, 1998 [1929].
113 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit*.
114 BAKHTINE Mikhäil, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 251.

Le champ des études grotesques balance entre ces deux pôles théoriques : Bakhtine d'un côté, Kayser de l'autre. Le premier insiste sur le pouvoir du renversement du carnaval, l'autre sur le malaise et l'idée d'un monde qui nous devient étranger. Mais l'opus de Kayser ne connaîtra jamais de traduction française. Ce qui peut expliquer, en partie, la partielle invisibilisation de ses thèses, du moins en France. Même si pour Dominique Iehl, « ils utilisent le même mot pour décrire deux réalités qui semblent totalement étrangères l'une à l'autre »[115].

Le problème que doit affronter Bakhtine est le suivant : en insistant fortement sur la puissance politique du carnaval dans les époques pré-modernes, il ouvre une boîte de Pandore qu'il n'arrive plus à refermer. Son chapitre introductif devient une succession de justifications et d'affirmations parfois contradictoires qui opposent des formes grotesques de différentes époques, sans prendre en compte les particularités spatiales et temporelles de leurs apparitions. Pour appuyer son hypothèse d'une culture carnavalesque puissante à l'époque qu'il analyse, il se contraint à systématiquement dévaloriser les périodes postérieures, devenant presque réactionnaire sur le mode du « c'était mieux avant ». Sauf que son système d'images, plutôt vague, peut trouver des équivalents à toutes les époques, dans toutes les cultures. Enfin, la dimension politique qu'il prête à l'évènement festif, empreinte de théorie marxiste, ne pouvait rendre sa théorie que plus séduisante. Si l'on suit l'herméneutique bakhtinienne, toute hiérarchie imposée provoque l'apparition réciproque d'une réponse carnavalesque. La théorie déborde donc rapidement du champ littéraire pour inonder le terrain politique.

Wolfgang Kayser, à l'inverse, propose une lecture plus universelle, tout en appuyant l'idée que le grotesque naît avant tout de la subjectivité de chacun. En fonction du regard que l'on porte sur l'image, celle-ci pourrait être désignée comme grotesque ou non, tout dépend de comment le « code » est déchiffré. Kayser cite pour exemple les fresques incas, mais nous pourrions prendre celles de la *Domus Aurea* de Néron qui ne semblent « grottesques » que pour ceux qui les découvrent après un millénaire, et ce pour deux raisons. Premièrement, Néron n'a pas construit sa maison dans une grotte, celle-ci a seulement été ensevelie au fil des siècles. Donc cela n'aurait aucun sens que lui-même réclame « des grottesques » sur ses murs en guise de décoration. Deuxièmement, les hybridations mi-végétale, mi-animale qui, pour les théologiens postérieurs, remettent en cause l'ordre du monde, correspondent pour le romain de l'Antiquité à

115 IEHL Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 9.

un agencement familier et cohérent. Pour Wolfgang Kayser :

> « Le fait que le mot "grotesque" s'applique à trois différentes réalités – le processus créatif, l'œuvre d'art elle-même, et sa réception – est signifiant et approprié comme indication qu'il a tous les aspects d'une catégorie esthétique à part entière. »[116]

Cette catégorisation ne saurait être considérée comme indépendante de la réception de l'œuvre par un public. Là où Bakhtine affirme que Rabelais utilise les formes du « réalisme grotesque », Kayser préfère rester prudent en énonçant que ce n'est pas à l'artiste ou à l'auteur de désigner sa création comme relevant du grotesque :

> « Le créateur de grotesque ne doit et ne peut pas suggérer un sens. Ni distraire notre attention de l'absurde. »[117]

Pour Kayser, le grotesque se résume en cette phrase : « *das Groteske ist die entfremdete Welt* »[118]. Que nous pouvons traduire par « le grotesque est le monde aliéné », celui dont on ne peut comprendre ou analyser les codes car ils apparaissent distants, que ce soit temporellement, géographiquement ou même biologiquement. Le grotesque, selon Kayser, est une réalité dont les fondations reposent donc non pas sur l'ordre mais sur l'anomalie.

Ce concept de l'anomalie est également à la base de la théorie du monstrueux développée par Michel Foucault dans les années 1970. Dans un cours au Collège de France intitulé *Les Anormaux*, le philosophe pose les bases d'une histoire judiciaire traitée sous cet angle, dans laquelle il convoque la notion de grotesque d'une manière particulière :

> « Le cadre de référence du monstre humain, bien entendu, est la loi. La notion de monstre est essentiellement une notion juridique – juridique, bien sûr, au sens large du terme, puisque ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est sur un double registre, infraction aux lois de l'existence même. »[119]

Pour Foucault, si le monstre fascine, c'est que sa présence même pose un problème de compréhension. La loi ne peut s'appliquer à son cas, puisqu'il est par nature hors-la-loi. Il est finalement l'extrême qui justifie l'application de l'arsenal juridique, religieux ou moral, pour maintenir une société sur des bases saines. Pour reprendre une métaphore de grammairien, il est l'exception qui confirme la règle. La thèse de Foucault, convoquant de multiples références

116 « That the word " grotesque " applies to three different realms – the creative process, the work of art itself, and its reception – is significant and appropriate as an indication that it has the making of a basic esthetic category » dans KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature, op. cit.*, p. 180.

117 *Ibid*., p. 186.

118 Traduit par « *the grotesque is the Estranged world* » dans la version anglaise*, Ibid*., p. 184.

119 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, Paris, Gallimard, Seuil, 1999, cours du 22 janvier 1975, p. 51.

piochées dans l'histoire criminelle, est que, loin d'être circonscrit au monde du spectacle ou à la fiction, le monstre est une notion opérante pour expliquer le processus juridique et moral à l'œuvre en France, au moment où il dispense sa leçon. La plupart des cas qu'il recense révèlent une idée fixe : l'individu n'est pas tant condamné pour l'acte dont il est coupable, mais pour son inadéquation aux règles sociales. Foucault remarque que les jugements insistent lourdement sur le passé tortueux des condamnés : scolarité médiocre, relations discutables, actes de violences récurrents, mais aussi soupçons de perversions sexuelles. L'homosexualité revient d'ailleurs régulièrement comme charge incriminante, quand bien même l'acte jugé ne soit ni un crime passionnel ni une agression sexuelle.

Ainsi, Michel Foucault, à l'inverse des biologistes, n'utilise pas le monstre comme une notion scientifique, mais philosophique, donc se construisant en relation à la pensée de l'époque. L'impérialisme de Rome inventait des monstres exotiques pour délimiter ses frontières en expansion. L'Occident chrétien les utilise pour fixer des limites entre l'homme et le divin. La révolution industrielle s'en servira pour démontrer la toute puissance de la science nouvelle. Dans les époques postérieures à la révolution industrielle, le monstre moral sert d'épouvantail à la société bourgeoise individualiste, pétrie d'une morale utilitaire :

> « Le monstre, c'est essentiellement le mixte. C'est le mixte de deux règnes, règne animal et règne humain […]. C'est le mélange de deux espèces […]. C'est le mixte de deux individus. […] C'est le mixte de deux sexes : celui qui est à la fois homme et femme est un monstre.»[120]

Il définit ainsi trois figures centrales de la monstruosité contemporaine. Outre l'androgyne :

> « Les deux grandes formes du hors-la-loi selon la pensée bourgeoise et la politique bourgeoise, c'est à dire le souverain despotique et le peuple révolté ; ce sont ces deux figures-là que vous voyez maintenant parcourir le champ de l'anomalie […]. Le roi incestueux et le peuple cannibale. »[121]

La figure du roi incestueux renvoie évidemment à l'Ancien Régime, renversé suite à une révolution finalement plus bourgeoise que populaire, et convoque le spectre de l'inceste, de la consanguinité. Celle du peuple cannibale évoque la famine, la misère, mais aussi la peur du soulèvement, d'un autre renversement par une masse grouillante et démultipliée. L'effroi provoqué par l'idéologie communiste chez le bourgeois ne fait que donner raison au philosophe. Ces deux entités ne sont pas monstrueuses par leur forme, mais bien par les actes dont on les

120 *Ibid.*, p. 58.
121 *Ibid*., p. 97.

soupçonne d'être capables. L'aristocrate refuse de partager son pouvoir avec le bourgeois, donc en est réduit à ne se reproduire qu'avec ses semblables. Le peuple, à l'inverse, voudrait s'accaparer les biens « durement gagnés » de la bourgeoisie par la violence (et là encore, la terreur révolutionnaire est agitée comme un épouvantail). Foucault ne rend pas visible une réalité mais déconstruit un mode de discours qui utilise l'anomalie et la marginalité pour poser les bases de sa propre domination. Il y a bien évidemment un paradoxe dans cette double phobie, mais le monstre incarne toujours l'impossible. Dans ce développement, Foucault fait dériver le grotesque de l'esthétique pour le ramener cette fois directement dans le champ politique et philosophique :

> « J'appellerai "grotesque" le fait, pour un discours ou pour un individu, de détenir par statut des effets de pouvoir dont leur qualité intrinsèque devrait les priver. Le grotesque, ou, si vous voulez, l'"ubuesque", ce n'est pas simplement une catégorie d'injures, ce n'est pas une épithète injurieuse, et je ne voudrais pas l'employer dans ce sens. […] La terreur ubuesque, la souveraineté grotesque ou, en d'autres termes plus austères, la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui les produit : ceci, je crois, n'est pas un accident dans l'histoire du pouvoir, ce n'est pas un raté de la mécanique. Il me semble que c'est l'un des rouages qui font partie inhérente des mécanismes du pouvoir. »[122]

Pour Foucault, le grotesque n'est plus une catégorie esthétique comme l'entendent Kayser et Bakhtine, mais une manière de gouverner qui parcourt les civilisations humaines, en particulier l'Occident. Il se permet alors de pointer l'ambivalence entre un discours officiel qui prône une équivalence « vérité-justice », donc un pouvoir équilibré, et l'usage réel de ce pouvoir qui s'exprime plus régulièrement de manière arbitraire et spectaculaire. La figure du tyran grotesque, soit celui dont la concentration des pouvoirs est proportionnellement inverse à sa légitimité de l'exercer, devient centrale dans cette théorie, bien que véritablement formulée qu'une seule fois, en ces termes :

> « L'arbitraire du tyran est un exemple pour les criminels possibles, ou c'est encore, dans l'illégalité fondamentale, la permission donnée au crime […]. Plus, par conséquent, le pouvoir sera despotique, plus les criminels seront nombreux. Le pouvoir fort d'un tyran ne fait disparaître les malfaiteurs ; au contraire, il les multiplie. Et de 1760 à 1780-1790, c'est un thème que vous retrouvez perpétuellement, chez tous les théoriciens du droit pénal. […] C'est par un état de violence permanente que le despote peut faire valoir sa volonté sur le corps social tout entier. Le despote est donc celui qui exerce en permanence – hors statut et hors la loi, mais d'une manière qui est complètement intriquée dans son existence même – et qui fait valoir d'une façon criminelle son intérêt. C'est le hors-la-loi permanent, c'est l'individu sans lien social. […] Le premier monstre, c'est le roi. […] Tous les monstres humains sont les descendants de Louis XVI. »[123]

Si Wolfgang Kayser s'en tenait à la description d'un effet de perception et Bakhtine

122 *Ibid.*, p. 10.
123 *Ibid.*, p. 64-65.

entendait inscrire sa théorie dans une dynamique marxiste en exaltant la puissance du peuple, Foucault complète ce triumvirat. Dans son analyse, le grotesque s'inscrit également dans les cercles du pouvoir qui, il faut le rappeler, ne paraissent pas moins « aliénés » pour le peuple. L'utilisation arbitraire du pouvoir permet à ceux qui en usent de se séparer des sujets, de se placer au-dessus de la masse, et donc « hors-la-loi ». Pour ceux qui se situent « en-la-loi », les autres ne peuvent qu'apparaître que comme des monstres grotesques.

Ces trois théories, Kayser, Bakhtine et Foucault, malgré les oppositions parfois formulées dans le cas de Bakhtine envers Kayser, ou l'indifférence (Foucault ne cite ni l'un ni l'autre), ont cette particularité de s'articuler plutôt bien ensemble. Kayser ne rejette pas le rire comme symptôme de la vision d'une image grotesque et Bakhtine retranscrit également l'idée d'un monde qui échappe temporairement à la logique, car se plaçant à distance de la vérité officielle. Foucault n'aborde ni cette question du rire, ni du « monde aliéné » (dans un sens esthétique) mais apporte en complément le point aveugle de la théorie bakhtinienne : les images grotesques du pouvoir qui se placent en miroir du réalisme grotesque de la culture populaire.

Carnavalisation et « ju-jitsu artistique » : esthétique du renversement

- Azur ! Nos bêtes sont bondées d'un cri !
Je m'éveille, songeant au fruit noir de l'Anibe dans sa cupule
verruqueuse et tronquée… Saint-John Perse.
- Tu te mets toujours les fesses à l'air pour citer Saint-John Perse ?
- Ça aide. Allez viens on va se baigner !

Christian Clavier et Josianne Balasko dans *Les Bronzés* (Patrice Leconte, 1978)

Il paraît difficile de dégager une théorie du carnavalesque fixe en ne s'attachant qu'à la définition que Bakhtine en donne (avec plus ou moins de précision) dans son analyse de Rabelais. Mais paradoxalement, c'est dans sa *Poétique de Dostoïevski* (soit un auteur largement postérieur à la Renaissance) qu'il trouve une définition plus compréhensible. Dans cette étude particulière publiée avant le *Rabelais*, l'universitaire affiche une position moins dogmatique sur cette question de l'ancrage historique du carnavalesque :

> « La perception carnavalesque du monde possède un extraordinaire pouvoir régénérant et transfigurant, une vitalité inépuisable. C'est pourquoi encore de nos jours, les genres qui ont un lien, même le plus ténu, avec les traditions du comico-sérieux gardent le ferment carnavalesque qui les distingue si nettement de tous les autres. Ils portent l'empreinte particulière qui les rend reconnaissables. Une oreille attentive devine toujours les échos, même les plus affaiblis, de la perception carnavalesque du monde. »[124]

À partir de ce constat moins fataliste que dans son étude sur Rabelais, Bakhtine développe le principe de littérature « carnavalisée ». Soit celle qui subit directement ou indirectement l'influence du folklore carnavalesque, qu'il soit antique ou médiéval. Selon son point de vue, ce qui caractérise ces genres « comico-sérieux », c'est la multiplicité de tons dans le récit :

> « […] le mélange du sublime et du vulgaire, du sérieux et du comique ; ils utilisent amplement les genres " intercalaires " : lettres, manuscrits trouvés, dialogues rapportés, parodies de genres élevés, citations caricaturées, etc. »[125]

Toutes ces formes évoquent une certaine idée de l'imaginaire pour les lecteurs et les rassembler en une seule œuvre peut créer une sensation de vertige qui est finalement le propre du carnaval. En faisant communiquer les genres élevés (épique, historique ou universitaire) et les genres populaire (polar, science-fiction, pornographie…), un auteur abolit la hiérarchie au sein

124 BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 161.
125 *Ibid.*, p. 162-163.

même de la pratique littéraire si toutefois l'un ne prend pas le pas sur les autres. C'est vers cet idéal que tend Bakhtine en affirmant : « C'est cette transposition du carnaval dans la littérature que nous appelons carnavalisation »[126]. Nous pourrions donc séparer la théorisation de Bakhtine en trois définitions distinctes :

- Le carnaval désigne la fête populaire qui se place en dehors (ou en miroir) des institutions dominantes (à définir en fonction de l'époque de la production de l'œuvre) et des états du monde où toute hiérarchie est abolie. Sa fonction est à la fois révolutionnaire et cathartique.
- Carnavalesque est l'adjectif ramenant des éléments parfois distants à ces traditions de fêtes, d'inversion et de joie partagée.
- La carnavalisation désigne l'utilisation de ces éléments carnavalesques (et donc populaires) dans le champ d'une pratique artistique élevée. La littérature en est un exemple, mais nous pouvons aussi citer la peinture (Jérôme Bosch ou Louis-Léopold Boilly) et plus tard le cinéma (Jean-Luc Godard, Marco Ferreri, Ettore Scola, Kenneth Anger…).

À la suite de Bakhtine, dans l'un de ses premiers ouvrages, *Sēmeiōtikē, Recherches pour une sémanalyse,* Julia Kristeva revient brièvement sur cette notion, sans vraiment remettre en cause la première théorie : « Le carnaval est essentiellement dialogique (fait de distances, relations, analogies, oppositions non exclusives) »[127]. Ce principe dialogique, doit être mis en opposition avec « monologique » : le dialogisme confronte plusieurs voix discordantes, le monologisme ne laisse parler qu'une seule. Le dialogisme est, selon Kristeva, la marque d'une œuvre carnavalesque.

Bakhtine formule déjà ce concept dans son ouvrage sur Dostoïevski, mais là encore le théoricien ne prend pas la peine de fixer cette notion (que ce soit dans le temps ou dans la théorie). Ainsi, dans *Esthétique et théorie du roman*[128], il préfère parler de « plurilinguisme ». D'autres théoriciens préféreront parler de « polyphonie »[129]. Mais l'idée reste la même : au lieu d'avoir un récit narré par une seule voix, plusieurs opinions et modes de discours se confrontent

126 *Ibid.*, p. 180.
127 KRISTEVA Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1966, p. 100.
128 Bakhtine va jusqu'à parler de « dialogisme du polylinguisme » dans BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 233.

dans l'œuvre. L'essentiel étant que l'auteur garde un point de vue neutre et ne juge aucune des parties en présence. Il se contente simplement de les relater.

Donc si le carnaval, la carnavalisation et le carnavalesque sont « essentiellement dialogiques », dans ce cas, la présence simultanée de multiples modes de discours et points de vue pourrait être le signe distinctif des œuvres qui entrent dans ce corpus. Mais ces œuvres « dialogiques », « polyphoniques » ou « plurilingues » deviennent-elles forcément carnavalesques ? Si l'on suit l'analyse de Kristeva, ce n'est pas forcément l'élément comique qui est capable de nous orienter :

> « Il faudrait mettre en garde contre une ambiguïté à laquelle se prête l'emploi du mot " carnavalesque ". Dans la société moderne il connote en général une parodie, donc une consolidation de la loi ; on a tendance à occulter l'aspect dramatique (meurtrier, cynique, révolutionnaire au sens de transformation dialectique) du carnaval sur lequel justement Bakhtine met l'accent et qu'il retrouve dans la ménippée ou chez Dostoïevski. »[130]

Ce qui nous amène encore une question : existe-t-il des œuvres tragiques, ou sérieuses, utilisant la forme carnavalesque ? Notons tout de même que l'aspect dramatique mis en avant par Kristeva entre en opposition avec la définition de Bakhtine, car le cynisme est bien l'inverse d'un rire joyeux et libérateur mais un rire triste qui confirme un état déplaisant du monde pourtant bien parti pour durer. Il est du côté de la mascarade (pratiquée par les dominants), non de la fête populaire. Et c'est d'ailleurs ce cynisme, ce rire sans joie, que Bakhtine reproche à Wolfgang Kayser. Reste que Bakhtine et Kristeva voient là une forme prototype du « dialogisme », tout autant que sa forme la plus aboutie. D'une certaine manière, les deux auteurs refusent au concept théorique du carnaval la possibilité d'une évolution dans le temps, en fonction des différents contextes historiques qui se succèdent. Sauf que si l'on ne rit pas de la même manière d'une époque à l'autre, il est probable que l'on ne « carnavalise » pas de même.

Ces différents éléments sont réinterrogés par Philippe Gardy dans un court article intitulé « Le genre comme structuration idéologique du texte formalisé : la confusion des genres dans le discours carnavalesque » dans lequel il sépare les principes de « dialogisme » et de « dialogisme carnavalesque » :

---

129 Il n'est pas impossible que cette difficulté à fixer un terme soit concomitante de quelques problèmes de traductions. Si l'on attribue à Bakhtine la paternité de l'expression dans *La poétique de Dostoïevski* (parfois traduit par « *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* », l'universitaire n'aura de cesse de reformuler le concept d'un ouvrage à l'autre, sans jamais se décider sur une définition claire. Les trois termes (polyphonie, plurilinguisme et dialogisme) désignent un processus finalement similaire.

130 *Ibid.*, p. 101.

> « Le discours dialogique esquisse une multitude de dialogues à travers lesquels s'effectue, pour rire et/ou sérieusement, une véritable traversée de la logique (c'est à dire ce qui est ressenti comme tel, à tort ou à raison, par une société définie dans le temps et dans l'espace). Il y a distorsion d'un certain ordre et, par conséquent, production d'un certain dés-ordre (ou, plus exactement, d'une certaine impression de désordre). Mais le discours, à l'intérieur de ce mouvement de distorsion caractéristique, demeure inscrit dans une logique conventionnelle, dont les règles de base sont énoncées par les clôtures du texte et les codes syntaxiques sémantiques et phonétiques permettant ordinairement la communication. Le dialogisme carnavalesque, ainsi, n'est pas une inversion de logicisme habituel, comme on l'a parfois avancé un peu vite, mais (seulement) un jeu à l'intérieur du système de communication/de culture du groupe social qui le pratique. »[131]

Gardy s'éloigne de la dynamique révolutionnaire prônée par Bakhtine et Kristeva, pour proposer une dynamique ludique. Un simple principe de confrontation des discours donne soit l'impression d'un désordre (et donc une forme de réalisme) dans le cas d'un dialogisme, soit commente le système même de hiérarchie des discours, dans le cas d'un dialogisme carnavalesque. Selon lui, les genres (au sens large) ont toute leur place dans ce mode d'écriture car :

> « Ils jouent le rôle de lieux de condensation des habitudes, des règles et des contraintes de la société. Le dialogue qui s'instaure dans le discours du carnaval a pour terrain d'élection les formes reconnues comme telles par les hommes qui émettent ou reçoivent ce discours. Ces formes, dont l'autorité est (plus ou moins facilement) admise par la communauté sont l'objet même des plaisanteries et des critiques du sujet décentré du carnaval. »[132]

Par la suite, il précise que ces phénomènes de déconstruction des genres ne peuvent apparaître que ponctuellement, quand le genre est bien défini, ou dans une situation de « dysfonctionnements linguistiques ou culturels nettement caractérisés au sein d'un même groupe humain »[133]. Il cite, lui aussi, l'exemple de Rabelais qui écrit au moment où les langues vulgaires prennent l'ascendant sur le latin. L'écriture dialogique carnavalesque jouerait donc le rôle d'analyse critique des institutions dominantes. Il ressort de ce court article que le carnavalesque est un mouvement plutôt destructeur que créateur :

> « Au carnaval, les genres, dans l'acceptation la plus large du terme : genres de vie, genres littéraires, genres sociaux, genres culturels, etc., sont passés en revue et mis en pièces ; ils sont en quelque sorte déconstruits par la société qui les a engendrés et continuent de vivre sous son emprise. […] Distorsion de la théorie de la vie quotidienne, le discours carnavalesque est ainsi susceptible d'être analysé comme le reflet inversé d'un processus d'élaboration créateur.»[134]

Cette notion du carnavalesque est également synthétisée en 1984, par l'universitaire

131 GARDY Philippe, « Le genre comme structuration idéologique du texte formalisé : la confusion des genres dans le discours carnavalesque », *Prépublication 6*, Talence, ILTAM, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977, p. 7.

132 *Ibid.*

133 *Ibid*.

134 *Ibid.*, p. 8.

québécois André Belleau qui tente à son tour de synthétiser cette notion. Plusieurs idées fortes ressortent de son article « Carnavalesque pas mort ? ». Premièrement, le carnavalesque ne peut fonctionner qu'en relation avec un système plus vaste (culturel ou temporel). Si certains reprochaient à Bakhtine d'être trop attaché à la période qu'il étudie (la Renaissance), celui-ci est finalement requis pour comprendre le système de formes complexes mises en jeu :

> « La carnavalisation implique trois régimes d'antagonismes simultanés :
> - Dans la culture populaire : système interne d'oppositions et de permutations de type binaire : le cul et la tête, la mort et la vie, l'injure et la louange, etc.
> - Le discours ambivalent de la culture carnavalesque populaire *vs* le discours unilatéral de la culture dite officielle.
> - La transposition textuelle des deux premiers systèmes par la carnavalisation.
>
> Impossible ici de poser ni de concevoir un des termes sans référence aux autres. Si donc on veut parler de carnavalisation à notre époque, on ne se limitera pas à la mise en évidence trompeuse de contenus tels les rabaissements, la corporéité […]. Il s'agira en premier lieu d'opposer un hypothétique carnavalesque actuel par définition populaire à un monde officiel concomitant, contemporain, un sérieux-comique *ouvert* d'aujourd'hui à un sérieux-sérieux *fermé* également d'aujourd'hui. »[135]

Parler de « carnavalesque » aujourd'hui implique donc qu'il existerait encore un carnaval (ou une forme d'expression populaire qui s'en rapproche) que l'on pourrait opposer au modèle social ou idéologique dominant (par exemple la société de consommation).

À l'époque où il écrit son texte, Belleau note toutefois le problème de la disparition de l'espace public, ce qui l'amène à se ranger du côté de Bakhtine :

> « Il me semble qu'il y aurait lieu de chercher un contre-discours carnavalesque d'abord dans la "sphère non publiée" du langage, laquelle demeure la source de toute carnavalisation. Or il paraît difficile d'imaginer un langage de la rue et de la place publique à une époque où ni la rue ni la place publique ne sont encore des lieux où les hommes vivent. »[136]

Il désigne toutefois deux registres qui, selon lui, s'en approchent : le graffiti qui est « à la fois publié et non publié, clandestin et public. Spectacle sans spectateurs, boniment sans auditoire, il signale à la fois l'absence et le regret de la place publique perdue»[137] et les écrits produits par les minorités qui ont gardé une forte cohésion. Il cite à ce sujet les écrits féministes[138].

L'auteur note dans son texte un dernier point qu'il nous paraît important de relever :

> « Le paradoxe réside ici dans le fait que la carnavalisation se présente toujours comme un phénomène de littérature dite " cultivée " ou bourgeoise. Par définition, seule la littérature sérieuse est carnavalisée

135 BELLEAU André, « Carnavalesque pas mort ? », *Études françaises*, 1984, vol. 20, n°1, p. 39.
136 *Ibid.*, p. 40.
137 *Ibid.*, p. 41.
138 *Ibid.*, p. 42.

et carnavalisable. »[139]

Donc si le carnaval est, par définition, un mouvement de liesse populaire, la carnavalisation en revanche apparaît comme une forme de récupération élitiste de ces formes populaires.

Qu'il soit ponctuel, comme l'affirme Philippe Gardy, ou élitiste, comme le dit Belleau, le principe de carnavalisation reste effectivement suffisamment vivace pour susciter encore nombre d'interrogations. Néanmoins, la plupart de ces théoriciens s'attachent, dans la lignée de Bakhtine, surtout à la littérature (quoique Belleau étant narratologue, le terme de « texte » est à prendre au sens large). La peinture est peu abordée, et ne parlons même pas du cinéma[140].

Vers la fin des années 1980, Robert Stam publie S*ubversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, qui tente une application des théories bakhtiniennes au champ des études cinématographiques. Dans cet ouvrage, l'universitaire tente de trouver des objets cinématographiques qui pourraient se rattacher à la théorie de Bakhtine. Sa vision du carnavalesque ne dévie pas tellement des auteurs précédemment cités. Selon lui, il ne faudrait pas assimiler la notion à des genres « moins subversifs » comme la comédie (qui finalement rejoue dans un registre comique les enjeux de pouvoir déjà établis). De son point de vue, le concept ne manque pas d'intérêt pour la comédie musicale qui peut être vue comme « un carnaval en deux dimensions dans lequel la structure oppressive de la vie quotidienne n'est pas tant renversée (comme dans la conception de Bakhtine) que stylisée, chorégraphiée, et mythiquement transcendée»[141]. Dans ce genre spectaculaire, même le négatif peut être retourné en positif.

Robert Stam déploie ses hypothèses sous la forme de listes dont la longueur laisse effectivement songeur quant à la possibilité de résumer une notion qui échappe constamment à une catégorisation précise. Il construit ainsi treize concepts qui s'appliqueraient au carnaval, parmi lesquels on trouve la « valorisation de l'*Eros* et de la force vitale (1) » et « son envers

139 *Ibid.*, p. 41.

140 Au-delà du carnavalesque, notons tout de même que Wolfgang Kayser évoque succinctement (en note) le cinéma dans son essai sur le grotesque, en affirmant que *The Ladykillers* de Alexander Mackendrick (1955) et *Arsenic and Old Lace* (1941) de Frank Capra pourraient être de très bons sujets d'études, qu'il ne traitera pas, faute de temps. Voir KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*

141 STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film,* Baltimore, The John Hopkins University press, 1989, p. 92. Notre traduction.

morbide, mettant en avant des scènes de sacrifices (2) », mais aussi « une sémiotique corporelle qui célèbre le grotesque, le corps excessif, les « orifices » et les « protubérances » et le « bas du corps » (tout ce qui s'oppose à une vision puritaine du corps) (4), ou encore « le concept d'une esthétique anti-classique qui met en avant non pas la beauté harmonieuse et l'unité formelle mais préfère l'hétérogénéité, l'oxymore, et la mésentente (*mesalliance*) (13) »[142].

Dans un souci de concision, nous pouvons englober tous ces concepts au sein de la notion de « transcendance » de l'ordre social, moral ou politique. Le renversement et le détrônement étant eux-mêmes perpétuels, ils en perdent leur aura tragique. Chacun de ces treize concepts renvoie à la transgression d'un code établi et l'objectif de Stam est assez clair : l'herméneutique bakhtinienne peut, et doit, s'appliquer au cinéma. Il dresse ainsi une autre liste de neuf catégories de films carnavalesques que nous reproduisons ici intégralement :

> 1) Les films qui thématisent explicitement un carnaval contemporain de manière littérale.
> 2) Les films qui traitent le carnaval comme un phénomène historique.
> 3) Les films qui adaptent des textes carnavalesques ou des farces ménipéennes.
> 4) Les films qui usent de l'humour pour « anarchiser » la hiérarchie institutionnelle ou le rire corrosif contre l'autorité patriarcale.
> 5) Les films qui privilégient de manière comique (visuellement ou verbalement) le « bas du corps ».
> 6) Les films qui inversent agressivement l'esthétique classique de l'harmonie visuelle et du bon goût.
> 7) Les films qui célèbrent l'inversion sociale.
> 8) Les films qui parodient l'art « élevé » ou les genres « distingués ».
> 9) Les films qui remettent en cause la grammaire cinématographique à un niveau purement formel[143].

Toute stimulante que soit cette liste, elle n'apparaît pas sans défaut. En effet il est possible de qualifier tout film de carnavalesque, en démontrant son appartenance à l'une ou l'autre de ces catégories finalement assez larges. Ainsi, n'importe quel film comique entre ici sans problème dans les entrées 4 et 5. Dans une critique du livre, Michel Garneau lui reproche ainsi de

142 *Ibid*. Les numéros entre parenthèses renvoient à la place du concept dans la liste.
143 *Ibid.*, p. 110-111.

s'en tenir seulement au contenu sémantique de la théorie bakhtinienne, extrêmement varié : « on peut en accumuler toute une série et ainsi ouvrir très largement des séries filmiques correspondantes » [144]. L'autre critique majeure qu'adresse Garneau à Stam tient à sa volonté de prouver l'opérativité de la théorie bakhtinienne en l'appliquant au corpus le plus large possible (de Jean-Luc Godard à Woody Allen en passant par le cinéma brésilien), sans forcément admettre la possibilité de particularités propres aux contextes de production. Robert Stam voit dans le carnavalesque un phénomène international finalement en constant décrochage avec l'actualité (politique ou sociale) du moment.

Néanmoins, il est difficile de réduire *Subversive Pleasures* à cette succession de séries filmiques, car l'ouvrage se démarque tout de même des autres analyses bakhtiniennes sur un point fondamental : il remet le corps au centre du processus. Lorsqu'il tente de trouver un équivalent contemporain aux peurs qui animent la société décrite par Bakhtine, donc la fin du Moyen Âge marquée par les grandes épidémies de peste, Stam jette son dévolu sur l'épidémie du sida qui marque les années 1980 au moment où il écrit son ouvrage.

Il théorise un carnaval qui ne constitue pas un remède, mais un esprit « qui peut nourrir le principe d'espoir et la possibilité d'une communion dans un âge tendant vers le défaitisme individuel et le désespoir apocalyptique[145] ». Là où ses prédécesseurs ne semblaient s'intéresser qu'aux fonctions particulières de la langue dans le discours carnavalesque, Stam prend acte de l'apparition de nouvelles peurs, de nouveaux monstres (les séropositifs ostracisés durant les premières années) et d'un nouveau climat anxiogène qui lui semble propice à un retour des formes du carnaval :

> « Le corps, peut être une parole compatible avec la traduction verbale et vice-versa. Il peut s'exprimer par le monologue de la masturbation, le dialogue du couple, ou le polylogue de l'orgie. Dans le pire des cas, le sexe est un exercice du pouvoir, une confrontation de langage et une mauvaise traduction des codes linguistiques, gestuels et proxémiques. Dans le meilleur des cas, il est une " situation idéale de discussions ", une utopie communicative, un micro-carnaval (tout comme le carnaval est une macro-jouissance) caractérisé par le " contact libre et familier " et la fusion trans-individuelle. »[146]

Le carnaval ne saurait exister sans un recours aux formes corporelles, au moins aussi importantes et ludiques que celles des mots. Le développement des modes d'expression *queer*, *camp* et LGBT, en lien direct avec l'épidémie morbide qui touche le monde, à l'époque de Stam, renoue finalement avec cette utilisation ludique et festive du corps grotesque. Dans la continuité

144 GARNEAU Michel, « STAM, Robert. *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film* », *Cinémas, revue d'études cinématographiques*, automne 1991, vol. 2, n°1, p. 180.

145 STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film, op. cit.*, p. 171. Notre traduction.

146 *Ibid.*, p. 182.

de cette analyse positive, un autre concept de Stam qu'il convient d'éclairer est le « ju-jitsu artistique » :

> « Bakhtine, nous dit-il, décrit la "carnavalisation" parodique comme l'outil privilégié des faibles et des dépossédés. Parce que la parodie s'approprie un discours préexistant pour elle-même, elle est particulièrement bien adaptée aux besoins des plus démunis précisément parce qu'elle admet la force du discours dominant seulement pour la déployer, par le biais d'une sorte de *ju-jitsu* artistique, *contre* cette domination. Une telle "excorporation"[147] vole les éléments de la culture dominante et les déploie dans l'intérêt de la praxis opposée. »[148]

Pour Stam, la parodie, dont Kristeva enjoignait à se méfier, est l'arme de prédilection des classes dominées. Comme dépositaire d'un discours ou d'une vérité officielle, l'œuvre peut voir sa puissance renversée par ceux-là même à qui elle est censée s'adresser. Pris dans le mouvement du carnaval, le rire n'est plus une réaction physique incontrôlable devant une image grotesque ou lointaine. Il devient le mouvement constitutif d'un véritable sport de combat culturel.

À quelques variations près, l'enjeu est toujours le même : renverser l'ordre établi, qu'il soit celui de l'esthétique, de la morale ou plus simplement de l'ordre politique. Nous retrouvons donc systématiquement cette tension entre le mouvement ascendant d'un côté, descendant de l'autre, qui permet celui plus global de la révolution. En bref, l'explosion en place publique des pulsions de vie et de mort où les unes et les autres se complètent dans un mouvement furieux.

L'opposition peut paraître insoluble entre d'un côté les tenants d'une esthétique grotesque mettant l'homme face à son inconscient (Kayser) et de l'autre, les défenseurs du rire régénérateur du carnaval (Bakhtine). Qu'est-ce qui pousse finalement les hommes et les femmes vers ce grotesque, dont le but premier est de remettre en cause toute certitude hiérarchique ou esthétique ?

Ces quelques points peuvent être éclaircis dans l'ouvrage *Le phénomène rituel. Structure et contre structure* de Victor Turner. L'anthropologue y développe les concepts de *structure* et de *communitas*, et leur importance dans la compréhension des phénomènes rituels. La *structure* désigne la société hiérarchisée, avec ses règles économiques, juridiques et sociales (une tribu, un

147 Le terme « excorporation » est à comprendre ici dans son sens le plus corporel : extirper quelque chose. À ne pas confondre avec le concept d'*excorporation* théorisé en 1989 par John Fiske qui définit le processus par lequel les biens culturels de masses sont modifiés ou refondus dans une autre culture. Même si l'usage de Stam peut fonctionner dans les deux sens.

148 *Ibid.*, p. 228.

clan, une famille ou un État). À son revers, la *communitas* apparaît comme une version primitive de cette *structure*, ouverte, égalitaire mais surtout temporaire. Selon l'hypothèse de Turner, tout être humain passant d'un état de vie à un autre quitte temporairement la *structure*, faite de normes et de règles, pour rejoindre temporairement la *communitas*, récréée par le rituel, avant de revenir vers la *structure*, transformé par cette expérience du primitif.

Concrètement il s'agit des rites de passage, où le centre de l'attention (un homme le plus souvent) est convié dans un groupe restreint lui permettant un temps d'expérimenter des pulsions en général réfrénées par le groupe plus large dont il est issu. Turner cite nombre de rituels de différentes tribus, où un jeune homme est enlevé par les autres, pour être humilié ou pour faire des actes de nature exceptionnelle (selon les codes en vigueur dans la *structure* d'où il vient), avant de revenir chez les siens, transfiguré, devenu homme. Nous retrouvons ici le motif de la régénération chère à Bakhtine :

> « Les formes de la fête populaire ont les yeux tournés *vers l'avenir* et présentent *sa victoire sur le passé, "l'âge d'or"* : la victoire de la profusion universelle des biens matériels, de la liberté, de l'égalité, de la fraternité. L'immortalité du peuple garantit le triomphe de l'avenir. La naissance de quelque chose de neuf, de plus grand et de meilleur est aussi indispensable que la mort de l'ancien. L'un se transforme en l'autre, le meilleur rend ridicule et anéantit le pire. »[149]

La récurrence du motif du détrônement, sans cesse répétée par le théoricien, rejoue cette idée d'un renversement des valeurs pour permettre une purge, laissant ainsi derrière le passé. Chez Turner, « La *communitas* appartient au présent ; la *structure* est enracinée dans le passé et se déploie dans le futur par et à travers la langue, le droit et la coutume[150] ». On retrouve l'idée d'une pause dans l'ordre du monde, qui n'a pas vocation à être permanente. Mais aucune *structure* ne peut exister sans sa *communitas*, sans son gouffre, sa faille supposée qu'il est difficile à cerner, de la même manière que le carnaval libre n'est que l'envers nécessaire du dogme chrétien rigoureux. Pour Turner :

> « La *communitas* surgit là où la *structure* n'est pas […] [elle] s'introduit par les interstices de la structure, dans la liminalité ; sur les bords de la *structure*, dans l'infériorité. On la tient presque partout pour sacrée ou « sainte », peut-être parce qu'elle transgresse ou dissout les normes qui gouvernent les relations structurées et institutionnalisées et qu'elle s'accompagne de phénomènes où l'on fait l'expérience d'une puissance sans précédent. [...] La liminalité, la marginalité, et l'infériorité structurale sont les conditions dans lesquelles sont fréquemment engendrés les mythes, les symboles, les rituels, les systèmes philosophiques et les œuvres d'art. Ces formes culturelles fournissent aux hommes un ensemble de références ou de modèles qui sont, à un certain niveau, des reclassifications périodiques de la réalité et des relations de l'homme à la société, à la nature et à la culture.»[151]

149 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 256.
150 TURNER Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre structure*, Vendôme, PUF, 1990 [1969], p. 112.
151 *Ibid.*, p. 124-126.

Selon Turner, toute société repousse certains membres dans ses marges mais, paradoxalement, de cette marge dépend la survie de la société. Par son existence même, la liminalité justifie l'existence de la *structure*, de la même manière que le monstre justifie la normalité. S'opère alors un constant va-et-vient entre les deux états : « Trop de *communitas* provoque trop de *structure*, ce qui à son tour produit des luttes révolutionnaires pour revenir à la *communitas* »[152].

L'intérêt du modèle de Turner, par rapport à celui de Bakhtine, est son opérativité dans de nombreux domaines. Là où le carnaval ne s'applique qu'à un type de fête populaire (chrétienne occidentale et médiévale), le principe liminaire de la *communitas* fonctionne de manière universelle. À l'instar de Bakhtine, Turner note également des « sédiments » : le bouffon, les mouvements millénaristes, les prostituées, les hippies étant des « relents » de cette *communitas* rejetés dans les marges de la société « structurée ». Mais à l'inverse du premier, les exemples du second ne démontrent pas une dégénérescence, mais plutôt une survivance, un rappel constant de l'existence de cette *communitas* dans les marges, justifiant l'appareil de contrôle de la *structure*, tout en lui rappelant ses potentielles failles. En bref, la *communitas* est pour la *structure* ce que le monstre du placard est aux enfants : le rappel d'une peur refoulée, celle de voir la logique les règles du monde être renversées.

Contemporain de Bakhtine (1895-1975), Victor Turner (1920-1983) ne le cite pas directement, mais dans son ouvrage sur le théâtre, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play* (1982), il s'intéresse succinctement au carnaval, proposant une analyse différente :

> « [...] l'optation est évidemment dominante – pour ceux qui n'ont pas à agir à l'envers – comme dans les rituels tribaux ; certaines personnes, mais pas toutes, choisissent de vivre le renversement durant le carnaval. Et le carnaval est différent d'un rituel tribal car il peut être assisté ou évité, exécuté ou simplement regardé à volonté. C'est un genre du loisir jouissif, pas un rituel obligatoire, c'est le jeu séparé-de-la-performance, pas le jeu-performance alourdi par le système binaire de l'effort commun "sérieux" des hommes. »[153]

Bakhtine voyait dans le carnaval une forme rituelle, mue par l'élan de la communauté populaire, permettant la régénération du monde. Cette idée est remise en question par Turner, qui affirme que la notion de choix est ici fondamentale, contrairement au rituel. Pour que le

152 *Ibid.*, p. 127.

153 TURNER Victor W., *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1982, p. 43. Notre traduction.

principe d'autodérision fonctionne, l'acteur doit avoir cette liberté de se laisser aller à la folie du carnaval.

À titre d'exemple, le roi de carnaval, désigné comme parodie bouffonne du pouvoir pour être violemment détrôné à la fin, est rarement forcé à endosser ce rôle. Il le fait de son plein gré, et accepte d'être le centre des railleries du peuple, contrairement à l'étudiant de grande école qui doit subir le bizutage de ses aînés. Les différentes épreuves subies par les novices renouent avec une tradition carnavalesque (travestissements, humiliations ou ingurgitations de produits potentiellement dangereux) mais le refus de s'y plier peut être sanctionné d'une exclusion de la communauté future (la *structure* donc). La participation est aussi fermée à tout individu extérieur, car quelque chose d'important est en jeu : la reconnaissance par ses nouveaux pairs. À l'inverse du carnaval qui est ouvert à tous, et finalement n'oblige personne, car l'enjeu y est plus symbolique que concret. Survivre à un bizutage offre une position dans la future *structure*, participer au carnaval n'offre rien de plus qu'un moment de joie partagée n'ayant aucune incidence sur l'avenir de la communauté (puisqu'il est amené à se reproduire exactement de la même manière l'année suivante).

La confusion entre « rituel » et « jeu » de Bakhtine s'explique potentiellement par les racines marxistes de sa philosophie. Nous avons déjà pointé le problème de sa position sur le sujet, en opérant des parallèles risqués entre le système féodal et la lutte des classes de l'ère industrielle. Victor Turner note pourtant déjà chez Rousseau et Marx une « confusion entre la *communitas*, qui est une dimension de toutes les sociétés passées et actuelles, et la société archaïque ou primitive »[154]. Pour l'ethnologue, le fantasme d'une communauté primitive unie est une impasse, car « même dans les sociétés les plus simples, la distinction entre *structure* et *communitas* existe et parvient à une expression symbolique dans les attributs culturels de la liminalité, de la marginalité et de l'infériorité ». Toute structure a ses rites, ses monstres et ses moments de jeu sans performance.

154 TURNER Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre structure*, *op. cit.*, p.128.

Le grotesque : une affaire de style ?

Toutes ces théories (Bakhtine, Kayser, Foucault, Turner) ont pour particularité de ne jamais se rejoindre, abordant finalement des objets très différents (Rabelais, l'esthétique romantique, la justice et l'anthropologie) sans pour autant entrer en opposition frontale, à l'exception de Bakhtine qui marque sa distance avec Kayser. Pour Rémi Astruc, le meilleur moyen de faire le tri est de revenir à l'intuition de Charles Baudelaire, et ce « vertige » qu'il ressent devant ce spectacle de pantomime :

> « Le vertige apparaît alors comme la notion qui faisait précisément défaut pour articuler sans contradiction les propositions de Mikhaïl Bakhtine et celles de Wolfgang Kayser et qui permet de justifier en particulier le fait que toutes deux s'appliquent bien à un seul et même phénomène aux multiples apparences que serait le grotesque. Seules les causes du vertige diffèrent alors ici et là, vacillement produit par un excès de réel, un trop-plein de dynamisme qui se révèle renversant et instable d'un côté et de l'autre au contraire le trop-peu et le sentiment d'asphyxie que procurent un retrait soudain du réel, l'angoisse d'un rétrécissement du monde, la perte de familiarité (et de sens) des choses. »[155]

En élargissant le propos d'Astruc, la notion de vertige permet d'articuler les propositions de Bakhtine et Kayser, mais aussi celles de Foucault et de Turner. C'est bien le vertige qui saisit le commun des mortels à l'apparition d'un tyran grotesque. Ce vertige s'explique par le choc devant une figure détenant un pouvoir total, qui peut s'exprimer aussi bien par le rire de la moquerie (carnaval) ou l'effroi de la tyrannie (inquiétude). Quand les hommes de la *structure* de Turner passent dans la *communitas*, c'est bien un saut dans l'inconnu que la première leur demande d'effectuer pour passer dans la seconde. En effet l'un des aspects fondamentaux du rituel est la découverte au dernier moment de ses modalités par les initiés, autrement il perdrait son aura mythique.

Face à ce dernier ajout théorique, il est alors frappant de constater que Baudelaire n'est pas le seul à avoir eu une intuition au sujet du grotesque. Cette dichotomie entre le « trop-plein » contre le « trop-peu » avait déjà été très justement notée par Ricciotto Canudo en 1908 (donc largement avant Bakhtine et Kayser), lorsque qu'il définissait le grotesque comme « la déformation *per excessum* ou *per defectum* des formes établies »[156]. L'intérêt que porte Canudo à la notion de grotesque dans un texte exaltant la puissance du cinématographe à ses débuts démontre toute l'importance du cinéma dans la construction de ces images, et surtout l'abîme

155 *Ibid.*, p. 16.

156 CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe (1908) », *op. cit.*, p. 196.

théorique à combler, creusé par un trop long temps de déconsidération[157].

Le cinéma offre la possibilité de mettre en scène le « trop-plein » ou le « trop-peu », mais aussi le vertige. « L'effet *Vertigo* », rendu célèbre par Alfred Hitchcock dans le film éponyme, consiste à faire ressentir au spectateur cette sensation particulière, en compensant un travelling avant ou arrière avec un zoom inversé. Cet artifice provoque une déformation de l'image aussi remarquable que terriblement difficile à expliquer par l'écrit. Il donne au spectateur l'impression que certains éléments de l'image s'avancent, tandis que d'autres reculent, le cadre restant immobile. Par ce jeu optique, le public ressent alors pleinement cette sensation que le monde échappe soudainement à toute logique spatiale et temporelle. L'image devient à la fois proche et lointaine et ce malaise, comme le comique absolu qu'essayait d'analyser Baudelaire, ne peut se ressentir qu'à l'instinct. L'utilisation d'effets optiques *per excessum* (zoom combiné au travelling) provoque réciproquement une perte de repères *per defectum* : une réduction de la profondeur de champ et des rapports géométriques.

« L'effet *Vertigo* » est tellement particulier que nous le rabattons souvent sur le film qui l'aurait vu naître, à tel point que son apparition, même furtive, dans une autre œuvre nous ramène aux origines. Aussi il n'est pas étonnant que le « travelling compensé » (son nom plus chic) ait trouvé une seconde vie non dans le drame, qui se tient souvent à distance de ce genre d'effet outrancier[158], mais dans le film de genre (*Jaws* de Steven Spielberg, 1975) ou la comédie (*RRRrrrr !!!* d'Alain Chabat, 2004), devenant, aux dires de certains, un cliché, donc presque une parodie de lui-même. Il en est de même pour l'image grotesque, passé le choc de la première confrontation. L'expérience ne pourra jamais se reproduire de la même manière. Il ne fait aucun doute que le spectacle de pantomime qui avait provoqué chez Baudelaire ces sentiments nouveaux nous apparaîtrait comme un spectacle de clown soit banal, soit terrifiant par ses excès auxquels nous ne sommes plus habitués. C'est là que repose toute la problématique du grotesque comme catégorie esthétique : celle-ci n'est pas, et ne peut pas, être figée dans le

157 Si Kayser évoque succinctement le cinéma dans son introduction, Bakhtine n'y fait jamais référence, de même que Dominique Iehl. Rémi Astruc établit le lien dans *Vertiges grotesques*, en prenant l'exemple du film *Underground* (1995) d'Emir Kusturica. Mais longtemps les études littéraires et cinématographiques ont évité de se croiser trop frontalement, ce qui peut expliquer pourquoi un texte comme celui de Canudo, explicitement consacré au cinématographe, a eu moins d'écho que celui de Baudelaire, plus généraliste sur les formes comiques.

158 Certains films dramatiques peuvent y avoir recours, comme *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, mais le cinéaste prend alors le risque de voir son film ramassé autour de cette seule idée de mise en scène trop facilement identifiable.

temps, car ses éléments visuels constitutifs ne cessent de changer de nature.

Comme « l'effet *Vertigo* », le destin de toute image grotesque est d'être extirpée de sa lecture instinctive pour devenir un objet théorique saisi par l'intellect. C'est le cas des écrits de Rabelais devenus au temps de Baudelaire le récit d'un « apologue », des pièces de Molière récupérées par l'Éducation nationale, ou, de la même manière, des séries comiques des premiers temps, grotesques pour Canudo, qui sont aujourd'hui réinscrites dans une certaine idée du burlesque, donc un comique de « bon goût ». Dans la lignée de Kayser, Geoffrey Harpham pose le problème de la manière suivante :

> « Puisque notre perception du monde physique change – de même que lui-même est changé par la technologie, la pollution, les guerres et l'urbanisation – certaines choses qui pouvaient apparaître comme des distorsions sont maintenant perçues comme communes ou semblent obéir à des lois précédemment inconnues. Chaque Âge redéfinit le grotesque en fonction de ce qui menace sa perception de l'humanité essentielle. »[159]

Nous en revenons à l'argument originel de Baudelaire qui affirme que le grotesque ne peut être finalement saisi que par l'intuition, mais cette intuition doit être liée au contexte de sa réception. Rémi Astruc rappelle justement que si Baudelaire est saisi de ce choc devant une pantomime anglaise, c'est parce que le monde culturel dans lequel il évolue (le milieu littéraire français du XIX[e]) n'est pas habitué à ce type de spectacle comique. Lorsque Hugo écrit sa *Préface de Cromwell*, c'est également l'intuition qui le pousse à s'opposer à une certaine rigueur de la littérature classique. Le fait que les spectateurs puissent être pris d'un véritable vertige devant le plan subjectif de James Stewart regardant en bas ne peut se concevoir que par la nouveauté formelle de cet effet dont la technique particulière reste, au moment de la sortie du film, encore un mystère. Aujourd'hui, il n'est pas très difficile de deviner le « truc », ou de trouver l'information quelque part.

S'il apparaît tentant, comme le font Bakhtine et Stam, de dévoiler le grotesque en identifiant ses effets les plus visibles, cette méthodologie peut vite apparaître comme une impasse. Pour Astruc :

> « […] quel que soit l'art sur lequel on s'appuie, on peut dire en simplifiant à l'extrême que dans la plupart des études le grotesque est identifié et caractérisé *superficiellement* par un type de motifs (notamment la présence de formes d'hybridation, de monstres, de métamorphoses) et un type de composition (notamment des processus d'enchevêtrement, d'inversion, de prolifération ou d'exténuation), qui sont de fait les seuls éléments repérables par une approche strictement esthétique. Or il faut bien admettre que la connaissance qu'on tire d'un tel repérage fait du grotesque un

159 HARPHAM Geoffrey, « The Grotesque : First Principles ». *The Journal of Aesthetics an Art criticism,* 1976, vol. 34, p. 463.

> phénomène platement *décoratif*, autrement dit, ne permet qu'une compréhension pauvre et lacunaire du phénomène. »[160]

Il est évident que l'image grotesque repose sur ces types de motifs et de compositions, mais pour en saisir la richesse discursive, il faut également prendre en compte cette sensation de vertige et tenter de l'expliquer par rapport à son contexte de réception. Si le grotesque est avant tout « un principe de subversion de l'ordre », alors il convient de définir de quel ordre nous parlons. Ce dernier peut être l'ordre de la représentation (les canons esthétiques, les genres littéraires ou filmiques), mais aussi l'ordre social (le carnaval contre le dogme) ou l'ordre politique (le tyran foucaldien). Le carnaval bakhtinien apparaît comme une subversion de tous les ordres par la parodie, le renversement et le détrônement du roi de carnaval. Cette difficulté d'appréhension est également soulignée par Dominique Iehl :

> « On est tenté en effet de confondre le grotesque avec ces contenus, d'assimiler grotesque et démoniaque ou grotesque et délire social, etc., alors qu'il est d'abord un style. Il est, plus que d'autres styles peut-être, rattaché aux époques de son interprétation. Structure et histoire vont ici de pair, et une analyse du grotesque doit, nous semble-t-il, se situer à leur rencontre. »[161]

Le grotesque peut, comme l'affirme Astruc, n'être saisi que par la transdisciplinarité qui permet de l'identifier comme un fait culturel et anthropologique. L'identification des motifs n'est que la première phase d'une exploration qui ne demande qu'à être approfondie. Les premiers signes que sont l'hybridation, l'exagération, la monstruosité ou la prolifération doivent nous emmener vers le contexte de leur production puis de leur réception. Au cinéma, les images grotesques sont relativement faciles à identifier, et des genres filmiques reposant sur l'exagération, nous en trouvons (du burlesque de la première moitié du XX^{e} au film d'horreur contemporain). Ce premier niveau peut être saisi soit par l'instinct, et la sensation de vertige provoquée par une image qui sort du canon esthétique, soit par l'analyse de l'œuvre.

Il faut ensuite s'obliger à faire un travail d'historien, pour comprendre quels facteurs permettent l'apparition de cette image à un instant T de l'histoire. Les archives de production (scénario, interviews, récits de tournage) peuvent aider à cerner l'ambition de l'équipe de création, néanmoins il convient d'élargir les horizons. L'œuvre n'est pas la seule à être le « produit de son époque », son auteur l'est également. Aussi il est intéressant d'identifier le monde dans lequel apparaissent les créateurs et les « créatures », car un auteur, même au sens *Cahiers du cinéma*, ne saurait être complètement hermétique aux évolutions politiques et

160 ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques*, *op. cit.*, p. 190.
161 IEHL Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.,* p. 4.

sociales de son temps. Même si c'est parfois d'une manière diffuse ou distante, l'image grotesque, toute exagérée qu'elle soit, trouve toujours ses racines dans le présent de sa création. Il n'est donc jamais inutile de rappeler quels bouleversements sociaux ou politiques sont à l'œuvre lorsqu'un cinéaste dévoile un film au public, particulièrement dans le cas d'une œuvre qui se présenterait comme distante de ces questions.

Enfin, pour identifier le vertige grotesque, il faut évidemment analyser la réception par le public, et ce sur trois niveaux. Le premier, le plus simple et le moins signifiant est le résultat du box-office (et même les rediffusions télévisuelles), qui permet de donner une idée vague de l'étendue de cette réception.

Mais le vertige étant, par essence, une sensation individuelle, il ne faut évidemment pas s'arrêter là, car l'on sait que le succès (ou l'échec) d'un film dépend de nombreux facteurs, mais sûrement pas de critères formels. Certains films ayant recours aux images grotesques sont rejetés par le public (*Touche pas à la femme blanche !* de Marco Ferreri, 1974) tandis que d'autres reçoivent un plébiscite comme *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet, 2001). Le public fond devant la douceur d'Amélie qui évolue dans un Montmartre de carte postale, oubliant que la jeune femme peut, régulièrement, se montrer sadique et cruelle envers ceux qui lui ont fait du tort[162]. D'autres films peuvent également accéder au rang de « culte » avec le temps, sans avoir bousculé les foules à sa sortie. Et même certains échecs totaux peuvent se retrouver « anoblis » plusieurs années après par les amateurs de « nanars » qui renversent la perspective analytique en érigeant les défauts en qualités.

Comme deuxième niveau de réception, la critique cinématographique peut offrir un panorama intéressant des polémiques qui se jouent sur le moment. Prise dans son ensemble, elle permet de réinscrire l'œuvre dans son contexte de production, tout en révélant les éventuelles tensions politiques et sociales qui peuvent jouer en faveur, ou en défaveur, du film. Pour prendre un exemple, qui sera développé dans le premier chapitre, la réception critique des films sur la Seconde Guerre mondiale est indissociable de la construction d'une image héroïque de la Résistance par Charles de Gaulle, de son gouvernement et de certains partis politiques. Tout en gardant une certaine distance permise par les travaux d'historiens postérieurs, ces textes

162 Pour se venger d'une mauvaise blague, elle rend fou son voisin en débranchant l'antenne de la télévision à chaque but d'un match de foot. Plus tard, c'est l'épicier vaguement « poujadiste » qu'elle poussera à la folie en changeant ses serrures et en modifiant de petits détails dans son appartement. Ces bouffées de sadisme expliquent peut-être le comportement neurasthénique et suicidaire de son poisson rouge. Autre exemple d'une extrême cruauté, bien que n'étant pas du fait de l'héroïne : sa mère meurt en sortant d'une église, recevant sur la tête une touriste québécoise également suicidaire sous les yeux d'Amélie encore enfant. Dans ce film qui fait la publicité des petits plaisirs de la vie, les malheurs sont particulièrement grotesques.

critiques, souvent écrit « à chaud » donnent une bonne mesure de ce vertige qui saisit les spectateurs devant l'apparition d'un nazi grotesque.

Enfin le troisième niveau de réception se trouve justement dans les analyses *a posteriori*, soit les travaux universitaires qui témoignent d'une sélection sur d'autres critères. Que l'analyse se place dans le champ « auteuriste », porté sur l'esthétique, ou « culturel », plus axée sur les moyens de production et de diffusion, dans les deux cas nous avons à faire avec une forme de hiérarchisation. Bien que soumis à une rigueur scientifique, ces travaux n'échappent pas toujours aux aléas du bon ou du mauvais goût et, quand certains films se voient réévalués à l'aune de nouveaux critères (politique des auteurs, *Gender Studies*, *Cultural Studies*, historicité, etc.), d'autres se retrouvent fatalement mis de côté pour les mêmes raisons. Dans ces cas précis, il convient d'interroger non pas les hypothèses et les *a priori* sur lesquelles se fondent les différentes approches, mais la dialectique mise en place et ses éventuels points aveugles. Par exemple : pourquoi Bakhtine semble-t-il rejeter toute forme de grotesque postérieure à la Renaissance, quand Baudelaire fait précisément l'inverse ?

Une autre possibilité est de confronter deux objets proches mais différents dans leur forme, afin de déceler les particularités de chacun, au regard des analyses autour de ceux-ci. Les cas du *Nom de la rose* et de Molière entrent dans cette catégorie particulière. Comme nous le verrons dans le cas du roman à succès d'Umberto Eco, dont l'adaptation au cinéma par Jean-Jacques Annaud jouit d'une réputation équivalente. Les différences de chaque médium (littéraire ou cinématographique) obligent à reconsidérer la nature des images grotesques convoquées. Quant à Molière, il est un auteur largement commenté *a posteriori*, mais dont la mise en image de sa vie pose des problématiques similaires en forçant l'insertion d'un discours anhistorique et politique dans une reconstitution qui se voudrait rigoureuse, comme c'est le cas dans le très bakhtinien *Molière ou la vie d'un honnête homme* (1978) d'Ariane Mnouchkine.

Au-delà des motifs identifiables, de la définition d'un type de rire ou même de la sensation de vertige, l'intérêt théorique du grotesque, et de ses ramifications, se situe justement dans cette transdisciplinarité essentielle. Si l'histoire du cinéma s'est constituée sur la revendication d'une légitimation en tant qu'art à part entière, le grotesque permet de prendre cette catégorisation à rebours. Il ne s'agira pas dans ces pages de nier la place prédominante d'un auteur dans la création de son œuvre ou de remettre en cause les spécificités du médium

cinématographique. Il sera plutôt question de relativiser cet isolationnisme théorique, encore très marqué dans les études cinématographiques, pour ouvrir d'autres perspectives analytiques et tenter de montrer que la construction d'une image ne dépend pas seulement de celui ou de celle qui pose sa caméra.

En écho à notre objet d'étude, cette recherche s'inscrit donc dans une démarche dialogique et dialectique, donc en laissant s'exprimer différentes voix (discours analytique, critique et créatif). Partant des images grotesques apparaissant dans les films, nous essayons, tant que cela est possible, de remonter les différents fils, en confrontant des sources de différentes natures (romans, films, scénarios, critiques, écrits théoriques). C'est cette démarche dialogique qui nous amènera à dévoiler une toile d'araignée culturelle où ces images s'articulent entre elles, dévoilant quelquefois des impasses, mais surtout des liens entre des univers qui se tiennent parfois à distance raisonnable. Il arrive ainsi qu'un simple motif grotesque soit la pièce manquante pour relier un film de Jean-Luc Godard et une comédie de Nicole de Buron.

Le problème que pose ce type de démarche, en lien avec la nature même de l'esthétique grotesque, est que certains fils s'enfoncent dans les abîmes d'un labyrinthe culturel sans fin. D'où notre choix d'avoir circonscrit notre corpus à ce chronotope (le « temps-espace » autour duquel s'articule le récit[163]) qu'est la France des années 1970 aux années 1990. Contrairement à une affirmation récurrente, la France a aussi une production d'images grotesques non négligeable. Nous inscrire dans un temps relativement long (une trentaine d'années) permet également de suivre le cheminement de ces images et leurs évolutions, voire de leurs disparitions, en fonction des mouvements sociaux et politiques du pays. Des Trente Glorieuses à la chute du mur de Berlin, la France connaît de nombreux bouleversements culturels allant de la démocratisation de la société de consommation jusqu'à l'extension de celle du spectacle.

Si la fonction du grotesque est de relativiser une vérité officielle, la thèse que nous développerons dans les pages suivantes s'articulera autour de deux discours dominants malmenés par ces images grotesques : l'écriture de l'histoire de France et l'idéal moderniste du présent.

Le premier volet sera consacré aux films historiques et découpé en quatre périodes

163 Tel que le définit Mikhaïl Bakhtine : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. […] Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire » dans BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 235.

significatives : le Moyen Âge, la Monarchie absolue (XVII^{e} et XVIII^{e} siècles), la Révolution française puis l'Occupation et la décolonisation française. Ces périodes ont inspiré un certain nombre de films qui en donnent une image qui s'accordent plus ou moins avec l'idée d'un « roman national ». Au milieu de ces regards sur le passé, nous trouvons tout de même des éléments grotesques qui fonctionnent autant comme des relativisations de cette histoire officielle, que comme des rappels du présent. Dans cette cinématographie rétrospective, une figure grotesque réapparaît avec une certaine régularité : celle du tyran grotesque.

Le second volet renverse cette perspective et nous permet de quitter le cadre rigide de l'histoire et ses débats pour nous intéresser au présent. Après le gaullisme, la France se met à l'heure de la modernité, accueille la société de consommation, cède au « tout automobile » et la télévision s'installe dans tous les foyers. Comme témoin de ces renversements *per excessum* (profusion de produits de consommation et de spectacles) et de cette perte de repères *per defectum* (la culture française cédant du terrain à l'américanisation), Jean Yanne (acteur et cinéaste) nous apparaît comme porteur d'un discours carnavalesque particulièrement stimulant. Ensuite, nous élargirons notre horizon sur les métamorphoses brutales du territoire français (villes et banlieues) avec la multiplication des chantiers et l'érection de grands ensembles d'habitation. Ensuite nous analyserons l'envers de ce modernisme triomphant en interrogeant l'image de la campagne (mise à mort) et des villes de province (marginalisées). Enfin, les mutations du « parc audiovisuel » (cinéma et télévision) nous permettront d'identifier les nouveaux monstres qui surgissent des zones d'ombres de la société du spectacle.

Les images grotesques sont alors d'une toute autre nature, mais leur but reste de relativiser cette vérité officielle : celle du modernisme triomphant et du progrès. Le vertige change alors de camp et ce n'est plus la figure du tyran qui sert de repoussoir au public, mais celle du peuple qui devient le nouveau monstre d'une hypothétique « classe moyenne » en pleine éclosion : la « populace ».

Il nous sera évidemment impossible d'aborder toute la production française de cette époque et nous avons donc fait le choix de nous restreindre à des cas significatifs. Aussi, si certains films ou auteur(e)s manquent à l'appel, ce n'est pas par volonté de séparer ce qui relève d'un véritable grotesque et ce qui ne pourrait y entrer, ces critères de sélection étant fondamentalement arbitraires. En outre, il peut nous arriver d'aborder des films qui ne relèvent pas spécifiquement d'une production française, soit dans le cas d'une superproduction

internationale (*The Pied Piper* de Jacques Demy ou *Le Nom de la rose* de Jean-Jacques Annaud), soit une coproduction entre deux pays dont la France[164] (notamment les coproductions italiennes comme *Touche pas à la femme blanche !* de Marco Ferreri ou *Le Bon Roi Dagobert* de Dino Risi). À l'occasion seront également examinées des productions non-françaises, dans le cas où celles-ci nous apparaissent indispensables pour approfondir notre analyse de certains motifs. Il ne faudra donc pas s'étonner de croiser au milieu de films français des titres comme *Monty Python and the Holy Grail*, *Marat-Sade* de Peter Brook, ou encore *Natural Born Killers* d'Oliver Stone. Pour justifier ces écarts géographiques, citons une fois encore Dominique Iehl, pour qui « le grotesque ne fleurit jamais mieux que quand deux cultures s'allient, quand par exemple le Russe Bakhtine se fait l'interprète de Rabelais »[165].

L'objectif de cette recherche est avant tout d'identifier les différentes formes (au sens large) que prend le grotesque au cinéma, en illustrant le propos avec un corpus qui sera forcément non-exhaustif. Définissons quand même cinq aspects constitutifs du style et qui se retrouveront (partiellement ou en totalité) dans toute œuvre qui répondrait au qualificatif de grotesque. À l'image, ou à l'écrit[166], ce style doit laisser transparaître :

1) La vitalité des formes de la fête, du carnaval, du boire et du manger, du bas corporel, rassemblés sous l'idée d'une culture populaire vivante et régénératrice se déployant *per excessum* (Bakhtine).

2) La transposition dans un monde étranger, distant, « aliénant », « à l'envers » du monde du récepteur se réduisant *per defectum* (Kayser).

3) L'expression d'une autorité illégitime et débordante, animée par la double pulsion de vie et de mort, (le peuple anthropophage ou le tyran grotesque) affirmant son pouvoir *per excessum* et privant les autres *per defectum* (Foucault).

4) L'existence d'une *communitas* à la marge d'une structure établie, qui peut être une hiérarchie passée ou présente mais doit être relativisée par la prise en considération d'une liminalité (Turner).

164 Le terme « co-production » au fil de ces pages est évidemment à entendre systématiquement « avec la France », même lorsque ce n'est pas précisé.

165 IEHL Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 4.

166 Dans la lignée de mes prestigieux prédécesseurs, je n'aborderai pas la musique, ou alors seulement comme élément constitutif du film, c'est-à-dire la « bande originale ». Il sera signalé si celle-ci est pré-existante ou non, quelles éventuelles références elle convoque, mais n'étant pas musicologue de formation, je ne me risquerai pas à une analyse approfondie et laisse ce travail à d'autres personnes mieux qualifiées.

5) La sensation de vertige face à ce qui semble échapper au sens, par excès (*per excessum)* ou retrait (*per defectum*) du réel (Astruc).

La seule séquence de *125, rue Montmartre,* évoquée en introduction, rassemble ces cinq éléments : le cirque où les classes populaires rient naïvement d'un spectacle de clown (1) ; ce cirque, jamais mentionné auparavant, est un espace « étranger » du quotidien ouvrier de Pascal (Lino Ventura) qui finit par se réduire à l'affrontement entre les deux antagonistes (par la figure du champ contrechamp) (2) ; le numéro de clown puis la fureur de Pascal envers Julien/Didier renverse par la violence une relation despotique entre les deux personnages (3) ; l'opposition saltimbanques/police équivaut à la dichotomie *communitas*/*structure* (4) ; et enfin la dimension excessive de la fureur de Pascal contre le clown qui, auparavant, faisait rire les enfants, provoque le vertige à la fois par excès (la violence) que par retrait (le monde se ramasse autour des figures du prolétaire et du clown) (5).

Ces éléments ne doivent pas être pris dans un ordre d'importance (et ne sont pas tenus d'apparaître tous en même temps) mais analysés en relation les uns avec les autres et surtout avec les « divers usages de la réalité »[167]. Car quelle que soit le chronotope de l'œuvre, l'image grotesque est toujours perçue au présent. Comme l'énonce Rémi Astruc :

> « Si le vertige grotesque relève, dans les œuvres, à n'en pas douter d'une esthétique du choc comique qui passe par des effets de style, l'utilisation de figures particulières, de procédés narratifs privilégiés, dans tous les cas cette esthétique se prolonge dans un politique qu'il n'est plus possible d'appréhender uniquement du point de vue artistique puisque s'immisce à travers elle une vision du monde qui brouille les cloisonnements disciplinaires : c'est la dimension éthique de cette esthétique […] qui est subversion de l'ordre politique en même temps et tout autant que de l'ordre de la représentation. »[168]

La division en deux pôles de ce travail permet d'identifier ces cinq aspects du style grotesque dans ces deux états différents que sont le *passé-présent* (l'histoire révolue vue par le cinéma) et le *présent-passé* (les films contemporains devenus instantanés d'une époque). Mais dans sa globalité, cette analyse veut témoigner de la présence d'une culture populaire française qui survit au cinéma par l'usage partagé, face à la « pop culture » qui s'impose sous la seule forme de sa valeur marchande. Le grotesque n'est pas que subversion de l'ordre politique et de l'ordre de la représentation, il est aussi, et surtout, subversion d'une hiérarchie culturelle.

167 *Ibid.*, p. 3.

168 ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétique du choc comique, roman, théâtre, cinéma*, *op. cit.*, p. 186.

Partie I : Un peuple et son histoire

Introduction : Les images de l'histoire et le « roman national » face au « chronotope de l'écolier »

> *« Les films sur le passé, les reconstitutions historiques […] sont incapables de dépasser le témoignage sur le présent […]. Là se situe le véritable réel historique de ces films, non dans leur représentation du passé. »*[169]
>
> Marc Ferro dans *Cinéma et histoire* (1977)

Par ces mots, l'historien Marc Ferro pointe l'ambiguïté fondamentale du film historique : les représentations du passé, quel que soit le médium qui les supporte, resteront toujours une projection du présent dans un imaginaire supposé vraisemblable. Tout film produit se targuant de reconstituer une époque révolue subit plusieurs facteurs dans son processus de création. L'histoire elle-même est, selon les nouvelles doctrines scientifiques, une matière vivante sans cesse questionnée et remise en perspective, en fonction des diverses découvertes. La production cinématographique est donc tributaire de ces découvertes, et il serait largement possible de retracer un véritable parcours historiographique en regardant simplement les films produits à différentes époques sur une période donnée, en jouant au jeu des sept différences (tout en s'assurant qu'il y avait systématiquement un historien sur le plateau).

La question se pose d'autant plus au sujet du cinéma qui, contrairement à la littérature, a l'avantage de provoquer l'immersion du spectateur dans une reconstitution visuelle foisonnante. L'argument commercial se déploie tout seul : vous verrez les hommes et les femmes d'une telle époque vivre leur vie, comme si vous y étiez, assis à la table des grands hommes ou parcourant un champ de bataille, sans quitter le confort d'une salle de cinéma ou de votre salon. Comme s'amusait à le dire Alain Decaux, « La caméra remonte le temps ».

Le problème est que le cinéma a besoin d'images repères ou de références visuelles convaincantes. Toutes sortes de choses qui manquent cruellement à toutes les époques antérieures à la Renaissance, où la problématique des représentations réalistes ne se posaient pas encore, ou du moins sur un mode très différent que celui qui prévaut aux ères modernes et contemporaines.

Un autre problème concerne plus directement le « roman national », cette écriture romancée de l'histoire dont le but est d'offrir à une nation un récit des origines qui s'inscrit dans

169 FERRO Marc, *Cinéma et Histoire,* Paris, Gallimard, 1993, p. 74-75.

un temps long et unifié. La formulation elle-même, si elle découle en France d'une tradition républicaine dont on trouve des échos au moins à partir du XIX[e], est souvent jugée impropre. Dans le champ universitaire contemporain, l'expression est même très rarement employée, ou alors dans une posture critique. En revanche, elle est récemment revenue à la mode dans le discours politique, notamment lors de la campagne présidentielle de 2017, où plusieurs candidats ont revendiqué cet attachement à l'histoire de France et les valeurs qu'elle véhicule. Nous pouvons à ce titre citer François Fillon qui déclare le 28 août 2016 (lors des primaires de la droite) :

> « Les jeunes Français ignorent des pans de leur Histoire ou, pire encore, apprennent à en avoir honte. [Il faut] réécrire les programmes d'histoire avec l'idée de les concevoir comme un récit national. Le récit national, c'est une Histoire faite d'hommes et de femmes, de symboles, de lieux, de monuments, d'évènements qui trouvent un sens et une signification dans l'édification progressive de la civilisation singulière de la France. »[170]

Un constat sans appel qui trouve son écho chez d'autres hommes politiques lancés dans la course à l'Élysée, notamment chez l'ancien président Nicolas Sarkozy qui s'en remet à « nos ancêtres les Gaulois » dans la foulée. Notons que c'est l'expression « récit national » et non « roman », par trop « fictionnalisante », qui a la faveur des politiques. L'historien Pierre Nora est peut-être le premier, dans les années 1990 à populariser cette expression de « roman national » dans sa conclusion de *Lieux de mémoire*[171], pour justement critiquer une utilisation politique et partisane de l'histoire de France[172]. Sans revenir en détail sur les débats qui animent encore les sciences de l'éducation et les historiens autour de cette question, notons juste que la dénomination est récente, contrairement à l'idée. Si nous remontons vers la fin du XIX[e] siècle, début XX[e], nous trouvons dans la préface des manuels distribués aux écoles par Ernest Lavisse la mention suivante :

> « Ce volume contient des récits qui encadrent des images. […] Les descriptions donneront aux enfants une première idée des mœurs et des coutumes de nos pères ; les anecdotes, non pas inventées, mais tirées d'authentiques documents, leur feront connaître les principaux évènements et aussi les plus grands personnages de notre histoire.
> Par endroits, après un groupe de récits qui se rattachent à une même époque, quelques lignes indiquent la transition de cette époque à la suivante. Les enfants recevront ainsi des notions élémentaires sur la

170 Cité par DURAND Anne-Äel, « " Roman national ", " récit national " : de quoi parle-t-on ? », *Lemonde.fr [en ligne]*, 28/09/2019, [consulté le 15/03/2021], disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2016/09/28/roman-national-recit-national-de-quoi-parle-t-on_5004994_4355770.html

171 NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Vol. 3, Paris, Quarto, 1992, p. 1712.

172 Il l'aurait toutefois emprunté au sociologue Paul Yonnet, auteur de *Voyage au centre du malaise français, l'antiracisme et le roman national,* où l'auteur fustige cette diabolisation du « roman national » par les élites françaises de gauche.

marche générale de l'histoire de France. »[173]

L'ambition est assez claire : il s'agit d'offrir aux écoliers de la Troisième République le récit d'une histoire de France continue pour en exalter la grandeur et ses grands personnages. L'action de connecter les époques, divisées en chapitres, par de courtes transitions s'inscrit dans cette optique d'une continuité historique permettant de conserver la qualité d'un récit cohérent, donc un roman. C'est cette dénomination « littéraire » que nous aimerions interroger, en laissant de côté (pour l'instant) toutes considérations politiques.

Dans son *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine définit le chronotope en littérature comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »[174]. Pour faire simple, un chronotope littéraire définit une corrélation fondamentale entre la temporalité, le lieu, mais aussi les personnages et les actions. Cette intrication dépend du type de récit, par exemple : le chronotope d'un récit de *fantasy*, s'articulant autour d'actions héroïques dans de grands espaces épargnés par l'industrialisation, sera bien différent de celui d'un roman policier qui implique, souvent, beaucoup moins de lieux et de personnages. De la même manière, les actions des personnages de *fantasy* n'auront rien à voir avec celles de ceux impliqués dans une enquête policière. Disons qu'un certain type de récit appelle certains lieux dans lesquels évoluent certains individus qui eux-même se caractérisent par des besoins particuliers[175] et réclament plus ou moins de temps[176].

> « En littérature, le chronotope, a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle. »[177]

Il convient évidemment de préciser que Bakhtine ne parle pas de « roman national » mais de la forme « roman » en général. Toutefois, l'accolade des deux termes nous oblige à nous poser cette question, sans doute futile : s'il existe un « roman national », existe-t-il un « chronotope national » ? Et si oui, sur quelles bases le définir ? Les personnages, nous l'avons vu chez Lavisse, sont « les plus grands de notre histoire », et l'instituteur nous propose même « une

173 LAVISSE Ernest, *Histoire de France, cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1913, préface.

174 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

175 Nous posons cela ici, mais extirper un personnage de son chronotope dédié pour l'inscrire dans un autre est déjà un geste comique récurent. Voir des films comme *François Ier* (1937) de Christian-Jaque *A King In New York* (1957) de Charlie Chaplin, ou, plus connu dans nos contrées, *Les Visiteurs* (1992) de Jean-Marie Poiré.

176 Sauver le monde des forces du mal prend, quoi qu'on en dise, un peu plus de temps que découvrir l'identité d'un assassin.

177 *Ibid*., p. 238.

première idée des mœurs et des coutumes de nos pères ». C'est un début. Nous avons également des lieux emblématiques et les grands évènements qui y prennent place. Il ne reste que le problème du temps, car entre la « Guerre des Gaules » et le général de Gaulle, le temps passe. Rappelons également que si Bakhtine définit quelques grands chronotopes (biographie antique, roman de chevalerie, carnaval), il développe aussi autour de chronotopes plus « restreints » mais non moins signifiants (le château, le salon, la route, le seuil, etc.) qui peuvent aussi s'incarner en un seul personnage (le fripon, le bouffon et le sot). Dans une optique dialogique, un récit peut parfois convoquer plusieurs chronotopes enchâssés. Il faut donc compléter ces chronotopes de l'histoire de France (périodes, personnages et actions) par une autre figure non moins importante, celle du récepteur de ce récit.

> « De toute évidence, auteurs, auditeurs, lecteurs peuvent se situer (et se situent fréquemment) dans des temps et des espaces différents, séparés parfois par des siècles ou des distances énormes, mais peu importe : ils sont tous réunis dans un monde unique, réel, inachevé, historique, séparé par une frontière brutale et rigoureuse du monde représenté dans le texte. Nous pouvons donc parler de ce monde comme créateur du texte : tous ses éléments – tant le reflet de la réalité, que les auteurs, les exécutants (s'ils existent), enfin les auditeurs-lecteurs qui reconstituent et, ce faisant, renouvellent le texte, tous participent à part égale à la création d'un monde représenté. Des chronotopes réels de ce monde créateur, se dégagent les chronotopes reflétés et créés du monde dont l'œuvre (le texte) donne l'image. […] Ce processus d'échange est, par lui-même, chronotopique, de toute évidence : il s'accomplit dans un monde social qui évolue selon l'Histoire, mais jamais séparé de l'espace historique changeant. On pourrait même parler d'un chronotope particulier, créateur, au dedans duquel a lieu cet échange entre l'œuvre et la vie, où se passe la vie singulière d'une œuvre. »[178]

Que ce soit François Fillon, Nicolas Sarkozy ou Ernest Lavisse, tous visent avec ce grand récit un auditeur-lecteur particulier qui n'est autre que l'écolier (ou l'écolière). C'est pour lui qu'est simplifié le récit autour de grandes dates et de personnages majeurs afin qu'il reçoive ces notions élémentaires. Pris dans ce sens, le « roman national » ne s'articule pas autour de multiples chronotopes enchaînés dans le temps, mais par un singulier « chronotope de l'écolier ». Or, le regard de l'enfant est forcément oblique, comme l'explique Mark Spilka :

> « Il se tient sous la ligne d'horizon des activités adultes, pour lesquels les scènes de folie sont conçues. Sa vision est souvent animiste […]. Son innocence affective rassure tandis que le monde autour de lui se fissure et bascule. »[179]

Il est remarquable de noter qu'Ernest Lavisse prévoyait déjà dans ses manuels des

178 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 393-394.

179 « The child's view of the world is litterally oblique: he stand below the sight-line of adult activity, for which the mad man scene is built. […] His view is often animistic. [...] Finally, his affective innocence proves reassuring as theworld around him cracks and topples » dans SPILKA Mark, *Dickens and Kafka : A Mutual Interpretation,* Bloodmington, Indiana University press, 1963, cité par Geoffrey Harpham dans son article « The Grotesque : First Principles », dans *The Journal of Aesthetics and Art criticism*, vol. 34, Wiley, 1976, (notre traduction) p. 464.

images comme supports de ces récits qui « sont quelquefois des descriptions, et les images montrent les objets décrits ; plus souvent, ils sont des anecdotes, et les images montrent les actions racontées »[180]. Le récit historique pour les écoliers, selon Lavisse, ne peut se faire sans l'image qui illustre l'anecdote. Ces duos « image-récit » fonctionnent justement comme des petits chronotopes : chaque action étant ramenée à une donnée temporelle précise. Mais, nous l'avons précisé d'emblée, ces images sont elles-mêmes des déformations (ou des arrangements) avec une réalité trop lointaine pour que de véritables représentations nous soient parvenues.

Les temps ont changé, ainsi que la pratique de l'histoire, mais nous pouvons noter que, lorsqu'il s'agit d'enseigner cette histoire, les personnels de l'Éducation nationale ont toujours recours aux images pour illustrer ce récit historique. En règle générale, le cinéma a remplacé les images d'Épinal et il n'est plus rare du tout qu'un film « historique » soit projeté en classe comme support pédagogique. Sauf que ces films sont, tout autant tributaires des chronotopes que ne l'est la littérature ou l'illustration. Ils sont des formes établies par « déformation » de l'espace et du temps, pour entrer dans la forme de récit que les écoliers et les écolières pourraient comprendre avec leur regard « oblique ».

Nous avons tous écouté ce « roman national » sur les bancs de l'école, et y avons appris la vie des grands hommes et des grandes femmes, ainsi que les évènements fondateurs de l'histoire de France. Nous avons tous également fait cette expérience de la déformation de ces formes établies, en y ajoutant des éléments de notre présent pour s'amuser par jeu d'anachronismes. À un moment ou à un autre, nous sommes tous entrés dans ce chronotope de l'écolier.

Si pour Ricciotto Canudo, par le cinématographe, « la vie est simplifiée par le grotesque, qui consiste justement dans la déformation *per excessum* ou *per defectum* des formes établies »[181], il en est de même pour l'histoire lorsqu'elle est transposée au cinéma. Or, une déformation, qu'elle soit dans un sens ou un autre, appelle une autre déformation, puis une autre, jusqu'au foisonnement de l'ornementation « grotesque ». Tel est le paradoxe du « chronotope de l'écolier » qui est un « monde créateur » au présent. La simplification de l'histoire, *per defectum* ou *per excessum*, donc la rencontre entre le sérieux-comique du regard enfantin et le sérieux-sérieux de l'institution, nous apparaît comme la première, et donc la plus

180 LAVISSE Ernest, *Histoire de France, cours élémentaire, op. cit.*, préface.
181 CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe (1908) », *op. cit.*, p. 195-196.

importante, de toutes les carnavalisations.

Tous les films sur le passé et les reconstitutions historiques sont tributaires de ce chronotope de l'écolier. Non seulement par leurs ambitions éducatives (dans le cas d'un film « sérieux ») mais également par leur besoin de s'adresser au plus grand nombre. Il est donc remarquable que ce soit dans des œuvres comiques et populaires, que ce chronotope soit le plus directement formulé. *Le Bon Roi Dagobert* (1963) de Pierre Chevalier se présente comme une déformation de l'histoire par le regard d'un écolier qui doit apprendre sa leçon. Le même procédé est visible dans *Deux Romains en Gaule* (1967) de Pierre Tchernia et René Goscinny, téléfilm qui marque la première apparition d'*Astérix le Gaulois* en version animée.

Si l'enfant n'est pas directement mis en scène, il est courant qu'une parodie de film historique commence par une voix off énonçant doctement, à la manière d'un instituteur, le contexte historique. Nous pouvons entendre cela dans les adaptations d'*Astérix le Gaulois* (« Nous sommes en cinquante avant Jésus-Christ » récité par Pierre Tchernia) mais aussi dans *Deux Heures moins le quart avant Jésus-Christ* (1982) de Jean Yanne. Une fois passé ces introductions, d'un sérieux qui ne trompe personne, le chronotope historique dérape et se retrouve submergé d'anachronismes et de rappels au présent, que seul un regard enfantin pourrait concevoir : saint Éloi essaye un ascenseur dans *Le Bon Roi Dagobert*, les *Deux Romains en Gaule* découvrent les joies de la vie « lutécienne » tandis que la naissance de Jésus-Christ est annoncée à la télévision en direct chez Jean Yanne.

Ce dernier film, grand succès populaire, s'amuse ainsi à intégrer dans le chronotope du péplum des éléments issus de la modernité : la télévision, les luttes syndicales, une compagnie romaine de sécurité (CRS), et même la fameuse phrase du général de Gaulle (« Je vous ai compris ! ») dans la bouche d'un consul. Par trop distante de nous, l'Antiquité, pour être « comprise » à hauteur d'enfant, doit se connecter au présent, parfois au prix d'une ou deux déformations[182].

Dans les chapitres qui suivent, nous aborderons chronologiquement ces grands moments du « roman national » pour montrer comment le cinéma français les déforment *per*

182 Pour Jean Yanne, sur le plateau de *Spécial Cinéma* (11/10/1982), présenté par Christian Defaye, « le nombre d'anachronismes qu'on peut voir dans le film est très diminué par rapport à ce qui existait vraiment. Les gens voient le film en pensant qu'il y a beaucoup d'anachronismes mais il y en a à peu près quarante pour cent. Soixante pour cent des choses qu'on voit et qui paraissent bizarres sont vraies ». Disponible sur *Les Archives de la RTS [en ligne]*, 2020, [consulté le 16/03/2021], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=aogdXDTGZtI

excessum ou *per defectum*. Nous commencerons par le Moyen Âge, continuerons par le Grand Siècle et la Monarchie absolue, puis la Révolution française avant de terminer sur les périodes plus troubles que sont l'Occupation et la fin des colonies françaises. Ce panorama nous permettra au passage de définir quelques chronotopes établis par l'usage : le chronotope de la chevalerie (parodique ou non), celui de la mascarade aristocratique, le chronotope sadien (d'après le marquis de Sade), ou encore les plus tardifs chronotopes « 1939-1945 », « temps des colonies » et « espionnage tiers-mondiste ». Tous s'établissent comme forme définie pour refléter divers aspects du présent.

Notre choix s'est arrêté sur des périodes inspiratrices d'un nombre significatif de films, ce qui nous permet de développer sur l'évolution du regard que portent les cinéastes sur une période donnée. Le « roman national » débutant, pour ceux qui le veulent, au baptême de Clovis, nous ne pouvons intégrer l'Antiquité, qui « appartient » a tout le bassin méditerranéen. Même si la culture populaire nous a donné *Les Aventures d'Astérix le Gaulois* par René Goscinny et Albert Uderzo, les principales adaptations cinématographiques en « prise de vue réelles » arrivent plus tardivement, à la fin des années 1990 (avec *Astérix et Obélix contre César* de Claude Zidi en 1999)[183]. Si l'Empire napoléonien a inspiré quelques grands films (dont celui d'Abel Gance), il apparaît finalement peu à l'écran, et encore moins dans la période de production qui nous intéresse. Enfin, pour paraphraser Marc Ferro, si ces films sur le passé parlent surtout du présent, on notera comme paradoxe que la Troisième République, qui a planté les graines de ce « roman national », en est quelque peu exclue, effacée par le retentissement de la Seconde Guerre mondiale[184].

En oubliant le récepteur-lecteur, les défenseurs du « roman national » ont, à notre sens, fait une grave erreur. C'est l'écolier qui se tient sous la ligne d'horizon des adultes qui conçoivent ce grand récit héroïque. Son regard est donc le point de départ de toute carnavalisation, permettant cette rencontre du « haut » et du « bas ».

183 Notons juste que l'œuvre de Goscinny et Uderzo reste en France une référence de ce chronotope de l'écolier, dont tout film comique sur l'Antiquité semble être tributaire, y compris *Deux Heures moins le quart avant Jésus-Christ*. Nous aurions également aimé développer autour de *Deux Romains en Gaule* et des adaptations en film d'animation (par exemple *Les 12 travaux d'Astérix* en 1976) mais nous ne le ferons pas, faute de temps et pour maintenir une certaine cohérence chronologique de ce « roman national ».

184 Il en est de même pour le conflit de 1914-1918 qui a quelques films qui lui sont consacrés, mais dont le trauma a été globalement supplanté par celui de 1939-1945, surtout au cours de la période de production qui nous intéresse (des années 1970 aux années 1990).

1. De Dagobert à Jeanne d'Arc : tyrans *per excessum* et mythes *per defectum* dans le chronotope médiéval

> *« Le temps est comme une montagne trouée de galeries souterraines. Je connais les formules qui permettent de les emprunter... »*
>
> Le mage Eusæbius (Pierre Vial) dans *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré (1993)

La plupart des historiens du Moyen Âge (de Jacques Le Goff à Michel Pastoureau en passant par Umberto Eco) s'accordent sur cette idée fondamentale : nous ne savons pas vraiment à quoi ressemblaient et comment vivaient et parlaient les hommes et les femmes de l'époque médiévale, nous ne pouvons que l'imaginer.

Umberto Eco posera lui-même le problème en théorisant « Dix façons de rêver le Moyen Âge »[185]. La projection parcellaire de Eco a l'avantage de présenter l'ère médiévale comme un imaginaire vivant et protéiforme. Par ce procédé, le médiéviste rend lisible la multiplicité des interprétations possibles, allant de l'exaltation mythologique (les différentes interprétations du mythe arthurien) au commerce touristique (le parc du Puy du Fou). Et si la période, qui s'étend pourtant sur mille ans, ne cesse de fasciner, c'est, selon Eco, par le rapport intime que chacun entretient avec elle. « On ne rêve pas le Moyen Âge parce que c'est le passé car, des passés, la culture occidentale en a à revendre [...], le Moyen Âge constitue le creuset de l'Europe et de la civilisation moderne »[186]. Pour l'auteur, nous y retrouvons pêle-mêle les débuts de l'administration bancaire, l'organisation communale, les luttes politiques, le « terrorisme mystique » et le tourisme (les croisades et les pèlerinages), mais aussi les luttes des classes et la tension entre l'Église et l'État. Ainsi pour Eco, si l'Antiquité qui se « reconstitue », le Moyen Âge se « rafistole », souvent pour s'accorder à nos fantasmes.

De ce postulat découle l'image d'une identité médiévale complexe et composite, évoluant au gré de nouvelles découvertes, sans pour autant invalider les précédentes. Ce n'est

185 Dans le détail : la vision des romantiques du XIX^e^, celle des restaurations de Viollet-le-Duc, l'utilisation de la période comme décorum, le Moyen Âge scientifique des historien(e)s, le fantasme d'une époque sauvage et barbare, ou encore celui de la « relecture ironique » (à la manière des westerns de Sergio Leone). Émergent également des regards plus biaisés, plus idéologiques : le Moyen Âge comme creuset des identités nationales (Jeanne d'Arc, Charlemagne, Frédéric Barberousse), celui de la tradition des récits initiatiques (les contes, la quête du Graal) ou encore le « Moyen Âge fasciste », vision libertarienne d'une prédominance virile (dont découle, selon lui, la tradition de *l'heroic fantasy*). Voir ECO Umberto, « Dix façons de rêver le Moyen Âge », dans ECO Umberto, *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*, Paris, Grasset, 2016, p. 997-1010.

186 *Ibid*.

pas tant le principe de vérification qui prévaut dans les représentations, que celui d'accumulation. Pour résumer, le Moyen Âge est assez vaste pour que tout le monde puisse se créer son espace historique « parfait ».

Pour Mikhaïl Bakhtine, qui définit le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels »[187], le chronotope du roman de chevalerie (dont s'inspire largement le cinéma lorsqu'il s'agit de représenter le Moyen Âge) s'articule autour des motifs suivants :

> « Le temps est subdivisé en segments d'aventures, à l'intérieur desquels il s'organise selon une technique abstraite ; sa liaison avec l'espace est également technique […]. Le chronotope est celui d'un monde étranger, varié, assez abstrait […]. Le monde entier se mue en prodige, le prodige devient habituel (sans cesser d'être prodigieux). L'éternel « imprévu » lui-même cesse d'être imprévu […]. Le héros du roman de chevalerie se coule dans ses aventures comme dans son élément naturel. Par sa nature même, le chevalier ne peut exister que dans un monde de hasards prestigieux : là seulement il peut conserver son identité. Le « code » même, qui donne sa mesure à cette identité, est conçu uniquement pour un monde tel que celui-là. »[188]

Pour faire « médiéval », il convient alors de revenir aux sources et de s'inspirer des textes qui nous sont parvenus. Reconstituer le Moyen Âge au cinéma tient en soit du prodige (technique), il n'est donc pas si étonnant qu'en règle générale, les films s'inscrivant dans un chronotope médiéval aiment également montrer des prodiges et des héros capables de se mouvoir dans ces univers taillés pour l'aventure. Le Moyen Âge au cinéma est par essence un monde *per excessum*, où le merveilleux devient banal, mais tout cela ne fait pas pour autant naître le comique.

Pourtant, parmi les images et les textes qui nous viennent directement de l'époque médiévale (et de la Renaissance), le comique tient une place assez importante. Des gargouilles parfois vulgaires, aux scènes scabreuses glissées dans les marges des manuscrits, en passant par quelques écrits parodiques, l'humour médiéval a tout de même traversé les siècles. François Rabelais reste encore aujourd'hui l'auteur le plus cité lorsque l'on évoque ce comique des temps révolus (bien qu'il est plus régulièrement classé dans les auteurs de la Renaissance). Il n'est pas anodin que Mikhaïl Bakhtine l'utilise largement pour mettre en place sa théorie du grotesque. Y aurait-il donc une possible filiation directe entre les aventures de *Pantagruel* et *Gargantua* et l'image du Moyen Âge que tentent de retranscrire les cinéastes ?

Ressusciter le grotesque médiéval, qui est, selon Bakhtine, la forme la plus pure de cette esthétique particulière, pour le public contemporain pose tout de même quelques problèmes.

187 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.
188 *Ibid*. p. 298-299.

L'efficacité du comique médiéval repose beaucoup sur une vision cosmique du monde, là où notre présent se définit plutôt par sa rationalité scientifique. La rencontre des deux ne se fait pas sans heurt, et c'est dans cette collision entre deux visions du monde diamétralement opposées que surgit le grotesque.

Dire que les films sur le Moyen Âge sont totalement dénués d'humour serait peut-être un peu exagéré. Les grosses productions hollywoodiennes classiques, telles le *Robin Hood* (1938) de Michael Curtiz et William Keighley avec Errol Flynn, ne sont pas sans transmettre une certaine gaieté. Le tropisme du combattant accompagné de ses joyeux compagnons dans un décor chatoyant aura fait les beaux jours d'une certaine idée du film médiéval. Toutefois, si ces œuvres se voient considérées comme « comiques », c'est souvent malgré elles, subissant l'outrage du temps et basculant dans le fossé du *camp*[189]*.* On retient moins le discours social de Robin, que sa flamboyante paire de collants verts. Pour reprendre les mots de Susan Sontag, nous sommes devant « un sérieux qui échoue » en étant « le parfait mélange de l'exagération, du fantastique, de la passion et de la naïveté [190]». Une incongruité vestimentaire qui inspirera à Mel Brooks l'un de ses films les moins bien considérés mais tout de même bien nommé *Robin Hood* : *Men in Tights*[191] (« hommes en collants ») en 1993. Une parodie du classique hollywoodien qui insiste largement, jusque dans le titre, sur le potentiel homo-érotique d'un homme avec des collants.

Dans les deux cas, c'est plutôt l'incongruité de la vision cinématographique d'une époque qui est parodiée (pourquoi des collants ?) plutôt que la période. Incongruité vue comme telle en fonction des évolutions de l'historiographie. La mode récente étant plutôt aux guerriers virils en armure, mieux vaut évacuer toute hypothèse d'homo-érotisme, quand bien même l'hétéro-normativité médiévale reste sujette à caution[192]. Par jeu d'inversions, la parodie *spoof* (type Mel Brooks) sert finalement une certaine idéologie de la reconstitution, elle ne semble pas s'inscrire vraiment dans une logique de mise en perspective du présent. Toutefois, le *camp* analysé par Susan Sontag pourrait être une première entrée vers le *defectum,* à cause de ce « sérieux qui échoue ». Le grand succès hollywoodien populaire, par ses arrangements avec l'histoire, ne supporte pas le passage du temps. Son premier degré *per excessum* (l'héroïsme de

189 Tel que le définit Susan Sontag dans « Notes on camp » [1964] dans SONTAG Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 1996, p. 275-292.

190 *Ibid*. p. 283.

191 Renommé en français *Sacré Robin des Bois*.

192 À titre d'exemple, le débat est encore ouvert pour savoir si Richard Cœur de Lion était homosexuel ou bisexuel.

Robin des Bois) devient progressivement « naïveté », puis « comique-involontaire » pour le public d'aujourd'hui, par son échec à s'imposer comme une vision crédible. Mais il serait bien cavalier de qualifier ce *Robin Hood* avec Errol Flynn de grotesque, ou même de « nanar ». Et si le film est plutôt joyeux, fidèle à la tradition du s*washbuckler,* il ne pourrait être qualifié de comédie.

Dans ce registre très particulier de la comédie médiévale au cinéma, François Amy de La Bretèque note dans *Le Moyen Âge au cinéma*[193], une date pivot : l'année 1975 et la sortie sur les écrans de *Monty Python and the Holy Grail*, premier film de la troupe de comiques anglais. Véritable succès international, par son enchaînement de séquences absurdes parodiant les grands moments du récit arthurien. Le film réalisé par Terry Jones et Terry Gilliam est très souvent présenté comme un tournant dans la représentation comique du Moyen Âge (sans être du « comique médiéval »).

Le « choc » provoqué par la troupe, par rapport aux attentes du spectateur d'un film de chevalerie, s'explique dès la première séquence. Après la révélation d'Arthur et de son écuyer « chevauchant » à pieds, le public le voit subir une deuxième « dé-mythification ». Alors qu'il demande son chemin à des serfs, le roi légendaire est pris dans un interminable débat avec l'un d'eux qui lui fait une leçon de marxisme improbable, remettant en cause la condition *sine qua non* du mythe : la hiérarchie de droit divin. Arthur répond par la violence, confirmant ainsi sa posture élitiste et dominatrice. Le film est à ce titre un véritable pastiche, au sens où le chronotope du roman de chevalerie (dont le mythe arthurien est l'un des emblèmes) est respecté dans son essence : le temps est bien subdivisé en segments d'aventures dans lesquelles les chevaliers se coulent. Mais l'*excessum* du merveilleux passé se confronte ici au *defectum* du présent. Si les serfs se rassemblent en une collectivité socialiste et démocratique, c'est bien pour témoigner de l'échec du roi Arthur à articuler son chronotope autour de sa mission, qui ne concerne finalement que lui. À partir de là, le public ne peut plus prendre au sérieux un tel héros, puisque lui-même est incapable d'expliquer rationnellement la raison de sa quête. De La Bretèque cite ainsi Yves Allion dans *La revue du cinéma* :

> « Très vite, j'ai compris que c'était la chose la plus forte que j'avais vue (sic) sur le Moyen Âge. Derrière la comédie, il y avait des choses réelles : l'hypocrisie de l'amour courtois, la barbarie des tournois, que personne n'avait jamais montrée. »[194]

193 LA BRETÈQUE François Amy (de), *Le Moyen Âge au cinéma, Panorama historique et artistique,* Paris, Armand Colin, 2015*,* p. 164.

194 *Ibid*.

Au-delà de la posture comique, *Monty Python and the Holy Grail* se joue surtout sur un constant retournement de perspective, n'attaquant pas tant l'histoire, mais sa vision tronquée et déformée pour satisfaire des fantasmes particuliers. Ainsi il n'est pas anodin que, par un jeu d'anachronismes tordus, le premier personnage à mourir soit un historien, et que le meurtre de celui-ci mène à l'arrestation finale des chevaliers par la police. La troupe, au sein de laquelle on trouve un spécialiste de l'histoire médiévale (Terry Jones), accuse le cinéma de tuer l'histoire pour flatter des *ego* douteux. Leurs chevaliers sont stupides, arrogants, lâches et violents, quand ils devraient être l'exact inverse car après tout, la comédie n'empêche pas l'héroïsme. Les Monty Python n'inventent pas l'anachronisme, loin s'en faut, le Français Max Linder, en faisait déjà un ressort comique courant dans les années 1910[195]. Mais ils le doublent d'un regard plutôt acide en retournant l'idéal de noblesse habituellement accolé au récit chevaleresque, donc en sapant les bases du chronotope par des infiltrations du présent.

Avant les Monty Python, en France, Fernandel s'était déjà essayé à la comédie « médiévalisante » avec *Le Bon Roi Dagobert* en 1963, exégèse comique d'une comptine pour enfant qui donnera plus tard un film de Dino Risi en 1984 avec Coluche. Mais avant d'incarner le rôle du roi fainéant, ce dernier réalise un seul film, *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* en 1977, sorte de version enfantine de *Ubu roi* avec Gérard Lanvin en chevalier chantant. Trois films qui nous permettent de suivre le cheminement d'une figure exactement inverse à celle du chevalier, mais plus moderne : celle du tyran grotesque. Celui qui utilise son pouvoir *per excessum*, pour masquer un *defectum* évident : son illégitimité à exercer le pouvoir.

La plupart des films postérieurs à *Monty Python and the Holy Grail* empruntent à la troupe anglaise, d'une manière plus ou moins assumée, le goût du renversement carnavalesque en intégrant à l'épique des touches plus ou moins évidentes de veulerie et de méchanceté. Si la production anglaise a pour elle la particularité du *nonsense*, cet humour typique fonctionnant sur une rationalisation outrée de l'absurde, la production française (et italienne) joue plutôt sur un grossissement du trait et une exagération des signes de la médiévalité.

Il existe un film qui tente une approche plus complexe et historiographique en abordant le rire et le comique non comme un effet, mais comme une question philosophique : le *Nom de la rose* (1986) de Jean-Jacques Annaud. D'autres, plus sérieusement encore, utilisent le grotesque

195 Son film le plus fameux, *L'Étroit Mousquetaire* (1922), repose beaucoup sur ce genre d'anachronismes, allant jusqu'à montrer les personnages utiliser des téléphones et des motos à la cour de Louis XIII.

pour mettre en perspective l'histoire de France comme *La Passion Béatrice* (1987) de Bertrand Tavernier et *Jeanne d'Arc* (1999) de Luc Besson. Organisée selon l'ordre chronologique, cette liste (non exhaustive) permet de donner une idée des diverses formes que peut prendre l'imagerie grotesque dans ce registre particulier du « film médiéval ».

Face à ces objets, posons-nous toujours la question de la cible : rions-nous aujourd'hui comme au Moyen Âge ? Cela supposerait qu'un certain type de comique traverserait les siècles et aurait le même effet sur le spectateur moderne. Rions-nous du Moyen Âge ? Mais quel serait l'intérêt de railler une période de toute façon révolue ? Si, comme l'affirme de La Bretèque, l'époque médiévale n'est pas sans étrangeté pour le spectateur moderne, c'est principalement par la mise en scène du fossé temporel entre deux époques distantes. Il est donc plus probable que les « comédies médiévalistes » usent comme levier comique non pas la mise en scène d'un ailleurs distant (à la manière des récits picaresques), mais bien d'une mise en relation de deux temporalités : celle du récit (le passé) et celle du spectateur (le présent).

Le Moyen Âge, tel que montré au cinéma, n'est pas tant une vision exagérée des récits d'historiens que le miroir déformant de l'époque contemporaine. L'idéal communautaire et hiérarchisé du féodalisme devenant le cauchemar des sociétés démocratiques et individualistes actuelles. Chercher à représenter le Moyen Âge est déjà le premier acte d'une mise en scène d'un vertige, au sens où l'entend Rémi Astruc, d'un côté par « un trop-plein de dynamisme qui se révèle renversant et instable d'un coté et de l'autre au contraire le trop-peu et le sentiment d'asphyxie que procurent un retrait soudain du réel, l'angoisse d'un rétrécissement du monde, la perte de familiarité (et de sens) des choses »[196].

196 ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques*, *une esthétique du choc comique, roman, théâtre, cinéma*, *op. cit*, p. 16.

1.1. Le Moyen Âge à hauteur d'enfant chez Fernandel et Jacques Demy

Le Bon Roi Dagobert de Pierre Chevalier, avec Fernandel dans le rôle-titre, précède de quelques années le choc des Monty Python. Il pose tout de même quelques bases narratives intéressantes. Évidemment, avec un tel titre, le film n'a aucune prétention historique, puisque qu'il se présente comme l'adaptation d'une comptine pour enfant. Les scénaristes (Gérard Carlier, Raymond Castans et Jean Manse) prennent le concept au pied de la lettre, en introduisant le récit par le prisme du jeune Robert (dit Bébert), un cancre qui doit copier cent lignes sur le fameux roi. Amateur de bandes dessinées et de télévision, le petit garçon se met alors à réécrire l'histoire à sa manière, ajoutant des éléments farfelus. Dagobert prend, dans son imagination, les traits de son père (Fernandel), la reine ceux de sa mère (Marthe Mercadier), et l'écolier devient le prince héritier. L'imagination fertile de Bébert le pousse à ajouter divers personnages, tels Chilpéric l'alchimiste borgne (Jacques Dufilho), l'espionne Mata-Clotilde (Pascale Roberts), un bourreau méticuleux (Darry Cowl), un espion de grande taille (Georges Lycan) et bien d'autres encore.

Par son ton burlesque, le film de Pierre Chevalier n'est pas sans évoquer le *François I^er^* de Christian-Jaque (1937), déjà avec Fernandel. La différence, outre l'époque abordée, étant que si ce long métrage mettait en scène un homme de théâtre se réveillant à la cour de François I^er^ (armé d'un Larousse), *Le Bon Roi Dagobert* n'est que la transposition d'un imaginaire enfantin, procédé qui permet d'autant plus de multiplier les anachronismes. Bébert décide par exemple de faire de Dagobert un polygame, puisque son père, lui lisant la page dédiée du dictionnaire, lui apprend que le roi aurait eu quatre femmes. Lorsque l'enfant demande « en même temps », l'adulte lui répond que ce n'est pas précisé, donc autant simplifier les choses. Le dictionnaire est, dans les deux films, le seul référent historique fiable. Le reste découle du son de la télévision sur laquelle les parents regardent *Ivanhoé* (1952) de Richard Thorpe, avec quelques fantaisies supplémentaires tels saint Éloi qui tente de mettre au point un ascenseur ou certains personnages qui regardent leur montre à l'occasion, et d'autres anachronismes.

Avec 980 000 entrées, le film n'est pas un succès pour la star comique, surtout si l'on compare avec les 12 790 000 du *Petit Monde de don Camillio* (1952), les 9 000 000 de *La Vache et le Prisonnier* (1959) ou encore la même année les 6 000 000 de *La Cuisine au beurre*, en duo avec Bourvil. Les années 1960 amorcent la fin de la carrière de Fernandel, superstar de la comédie

française et italienne, qui fait de moins en moins d'entrées, et décède en 1971[197].

L'idée de départ du *Bon Roi Dagobert* est tout de même importante, tant elle sous-tend toute production comique en lien avec le Moyen Âge ; celui-ci serait une période « enfantine » de l'histoire, et produire un tel film reviendrait à mettre en scène le rêve d'un enfant. Postulat qui explique en partie la simplicité des intrigues politiques, réduites à la substantifique moelle du complot (tuer le roi permet de prendre sa place) et à la limpidité des rapports hiérarchiques. La psychologie des personnages est drastiquement réduite, les intrigues vont à l'essentiel, contrairement aux décors, aux costumes et aux scènes de combats qui bénéficient d'un soin particulier. Ce qui compte avant tout, c'est le spectacle, parfois *per excessum,* l'histoire se retrouvant en échec.

Ce jeu sur le regard enfantin nous renvoie à cette idée du « regard oblique » exposée par Mark Spilka [198]. L'utilisation du regard enfantin sert à la fois de prétexte pour se jouer de la réalité, tout en étant le garde-fou du spectateur. La simplification des enjeux, de même que leur absurdité, se justifient pleinement par la présence de ce regard « oblique » conscient. Si l'œuvre tombe dans le grotesque, donc la déformation *per excessum* ou *per defectum*, ce qui n'est pas encore le cas du *Bon Roi Dagobert*, le spectateur peut toujours s'en remettre à la présence d'un enfant pour justifier cette vision déformée du monde.

La parodie est ici moins brutale que celle des *Monty Python*. En intégrant brutalement le gore outrancier, la violence illégitime et la sexualité (un couvent de religieuses lubriques) dans leur Moyen Âge, la troupe anglaise fait sauter le verrou du regard enfantin, obligeant à prendre cette position terriblement adulte qu'est le regard critique. Celui-ci ne portant pas sur le personnage directement (n'importe quel enfant peut comprendre qu'un roi comme Dagobert/Fernandel n'est pas un mauvais homme) mais sur l'image lisse, simplifiée et commode donnée d'une période pourtant longue souvent réduite à ses signes les plus visibles (costumes, armes et armures). Le monde de Bébert est agréablement déformé mais tient à sa logique interne, chronotopique, celle de l'imaginaire enfantin. Celui des Monty Python est, à l'inverse, entièrement dédié à sa propre destruction, ne laissant au spectateur que très peu de prises

197 Chiffres tirés du site *boxofficestory.com.*

198 « The child's view of the world is litterally oblique: he stand below the sight-line of adult activity, for which the mad man scene is built. […] His view is often animistic. [...] Finally, his affective innocence proves reassuring as theworld around him cracks and topples. » (notre traduction) dans SPILKA Mark, *Dickens and Kafka : A Mutual Interpretation,* Bloodmington, Indiana University press, 1963 cité par HARPHAM Geoffrey dans son article « The Grotesque : First Principles », *op. cit.*, p. 464.

auxquelles se raccrocher, riant alors *per defectum*.

Dagobert, par Fernandel, n'est pas exactement un tyran en ce qu'il ne se comporte pas comme un despote avec ses sujets. Ce qui pourrait le rendre grotesque, son incompétence à diriger, est plutôt prétexte à un comique de situation bon enfant. Et d'ailleurs, dans la fantaisie de Bébert, après avoir déjoué le complot contre lui, le roi délaisse son royaume pour le laisser à son jeune fils, préférant profiter de ses cinq épouses, Matha-Clothilde ayant rejoint la famille. Disons plutôt que Bébert, qui profite maintenant de la couronne, ne le voit pas sous cet angle.

Jacques Demy, qui passera également dans la moulinette parodique des Anglais, propose également une vision du Moyen Âge qui interroge ce regard enfantin. D'abord en 1970 avec le succès de *Peau d'Âne*, puis en 1972 avec une autre adaptation de conte de fées : *The Pied Piper* (*Le Joueur de flûte*) tourné pour le public anglophone.

Film musical reprenant les grandes lignes du conte de Charles Perrault, *Peau d'Âne* déploie un univers opulent et fantaisiste qui s'embarrasse très peu de réalisme. Les chevaux ont par exemple la même couleur que les vêtements de leurs cavaliers et la bonne fée arrive en hélicoptère. Ces choix esthétiques radicaux pourraient, dans une certaine mesure, nous permettre de ranger *Peau d'Âne* dans le grotesque, par ses jeux d'exagérations, qui amènent parfois à définir rétrospectivement le cinéma de Demy comme *queer* ou *camp*. Même si, à la différence du *Robin Hood* de Michael Curtiz et William Keighley, la posture est ici tout à fait assumée et consciente.

Le film échappe aux étiquettes grotesques et carnavalesques, en ce qu'il ne cherche pas particulièrement à renverser l'ordre du monde ou à mettre en scène des figures repoussantes et terrifiantes. Cette radicalité oblige le spectateur à prendre position : soit il accepte d'entrer dans le film, soit il reste en dehors. Là où l'introduction du *Dagobert* de Fernandel était un peu plus progressive, ici le spectateur adulte doit renouer avec son âme d'enfant pour apprécier cette vision féerique du Moyen Âge.

Peau d'Âne n'est bien sûr pas dénué d'humour. Catherine Deneuve qui se met à faire un gâteau dans sa « robe de soleil » a quelque chose d'amusant, tout comme la séquence dite du « rêve secret d'un prince et d'une princesse ». La situation ne peut fonctionner que dans le chronotope du conte : le prince (Jacques Perrin) et la princesse (Catherine Deneuve), s'avouent leur amour dans un rêve partagé, sous forme d'un duo chanté. Les paroles s'amusent de cette infantilisation des personnages.

« Nous ferons ce qui est interdit
Nous irons ensemble à la buvette
Nous fumerons la pipe en cachette
Nous nous gaverons de pâtisseries. »

Le rêve dérive rapidement sur des images évoquant le Pays de Cocagne, mythe médiéval de l'abondance et de l'oisiveté. Les amoureux roulent dans l'herbe jusqu'à une table entourée de deux serviteurs en livrée rouge à tête de cerf. Ils prennent les assiettes de gâteaux à pleines mains et se goinfrent gentiment, pour ensuite se servir un verre au robinet d'un tonneau. Derrière eux, la statue d'un satyre les observant rend l'image de la chasteté ironique.

La musique de Michel Legrand s'emballe, et les couplets sont repris en canon par le prince et la princesse, transposant l'idée d'abondance dans la sonorité confuse des paroles. Le plan suivant nous les montre sur une barque richement décorée, se câlinant au fil de l'eau :

« Nous ferons bien sûr des tas d'enfants
Nous vivrons ensemble
Un conte de fées charmant. »

L'image féerique du Moyen Âge, si elle semble cousine avec le grotesque, opère tout de même sur des modalités différentes. L'exagération des couleurs, en relation avec la musicalité du film, fonctionne car elle est admise non comme une incongruité mais comme une composante entière de cet univers. « Le monde entier se mue en prodige, le prodige devient habituel (sans cesser d'être prodigieux) »[199]. Et comme personne ne sait vraiment à quoi ressemblait le Moyen Âge, ces exagérations « choquent » certainement moins que les couleurs saturées des *Demoiselles de Rochefort* ou des *Parapluies de Cherbourg*. Mais, pour paraphraser Robert Stam[200], ce regard « pop » et musical reste carnavalesque non en retournant l'imagerie médiévale, à la manière des Monty Python, mais en transcendant celle-ci. En poussant le levier du merveilleux à son maximum, donc *per excessum*.

Là où Demy précède les Monty Python, et s'éloigne de Pierre Chevalier, c'est justement dans l'absence supposée du regard enfantin. Ou plutôt, dans la non évocation de ce dernier. L'entrée dans l'univers du conte se fait, comme pour un Disney, par un livre qui s'ouvre. Mais il n'y a pas de personnage enfantin servant de prisme au regard adulte. Le monde qui se déploie

199 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 299.
200 STAM Robert, S*ubversive pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film, op. cit*.

autour du spectateur ne se fissure, ni ne bascule, mais existe comme tel. Le grotesque *de Peau d'Âne* n'est pas pour autant inexistant, car Demy maintient la part sombre du conte originel, ce qui fait son essence et son intérêt : la condamnation de l'inceste. Le roi (Jean Marais trônant sur un chat), ayant promis à sa reine mourante de ne se remarier qu'avec une femme plus belle qu'elle, devient obsédé par l'idée d'épouser la seule candidate possible, donc sa propre fille. C'est en fuyant ce roi devenu tyran par chagrin, que la princesse trouve l'amour en un prince de son âge. Or, passer par le chronotope du conte pour évoquer cette idée nous rappelle toute l'importance du regard enfantin. Car c'est à lui qu'il faut rappeler que même dans un univers exubérant, la monstruosité peut avoir le visage le plus doux : celui d'un roi qui utilise son pouvoir pour essayer d'outrepasser la morale.

Néanmoins, cette analyse pourrait être contrée par une lecture plus approfondie des relations entre les personnages qui nous éloigne des ornementations du film. À la fée qui l'enjoint de fuir son père, la princesse répond que ses sentiments amoureux sont réciproques. Finalement, ses fiançailles avec le prince pourraient être une pure convenance, tandis qu'elle affiche une moue déçue lorsque la fée apparaît à la fin au bras du roi. Les formes conventionnelles du mariage sont conservées à la surface, mais le fond est plus trouble. Derrière une image de profusion, d'excès et de fantaisie, les sentiments amoureux sont vécus *per defectum.*

Pour Mikhaïl Bakhtine, un principe prévaut dans ce qu'il appelle le réalisme grotesque : l'ambivalence. « Il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas[201], dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectue la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion »[202]. Un principe que l'on retrouve à plusieurs endroits dans le film de Demy, qui n'hésite pas à mettre en relation le noble et le vulgaire avec, au hasard, le roi qui tient sa prospérité d'un âne qui produit des œufs d'or par derrière. Aussi, *Peau d'Âne* apparaît comme relevant de l'esthétique grotesque puisque le chronotope du conte est déformé *per excessum* (les couleurs vives, les décors exubérants) et *per defectum*, le public restant finalement dans le doute, quant aux sentiments qui animent véritablement les personnages. Le conte de fées n'est peut-être pas si « charmant ».

201 Bakhtine entend « bas » et « haut » comme des notions purement topographiques. C'est-à-dire que selon son analyse de la pensée médiévale, le « haut » représente le ciel, le « bas » la terre, sans connotation philosophique ou spirituelle.

202 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 30.

L'esthétique grotesque de *The Pied Piper* est tout de suite plus accessible, reposant sur une opposition plus binaire. Production anglaise tournée après le succès de *Peau d'Âne*, *le* film arrive tardivement en France. Sur un projet du duo de producteurs britanniques David Putnam et Sanford Lieberson, qui choisiront eux-mêmes le chanteur Donovan dans le rôle principal, Demy adapte le conte allemand du *Joueur de flûte de Hamelin*. Distribué en 1972 au Royaume-Uni et aux États-Unis, le film n'arrivera sur les écrans français qu'en 1975 et, malgré une critique bienveillante, n'aura jamais la popularité des précédentes œuvres du réalisateur, tombant rapidement dans l'oubli.

Demy ne souhaite pas particulièrement refaire *Peau d'Âne* et laisse de côté l'esthétique pop qui avait fait son succès. *The Pied Piper* ne manque pas de couleurs, mais celles-ci se font plus naturelles. Par ailleurs, le film est beaucoup moins musical, le joueur de flûte étant le seul personnage chantant (parfois accompagné d'enfants). L'imagerie évoque plutôt la peinture flamande (Bosch et Bruegel), ce qui se justifie par le traitement du sujet.

Les grandes lignes du conte sont reprises : un mystérieux joueur de flûte (Donovan) aide la ville d'Hamelin à se débarrasser des rats qui l'envahissent. Les citadins, arrogants, refusent de le rémunérer, et, par vengeance, il use de ses charmes pour enlever tous les enfants. Aidé des scénaristes Andrew Birkin et Mark People, Demy opère quelques ajouts. Le récit prend place en 1349, lors de la grande peste noire et une famille de forains, accompagnée d'un faux pèlerin et du joueur de flûte qu'ils ont rencontré en chemin sont bloqués aux portes de la ville, mise en quarantaine. Derrière les remparts, la peur monte et, tandis que l'alchimiste juif Melius (Michael Hordern) tente de prévenir l'épidémie, le baron vieillissant (Donald Pleasence) se ruine dans la construction d'une cathédrale pour acheter son salut. Le fils de ce dernier, Franz (John Hurt) doit épouser Lisa (Cathryn Harrison), la très jeune fille du maire (Roy Kinnear), espérant que la dot lui permettra de financer ses campagnes militaires. Dernier personnage important, Gavin (Jack Wild), orphelin boiteux, assistant de Melius, amoureux de Lisa et aspirant peintre, que le Juif souhaite envoyer en Hollande pour apprendre la peinture (confirmant ainsi l'inspiration visuelle). Par ce dernier personnage, le réalisateur renoue avec ce regard enfantin laissé de côté pour *Peau d'Âne*, mais ce regard est amené à changer, l'adolescent se retrouvant confronté aux horreurs provoquées par les citadins.

Il va sans dire que les films de Jacques Demy se sont toujours doublés, au revers de leur

fantaisie, d'un fond critique et mélancolique. Mais celui-ci est peut-être le plus désabusé dans le regard qu'il porte sur les figures du pouvoir. Le baron, constamment affublé d'une coiffe haute comme un clocher, a tout de l'avare grotesque, tellement obsédé par son absolution qu'il en oublie les problèmes réels, conseillé par trois cardinaux superstitieux (dont l'un se déplace avec une fourche[203]). Les notables de la ville correspondent à l'image répandue des bourgeois ventripotents qui ne perdent pas une livre quand le peuple est affamé. Dominant la ville, la cathédrale inachevée devient le symbole du gouffre financier dans lequel plonge la cité florissante de Hamelin, par pure superstition (opposé à la rationalité scientifique du plus moderne Melius), ainsi que de l'exploitation des classes inférieures (Franz suggère à son père d'arrêter de payer les ouvriers et de les fouetter comme des esclaves).

La scène du banquet, célébrant le mariage arrangé de Franz et Lisa, pivot du film, achève de mettre en relation la putréfaction du monde sous l'effet de l'épidémie et celle, morale, des élites. Tous les personnages principaux s'y retrouvent, les forains produisant un spectacle autour d'Adam et Ève pour divertir les invités, annonçant la corruption à venir mais aussi mettant en avant le sexisme du dogme religieux (déjà fortement présent dans le discours du cardinal lors du mariage qui rappelle que la femme n'est que vice). Un travelling latéral passe sur la table, permettant de fixer le caractère de chaque convive : Franz, vulgaire, n'hésite pas à séduire la mère de Lisa (affublée de cornes), le baron, voûté, refuse le vin, commentant le prix que cela va lui coûter (évoquant la figure de Scrooge popularisée par Charles Dickens) tandis que le maire se goinfre en vantant sa réussite économique, etc. Les costumes apparaissent comme des excroissances des corps, révélant la déviance morale des élites.

Le gâteau, pièce maîtresse du repas en forme de cathédrale symbolisant le succès de la ville, arrive enfin, mais des rats surgissent, le détruisant de l'intérieur, avant de se répandre sur les tables. La vermine terrifie les convives, avant d'envahir la cité qui garde pourtant ses portes closes. Demy télescope le microcosme et le macrocosme : le gâteau représente la ville, sa réussite matérielle évanescente, et les rats la corruption qui gangrène Hamelin.

Obtuses, les autorités (civiles, nobles et religieuses) finiront par accuser le Juif Melius d'avoir apporté lui-même la peste, ses hypothèses sur les causes naturelles de la maladie étant jugées blasphématoires. Le film se conclut sur un montage alterné entre le joueur de flûte emmenant les enfants au loin pour les sauver de la corruption (et d'une conscription imaginée

203 Trio qui n'est pas sans évoquer le sketch, antérieur cette fois, des Monty Python *The Spanish Inquisition* diffusé à la télévision en 1970, dans leur émission *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974).

par Franz) et Melius brûlant sur le bûcher aux pieds de la cathédrale inachevée. Une fois le Juif réduit à un tas de cendres, un soldat remarque sur la joue de Franz une tâche noire, symptôme de la maladie, souillure sur le corps annonçant la chute finale de la ville.

Comme l'a démontré Anne Duggan dans *Enchantements désenchantés : les contes queers de Jacques Demy*[204], *The Pied Piper* s'inscrit dans le contexte moderne des mouvements hippies (d'où la présence de Donovan) qui remettent pacifiquement en cause l'ordre violent des sociétés d'après-guerre. Le choix de présenter comme seuls personnages positifs (à l'exception des enfants) des marginaux (les forains, le boiteux, le Juif) suit cette logique. La famille de saltimbanques, accompagnée de Gavin, sera d'ailleurs l'unique survivante de l'épidémie, reprenant la route pour la Hollande à la fin du film. La figure de Melius, homme de sciences avisé, évoque forcément la Shoah mais aussi la peur d'un ennemi intérieur, qui fait écho à un retour de l'extrême droite française en période de décolonisation. Les années 1970, et la mouvance hippie en particulier, sont également marquées par un regain d'intérêt pour la période médiévale, vue comme un idéal de retour à la nature. Au même moment, la trilogie *The Lord of the Ring*, de l'Anglais J.R.R. Tolkien, fait l'objet d'un véritable phénomène, dépassant largement les cercles encore réduits des amateurs de science-fiction et de *fantasy*.

Le film se veut être un avertissement, entièrement formulé par Melius lors de son procès, aux jeunes générations. Opposant d'un côté les marginaux artistes, finalement source du salut, et de l'autre un pouvoir grotesque et obscurantiste, le conte se déploie comme une métaphore des sociétés contemporaines. Ce n'est pas la maladie qui provoque la chute de la ville, mais l'aveuglement, la superstition et l'avarice des élites qui comprennent trop tard leurs erreurs. Nous retrouvons ici le principe *structure/communitas* de Victor Turner[205], les marginaux relativisant la prédominance d'une structure qui, par excès d'orgueil, se précipite vers sa destruction.

Si le grotesque pouvait surgir, par exagération, dans *Peau d'Âne* pour souligner les zones d'ombres propres à la tradition du conte, le système d'images est ici plus binaire. Demy renvoie dos à dos le merveilleux (incarné par les figures positives des bohémiens et du joueur de flûte) et le grotesque, utilisé ici comme l'envers radical du premier. Par là, le conte se pare de résonances universelles théorisant la laideur du monde moderne (la bourgeoisie médiévale annonçant celle

204 DUGGAN Anne E., *Enchantements désenchantés : les contes queers de Jacques Demy*, *op. cit.*
205 Voir TURNER Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op. cit.*, p. 112.

du XX^{e}). En cela, le Moyen Âge de *The Pied Piper* ressemble plutôt à un miroir déformant de son époque de production. Sans affirmer que Jacques Demy ait fait école avec ce film (son peu de succès relativise cette idée), nous pouvons retrouver la même utilisation de l'époque médiévale dans d'autres films plus directement comiques. La figure du tyran, multiple et protéiforme chez Demy s'individualisant progressivement.

1.2. Coluche-roi : tyran grotesque *per excessum*

Si *The Pied Piper* démontre qu'il ne suffit pas d'être une figure populaire pour produire un succès, il existe d'autres exemples plus spectaculaires. Ainsi, *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* (1977) est surtout retenu comme la seule réalisation de Coluche qui, refroidi par l'échec du film, ne renouvellera pas l'expérience. L'idée est d'abord un projet de Romain Bouteille et de la troupe du Café de la Gare (composée entre autres de Miou-Miou, Patrick Dewaere, Renaud et Rufus), intitulé *Yeomen sans colère.* Une relecture satirique des évènements de mai 1968 à l'époque de Robin des Bois, largement inspirée par le succès du film des Monty Python, vers lequel on revient toujours. Malgré l'annonce de Patrick Dewaere le 1er mars 1976 d'un tournage prochain, le film ne verra jamais le jour.

Coluche reprend le projet dans les grandes lignes, invitant au passage les troupes du Splendid, de La Veuve Pichard et une partie du Café de la Gare. Pour le registre comique, la distribution est impressionnante avec bien évidemment Coluche dans le rôle principal, accompagné d'Anémone, Martin Lamotte, Michel Blanc, Gérard Lanvin, Dominique Lavanant, Gérard Jugnot, ainsi que Thierry Lhermitte et Marie-Anne Chazel dans des petits rôles. Christian Clavier s'occupe de la narration. Le film est, malgré le prestige de la distribution, un échec critique et commercial avec 800 000 entrées.

L'histoire est celle du roi Gros Pif (Coluche), tyran sans charisme qui épuise le peuple de France par de trop nombreux impôts pour organiser d'interminables orgies dans son palais. D'un côté, les ministres se rassemblent autour du bouffon (Martin Lamotte) pour faire tomber le monarque, de l'autre, le peuple épuisé fait appel à un héros solitaire et flamboyant : le Chevalier Blanc (Gérard Lanvin). Après plusieurs tentatives d'assassinats ratés, le tyran est finalement enfermé dans une cellule, puis libéré par le Chevalier Blanc (aussi courageux que stupide) accompagné de Lucienne (Anémone), la cousine du roi.

Le film coche toutes les cases du carnavalesque, en mettant en scène des personnages caricaturaux et en faisant de l'inversion le moteur principal de son intrigue. Le bouffon (dont les couleurs du costume sont similaires au pourpoint du roi) prend place sur le trône et essaye de partager le royaume entre les ministres aux dés. Gros Pif est un roi fainéant évoquant le *Ubu* de Alfred Jarry, qui, en jouant de la crédulité du peuple, réussit à retrouver sa place sur le trône,

sans véritablement évoluer dans sa vision étriquée du monde.

Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine pose tout de même quelques problèmes, notamment une vision sans véritable cohérence du Moyen Âge. Si l'on retrouve la hiérarchie entre la noblesse et le peuple, ainsi que l'imagerie classique de ce genre de films (l'orgie autour de grandes tables avec un bouffon au milieu), Coluche pioche, pour les costumes, dans des époques plus tardives. Les conspirateurs portent des fraises sur des vêtements noirs évoquant le XVI^{e} siècle tandis que les mousquetaires collectant les impôts semblent sortis du XVII^{e}. Et, comme dans les tableaux de Vélasquez, un nain vit à la cour. Mais l'attaque des mousquetaires en introduction a des airs de western, les soldats tirant en l'air de multiples coups de feu, ce qui devrait être impossible (Coluche prononce même le terme « revolver » bien que ces derniers étaient assez rares même au XVI^{e}). L'accoutrement de Gros Pif est à lui seul un objet composite : pourpoint crevé style Renaissance, cape rouge avec fourrure d'hermine qui nous renvoie à la Monarchie absolue de Louis XIV. Le Chevalier Blanc est tout droit sorti d'un film de cape et d'épée, et d'ailleurs les combats se font au fleuret.

« L'épisode que nous allons vous conter maintenant ne figure pas dans l'histoire de France. Son contenu est trop désastreux pour notre pays » nous avertit le narrateur Christian Clavier en introduction. Aucune date ne sera donnée, et la multiplication des anachronismes empêche de situer précisément l'action. Le passé n'est que l'envers carnavalesque du présent, ce que ne cessent de rappeler les interventions de Clavier, opérant comme un reporter de télévision. Après le sac d'un village par les mousquetaires, la voix off déclame « Eh bien mesdames, messieurs nous venons d'assister en direct à la collecte des impôts dans un petit village de France ! Nous allons maintenant demander ses impressions au chef du village ! » avant d'interpeller le dit chef pour l'interviewer, à la manière des actualités de l'ORTF (« Monsieur ? C'est toujours comme ça ? / Bah oui c'est toujours comme ça ! »). Un dispositif presque réflexif qui n'est pas sans évoquer *Culloden* (1964) de Peter Watkins, où un reporter interviewe « en direct » les highlanders avant leur massacre en 1746.

Du projet imaginé par la troupe du Café de la Gare il ne subsiste manifestement rien. Les références à 1968 semblent totalement effacées, à l'exception d'une tentative avortée de

discours marxiste par un paysan en colère[206]. Les rappels à la France du général de Gaulle sont également épars. Le sobriquet « Gros Pif » du roi peut l'évoquer, mais le physique de Coluche n'ayant rien à voir avec le premier président de la Cinquième République, mieux vaut ne pas trop aller dans cette direction. Plus direct, et grinçant, est ce résumé final du reporter :

> « Et voilà, l'aventure est terminée. Ainsi s'achève notre histoire et s'envolent les rêves de justice. Cette tranche de l'histoire où le roi d'un pays se servit de la crédulité du peuple pour gagner un trône qu'il avait perdu n'est pas sans rappeler l'épisode où Louis XV, plus tard[207], se fit blesser par son valet avec un canif. Ou, plus près de nous, l'attentat dont le général de Gaulle fut l'objet au Petit Clamart. Néanmoins nous ne sommes pas là pour juger, mais pour rendre compte. C'était en direct de l'histoire de France, un reportage de Christian Clavier, à vous Paris ! »

S'il est moins féerique que *Peau d'Âne*, l'imaginaire déployé par Coluche reste très enfantin, voire infantile (à l'exception d'une courte scène de viol par les mousquetaires au début du film). Gros Pif, dont l'accoutrement évoque plutôt un nourrisson dans un corps d'adulte se répand en vulgarité, fait des blagues de cours de récréation, des tournures de phrases (comme le faisait souvent le comique sur scène) incorrectes et va jusqu'à se chamailler avec le bouffon en lui envoyant du chocolat au visage. La guerre que déclare son cousin le roi des Flandres, à sa demande pour récupérer son trône, prend des airs de jeu entre deux grands gamins.

L'autre personnage central, le Chevalier Blanc, détourne la figure du héros solitaire au grand cœur. Complètement idiot, ce dernier est le moteur d'un *running gag* resté célèbre : à la question « Mais qui est le Chevalier Blanc ? » posée par le narrateur, le film répond par une chanson (composée par Serge Gainsbourg). Pour sa première apparition, Gérard Lanvin surgit d'une roulotte, torse nu et en collants moulants, dans un décor de conte de fées. Entouré de bohémiennes et de nains directement surgis du *Blanche-Neige* de Walt Disney, il entonne « On m'appelle le Chevalier Blanc, je vais et je vole au secours d'innocents ! » avec un accent caricatural emprunté à Luis Mariano. La chanson est interprétée par Olivier Constantin, Lanvin se contentant du play-back en grimaçant outrancièrement.

Coluche parodie ouvertement le cinéma « en-chanté » de Jacques Demy, le chevalier n'hésitant pas à reprendre cet hymne à la moindre occasion, provoquant l'agacement des autres personnages. Particulièrement celui de Gros Pif, qui, après plusieurs tentatives pour faire taire

206 Qui est peut-être une inversion de la scène de *Monty Python and the Holy Graal*, où le discours marxiste est en revanche impossible à étouffer.

207 Il s'agit de la seule et unique indication temporelle du film, qui nous permet d'imaginer que l'action se situe avant Louis XV, donc avant Louis XIV et le faste de Versailles, donc plutôt dans un entre-deux, entre le Moyen Âge tardif et la Renaissance.

son compagnon, finit par se mettre des bouchons dans les oreilles. Le film joue ainsi à la fois sur le potentiel ridicule d'une envolée musicale dans un univers de conte (chez Demy mais aussi chez Walt Disney) et sur l'agacement que peut provoquer celle-ci chez le spectateur. Les grimaces de Gérard Lanvin, son maquillage ridicule et son costume blanc achèvent de le transformer en figure d'opérette. Et la chanson a tendance à s'étirer sur le dernier couplet (« on m'appeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeelle »). Pour le reste du film, la voix de stentor du chevalier devient fluette et grinçante pour les autres dialogues, le rendant d'autant plus ridicule.

Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine suit la voie ouverte par *Monty Python's and the Holy Grail* en s'attaquant d'abord aux images d'une période révolue : celles mises en scènes par Pierre Chevalier, Jacques Demy, Walt Disney mais aussi André Hunebelle[208]. De ce fait, Coluche détourne des images déjà détournées d'une période mal connue. Mais la charge critique s'arrête ici, quand les Monty Python faisaient déborder leur reconstitution dans le présent, confrontant le regard du spectateur à ses propres contradictions. Le roi Arthur, connu pour être un roi juste et bon, apparaît comme un despote stupide, d'où une inversion contradictoire dans l'esprit du public provoquant le rire. Gros Pif est, du début à la fin, un tyran grotesque qui, comme l'énonce Michel Foucault, « fait valoir la prédominance de son intérêt et de sa volonté »[209]. Sa légitimité n'est jamais vraiment remise en cause, confortant ainsi le public dans sa vision tronquée d'une période pré-révolutionnaire forcément décadente. L'image grotesque souligne ici des lieux communs, la seule inversion restant la profonde négativité du personnage principal, qui existe au revers d'un héros sans peur et sans reproche, tout aussi risible.

Si Coluche ne se frottera plus à la réalisation, nous le retrouverons au Moyen Âge en 1984, sous la direction de Dino Risi, cinéaste italien déjà plus expérimenté dans le registre de la comédie grotesque (*Les Monstres* en 1963) pour une nouvelle version du *Bon Roi Dagobert*.

Difficile de savoir si ce film est pensé comme un remake du précédent de Pierre Chevalier avec Fernandel, cela n'est jamais précisé. Cette version franco-italienne a d'ailleurs plus à voir avec l'essai de Coluche, qui reprend ici le rôle du despote hédoniste et cruel. La comparaison de ces deux versions témoigne, à la fois, des formes multiples que peuvent prendre le grotesque sur un même sujet et des évolutions dans la représentation du Moyen Âge.

208 *Le Bossu*, *Le Capitan* et *Le Miracle des loups* tous trois avec Jean Marais et grands succès des années 1960
209 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 64.

Coluche semblait faire peu de cas de la rigueur historique dans son propre film, Dino Risi fait le choix inverse. Aidé du décorateur Dante Ferreti et de la costumière Gabriella Pescucci, tous deux spécialistes de la reconstitution historique, Risi propose ici une vision étonnamment crédible de la période mérovingienne, rarement représentée à l'écran. Des moyens de transports utilisés, aux décors sans exagération (la salle du trône est dans une pièce en bois, le Vatican retrouve son aspect roman d'après la chute de l'Empire romain), le film nous plonge dans un Moyen Âge qui pourrait être presque réaliste. Donc assez éloigné des films plus fantaisistes qui l'ont précédé, même si Dino Risi pousse le vice jusqu'à demander à Guido & Maurizio de Angelis de produire une chanson titre en latin (bien que ses sonorités évoquent tout de même la balade enfantine). Si le monde de Dagobert peut paraitre distant au spectateur, c'est justement *per defectum*, au sens où le film prend le contre-pied des représentations *per excessum* auxquelles le public semblait habitué. Le merveilleux n'est clairement pas à l'ordre du jour[210].

Dagobert, version Risi, reprend quelques idées éparses au film de Pierre Chevalier, comme les quatre femmes, dont une reine qui le domine au foyer, mais l'ambiance est beaucoup plus sinistre et graveleuse. Les enfantillages de Fernandel laissent place à une pure vulgarité de Coluche, qui compose un personnage flatulent et fornicateur compulsif qui n'hésite pas à uriner devant tout le monde dans sa salle du trône. Le scénario de Gérard Brach est d'ailleurs largement remanié par Dino Risi, qui le trouvait « trop intellectuel ».

Pour le reste, saint Éloi (Michael Lonsdale) est assez peu présent, l'âme damnée du roi étant représentée par le moine Otarius (Michel Serrault), qui finira par assassiner son souverain pour prendre sa place. Le cœur du film s'articule autour d'une rencontre entre Dagobert, pris d'une envie de piété après une attaque de barbares, et Honorius I^{er}, pape remplacé par un sosie (Ugo Tognazzi dans les deux rôles). La princesse Héméré (Carole Bouquet), fille du roi de Byzance, ajoute une touche d'érotisme qui permet d'interdire définitivement le film au public familial.

Globalement confus, le scénario multiplie les directions sans véritablement fixer un objectif précis à ses personnages. Ce qui se ressent dans la forme du film elle-même, à cheval entre le sérieux de la reconstitution et la vulgarité des situations. Question qui se pose jusque dans la typographie du titre : une version du film affiche le titre *Dagobert* en jaune, le « D » orné comme une enluminure, une autre met *Le Bon Roi Dagobert* en rouge, dans une police d'écriture

210 Le film reste tributaire d'une imagerie d'Épinal appliquée aux rois fainéants, particulièrement l'introduction qui rejoue le cliché des rois traînés dans des chariots tirés par des bœufs, que nous pouvons voir dans les manuels édités par Ernest Lavisse.

évoquant fortement la comédie française ou la bande dessinée. Une confusion que le public n'a pas résolu : le film dépasse le million d'entrées à sa sortie, mais ne reste pas dans les mémoires. Dans sa monographie du réalisateur, *Dino Risi, Maître de la comédie italienne,* Valerio Caprara ne le couvre pas d'éloge : « Le comique français le plus « enfant terrible » est peu incisif, Tognazzi dispense dix pour cent de ses possibilités. Michel Serrault insiste avec des grimaces histrionesques sans intérêt ni brio, et Carole Bouquet et Isabelle Ferrari nous offrent des passerelles sexy sans élever le degré d'érotisme »[211].

Parmi les quelques images grotesques qui parsèment le récit, la tête décapitée de l'usurpateur présentée au roi et au pape sur une assiette d'argent lors d'un dernier repas ouvre les yeux et lance un avertissement nébuleux à Dagobert. Le moine Otarius se flagelle avant de parler à son ombre. Dagobert, réfugié dans un arbre avec une servante et encerclé par les loups, en profite pour la dépuceler. Nous sommes assez loin du comique bon enfant et parodique qui alimentait la réalisation de Coluche ou la version de Pierre Chevalier. Le principal échec de *Dagobert* est toujours cette impossibilité à affirmer un ton précis, là où *Vous n'aurez pas…* était clairement une comédie (fusse-t-elle ratée). La référence à la comptine est toujours marquée, chantée en off par une voix d'enfant lorsque Dagobert apparaît avec sa culotte à l'envers, mais aussi à ses funérailles. À l'image de cette dernière séquence, le film de Dino Risi est voilé d'une aura morbide.

Dagobert I^{er}, était dans le corps de Fernandel un roi un peu gauche mais gentil, presque héroïque. Incarné par Coluche, ce même roi n'a presque rien de sympathique : idiot, trouillard et obsédé par la cuisse. Le scénario essaye pourtant, tant bien que mal, d'en faire un héros tragique, qui renie sur son lit de mort la religion chrétienne et ce pape qu'il a sauvé, pour préférer un animisme plus traditionnel.

« J'ai aimé les femmes, et leur douceur, leurs baisers, leurs ventres. […] Cœurs et Culs je vous aime. […] J'ai compris, l'esprit de la forêt… Il faut aimer les arbres » déclare-t-il dans son dernier souffle. Avant que son corps soit présenté à son peuple s'élevant vers le ciel, dans une mascarade de miracle organisée par Otarius et saint Éloi pour affirmer les nouvelles racines chrétiennes du royaume. Précisons que, historiquement, aucun évènement raconté dans le film n'a eu lieu (ce que rappelle tout de même une voix off avant le générique).

La figure même de Dagobert, héros malgré lui d'une comptine composée au XVIII^{e} pour

211 CAPRARA Valerio, *Dino Risi, Maître de la comédie italienne*, Rome, Gremese, 1993, p. 71.

moquer Louis XVI, subit une réputation défavorable. Si l'on sait finalement peu de choses sur son règne, il reste attaché à la figure des « rois fainéants », quand bien même celle-ci désigne plutôt ses descendants. L'image du monarque, transporté dans un chariot tiré par des bœufs, appartient au registre des images d'Épinal populaire sous la Troisième République[212]. Image reprise par Dino Risi dès le générique et censée confirmer l'idée d'une période de décadence sous le règne de ces rois qui ne faisaient rien (« fait néant »), avant la prise de pouvoir de Pépin le Bref, premier de la dynastie carolingienne.

Malgré son échec public et critique, le film marque un virage notable dans la représentation du Moyen Âge, déjà amorcé par Jacques Demy. Ce n'est plus la figure du tyran passé qui est brocardée de manière carnavalesque afin de légitimer les régimes démocratiques actuels, mais tout le système qui gravite autour. L'institution religieuse, par les figures du double pape, d'Otarius et saint Eloi, est ici présentée comme un organe de contrôle qui fait et défait les royaumes.

La figure du tyran incarnée deux fois par Coluche[213] s'écarte de celle, plus « bourgeoise » longtemps portée par Louis de Funès. Le personnage type de de Funès est un histrion colérique, souvent grand patron ou dans une position de force chèrement acquise, qui martyrise toute personne qui se trouve en-dessous de lui. À l'inverse, il louvoie et flagorne outrancièrement face à ceux qui sont au-dessus, opérant ainsi un constant va-et-vient comique entre deux états. De Funès a cette obsession du contrôle qui fait s'emballer la mécanique générale du récit. Mais, si l'on prend juste l'exemple de *La Folie des grandeurs*, l'histrion est toujours en position d'infériorité par rapport à une figure légitime (ici la reine, en général l'État, ou l'argent). Il est un tyran grotesque, mais entre deux univers.

Le tyran coluccien en revanche est, contrairement au personnage habituel de l'acteur, dans une position de domination totale. Tous les motifs habituellement rattachés au despotisme (complot, manipulation, violence politique) sont ici disqualifiés d'office. Cette figure n'a pas besoin de comploter, quand elle veut quelque chose, elle le prend. Coluche, lorsque qu'il est sur un trône, à quelque chose de gargantuesque. Son accoutrement dans *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* n'est pas sans évoquer les illustrations de Gustave Doré pour l'œuvre de François

212 Selon diverses sources, cette tradition était plutôt germanique.

213 Trois si l'on compte *Le Fou de guerre* de Dino Risi, dernier film de l'acteur sorti en 1985 dont l'action prend place en Lybie au début de la Seconde Guerre mondiale.

Rabelais. Même si, à Gilbert Salachas pour *Télérama*[214], Coluche affirme « Je ne sais pas qui est Rabelais. Jamais lu. ».

Ce « despotisme absolu », en opposition au « despotisme relatif » de de Funès, mène inexorablement à l'infantilisation. Monarques sans filtre, Gros Pif et Dagobert sont de grands enfants capricieux (le physique de « nourrisson » de Coluche enfonce le clou). À titre d'exemple, la première fois que nous rencontrons Dagobert chez Dino Risi, il suce son pouce et, plus tard, tète le sein d'une concubine.

Quand de Funès-tyran peut toujours être puni, soit par l'autorité qui lui est supérieure, soit par le retournement carnavalesque impulsé par ceux qu'il martyrise, Coluche-roi reste curieusement inamovible. Même sa mort dans *Le Bon Roi Dagobert* est relative, puisqu'il accède à une forme d'éternité grâce à Otarius qui, lui, sera oublié. De Funès est le centre qu'il faut maîtriser, et qui le sera, Coluche est celui qui échappe à tout contrôle, et dont les caprices contaminent son entourage. L'un est centrifuge, l'autre centripète.

Cette nouvelle représentation du pouvoir marque une méfiance grandissante à l'égard des figures d'autorité. La popularité de Coluche et ses positions politiques marquées à gauche rendent son interprétation du despote d'autant plus ambivalente pour le public. La figure du « bon roi », souvent mise en parallèle avec le despote, s'évanouit dans l'abîme du temps. En cela *Dagobert* se pose plutôt comme un film « anti-*epic* »[215]. Au travers de cette figure négative se dessine l'image de dirigeants plus contemporains, même si le film de Dino Risi délivre finalement peu de clés d'analyses, le grotesque de la figure semblant se suffire à elle-même. Enfin cette interprétation tient si l'on part du principe que le réalisateur avait effectivement un projet en tête. Ce n'est pas exactement l'avis de l'acteur principal qui n'hésite pas à déclarer en pleine promotion du film : « Mais évidemment, inutile de dire que c'est pas un film historique, c'est un film hystérique. Pas très bon d'ailleurs : tout le monde y a mis son nez, on voit plus très bien où ça va. On a un peu trop déconné sur le plateau »[216].

Nous pouvons noter à partir de là une dilution de l'imaginaire enfantin du Moyen Âge. Il

214 *Télérama* du 03/11/1977. Interview donnée pour la promotion de *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*.

215 Pour reprendre la dénomination de François Amy de La Bretèque qui désigne par le terme *epic* les films américains mettant en scène un peuple qui se libère de l'oppression obscurantiste par l'entremise d'un personnage libérateur.

est important de mettre en lien celle-ci avec de nouvelles perspectives historiques qui finissent par se diffuser dans l'espace public. Longtemps considérée avec un regard fantaisiste, la période se voit réexaminée dans les années 1960-1970 sous l'impulsion, entre autres, des historiens Jacques Le Goff et Georges Duby. Pour François Amy de La Bretèque « Les années 1970-1980 sont, en France du moins, la période glorieuse de la discipline historique qui exerce une sorte de magistère au sein des sciences humaines, et sonnent tout particulièrement l'heure de gloire des médiévistes. »[217]. Ces derniers trouvent des créneaux d'expressions multiples à la radio, à la télévision et même au cinéma. Si, bien évidemment, l'éternel débat entre rigueur historique et anachronisme n'en est pas pour autant résolu, les productions médiévalisantes se drapent soudainement d'un esprit de sérieux, effaçant d'un revers de main le temps de la parodie.

> « L'histoire-récit est remplacée par l'histoire-problème. On ne vise plus à apporter des réponses toutes faites mais à exposer des causalités multiples voire contradictoires. C'est un parti qui est difficile à tenir dans un mode d'expression comme le cinéma, car le film est linéaire et le scénario, du moins sous sa forme classique, procède par réponses données à des questions posées initialement. »[218]

Les films que nous avons abordés jusque-là se moquaient justement des récits et leurs « réponses toutes faites », proposant presque des « anti-réponses » aux problèmes historiques pour relativiser la légitimité des représentations. Si la production « dramatique » commence à occuper ce terrain, il ne reste à la comédie que celui de la parodie outrancière de figures datées (on en revient à Mel Brooks et son *Men in Tights* sorti au début des années 1990). En bref, la fantaisie est remplacée par l'historicité drapée d'un esprit de sérieux, mais la déformation *per excessum* survit tout de même au travers de la figure du tyran qui fascine toujours.

---

216 *Le Figaro* du 22/08/1984. Michel Serrault confirme dans son entretien avec Jean-Louis Remilleux : « Au départ ça parait très excitant, mais si vous interrogez chacun des participants, personne ne sera capable de vous dire qui a voulu faire le film, ni pour quelle raison ». Sa participation au film s'explique surtout par l'admiration que Coluche avait à son égard, qui a convaincu Dino Risi de lui écrire un rôle. « On n'a pas écrit le rôle, pas le temps, mais je suis parti avec Coluche ». Dans SERRAULT Michel, *Le cri de la carotte, conversations avec Jean-Louis Remilleux*, Paris, Ramsay, 1995 [1994], p. 163-164.

217 LA BRETÈQUE François Amy (de), *Le Moyen Âge au cinéma, Panorama historique et artistique*, *op. cit.,* p. 191.

218 *Ibid*.

1.3. *Le Nom de la rose* : *vice comica*

De cet âge d'or des médiévistes émerge un film emblématique, à la fois en accord avec les nouvelles ambitions historiques de la production cinématographique et avec les attentes du public en matière de grand spectacle : l'adaptation du *Nom de la rose*, best-seller de Umberto Eco, par Jean-Jacques Annaud. Avant d'aborder frontalement le film, il convient de revenir à la source[219].

Paru en 1980, le roman de Umberto Eco se présente comme un récit à tiroir où l'enquête policière annoncée au début n'est finalement qu'un prétexte pour mettre en avant dans un microcosme de la chrétienté, la plupart des débats qui agitent le clergé dans une époque de grands bouleversements politiques. Le premier de ces débats porte sur la richesse ou la pauvreté du Christ. Un débat houleux qui oppose l'ordre franciscain à la Papauté (représentée par une délégation dominicaine) car remettant en cause la tradition du clergé de conserver ses biens matériels et de collecter des taxes plutôt que de redistribuer ses richesses aux plus démunis. Mais rapidement, le lecteur comprend que ce premier conflit théologique n'est en vérité qu'un avant-goût du vrai débat qui finit par prendre une place proéminente dans le récit : le droit de rire.

Le roman adopte la forme d'un polar gothique en suivant l'enquête de Guillaume de Baskerville et son disciple Adso dans une abbaye reculée. Les cadavres s'empilent et les secrets se révèlent, sur fond de discussions théologiques de haute volée. Guillaume est rapidement convaincu que la clé de l'énigme est un livre supposé disparu : le deuxième tome de *La Poétique* d'Aristote, entièrement consacré à la comédie. Le détective, franciscain défenseur de la joie de vivre (mesurée), s'oppose régulièrement à celui qui apparaîtra comme le véritable antagoniste du récit : Jorge de Burgos, un vieillard bénédictin aveugle extrêmement rigide sur cette même question.

Particulièrement érudit, autant dans sa description des systèmes sociaux du Moyen Âge que dans la quantité de références philosophiques qu'il convoque, Umberto Eco sera le premier étonné du succès international de son premier roman. Mais comme nous l'avons dit, le médiéval était plutôt à la mode. En ce qui nous concerne, l'intérêt du livre et de son adaptation ne repose

219 Ce chapitre a fait, en partie, l'objet d'une communication lors d'une journée d'étude organisée par Laurent Guido et Vincent Baudart : *Le grotesque de l'ombre à l'écran. Regards théoriques, esthétiques et culturels*, qui s'est tenue à l'Université de Lille (Campus du pont de bois) le 28 mars 2018.

pas tant sur leur succès commercial, mais sur la manière de poser frontalement cette question du rire, et plus particulièrement du grotesque.

Le rire est-il une chose mauvaise ? Éloigne-t-il de l'amour de Dieu ? Rapproche-t-il du démon ? Est-il acceptable que des personnages investis de missions sérieuses (comme les moines) se prêtent à rire de choses futiles ? Dans le roman, toutes ces questions animent les discussions entre les personnages, en particulier les débats extrêmement virulents entre les deux principaux antagonistes : Guillaume et Jorge, confesseur et mémoire du lieu[220]. Les dialogues entre les deux moines deviennent rapidement complexes, chacun étant détenteur d'une connaissance encyclopédique du sujet, ce qui leur permet de jouter à coup de citations érudites des différents auteurs ayant abordé la question, dans la pure tradition de la polémique médiévale, partant du plus récent au plus « élevé », c'est-à-dire les pères fondateurs de l'Église.

Jorge est celui qui ouvre les hostilités sur le sujet en rappelant à l'ordre les moines, après un éclat de rire collectif, en citant *La règle de saint Benoît.* Michel Perrin, dans son analyse du roman en reprend les principaux passages[221] :

> « Garder sa bouche des paroles mauvaises et déshonnêtes, ne pas aimer à beaucoup parler, ne pas dire des paroles vaines ou qui portent à rire, ne pas aimer le rire prolongé ou aux éclats. (Chapitre 4 – *Les bonnes œuvres*) » ; « Quant aux bouffonneries, aux paroles oiseuses et portant à rire, nous les condamnons en tous lieux à la réclusion perpétuelle, et nous ne permettons pas au disciple d'ouvrir la bouche pour de tels propos (Chapitre 6 – *L'humilité*). »[222]

C'est sur ces principes que se fonde la pensée de l'ordre bénédictin sur la question du rire dont Jorge se fait le porte-parole. Le premier débat s'articule ainsi autour de divergences de règles entre Bénédictins et Franciscains. Comme l'énonce rapidement Jorge :

> « J'ai entendu des gens qui riaient de choses risibles et leur ai rappelé un des principes de notre règle. Comme dit le psalmiste, si le moine doit s'abstenir des propos bienveillants en raison de son vœu de silence, combien à plus forte raison il doit se détourner des mauvais propos. Et comme il y a des propos mauvais, il y a des images mauvaises. Ce sont celles qui mentent sur la forme de la création et le montrent au contraire de ce qu'il doit être et toujours sera dans les siècles des siècles jusqu'à la fin des temps. Mais vous, vous venez d'un autre ordre, où, me dit-on, on voit tout avec indulgence, fût-ce la gaieté[223] la plus inopportune. »[224]

220 Contrairement à ce qu'induit le film de J.-J. Annaud en ne précisant jamais son véritable rôle, il n'est pas le bibliothécaire, ce rôle étant celui de Malachie de Hildesheim.

221 PERRIN Michel, « Problématique du rire dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco : de la Bible au XX^e^ siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, décembre 1999, n°58, p. 463-477.

222 *Ibid.*

223 Ne pas confondre avec la « gaieté » au sens de « l'esprit » prôné par les aristocrates du XVIII^e^ siècle.

224 ECO Umberto, *Le Nom de la rose,* Paris, Grasset, 2016 [1980]. Traduction de l'italien par Jean-Noël SCHIFANO, p. 123-124.

Comme le précise le narrateur Adso (toujours prompt à combler les lacunes du lecteur non averti), cette dernière phrase est une insinuation déguisée sur les extravagances de saint François d'Assise et l'émergence de groupuscules hérétiques au sein de l'ordre franciscain (désignés sous le nom de « fraticelles »). Elle n'en reste pas moins commode pour mettre en avant l'idée que ce débat sur le rire réveille également de vieilles rancunes et rivalités entre les ordres ecclésiastiques.

Mais au cours des discussions, cette question qui pourrait n'être que le prétexte d'une remise en contexte pour le lecteur contemporain se complexifie grandement. Jorge condamne le rire en se basant sur l'affirmation de Jean Chrysostome (évêque de Constantinople au IV^{e} siècle) selon laquelle le Christ n'aurait jamais ri. André Peyronie, dans son ouvrage *Le Nom de la rose, du livre qui tue au livre qui brûle* explique ainsi cette curiosité :

> « Puisque dans le Nouveau Testament on ne voit jamais le Christ rire, le rire doit être exclu du modèle d'homme parfait que le fils de Dieu a donné en s'incarnant. »[225]

Dans le roman, Guillaume répond avec humour que si rien ne dit dans les textes que le Christ puisse rire, rien n'affirme non plus le contraire. Il cite également des récits de saints faisant preuve d'humour dans l'adversité, tel saint Laurent sur son grill qui dit à ses bourreaux « *coctum est, vorate* » (que l'on pourrait traduire par « quand c'est cuit, mangez ! ») ou encore saint Maure qui, selon le Franciscain, plongé dans l'eau bouillante par ses ennemis se plaignit que l'eau était froide pour pousser le gouverneur païen à mettre la main dans l'eau brûlante. Sur ces anecdotes étonnantes, les deux adversaires renchérissent rapidement à coup de citations beaucoup plus érudites, se renvoyant les arguments d'Aristote, Pline le Jeune, Quintilien, saint Ephrem et bien d'autres pour s'arrêter, comme le veut la tradition du débat médiéval, aux pensées des pères fondateurs de l'Église. Pour ce qui est des citations renvoyant à une époque antérieure à celle où se joue l'action du roman, Guillaume et Jorge campent sur leurs positions. Guillaume se fait donc le défenseur d'un rire positif, porteur d'une certaine vérité (annonçant ainsi l'arrivée de la philosophie humaniste de la Renaissance) tandis que l'ancien affirme sa vision d'un rire diabolique attirant vers le mensonge et le péché (donc une vision obscurantiste). Ainsi le Franciscain refuse d'imaginer un rire *per defectum*, car pour lui le rire est une force positive, tandis que le vieillard craint le rire *per excessum*.

225 PEYRONIE André, *Le Nom de la rose, du livre qui tue au livre qui brûle,* Rennes, PUR, 2006.

Le débat agite les moines et tend au fil des pages à se matérialiser. Ainsi Adso décrit longuement les portails des édifices religieux, décorés de diverses créatures étranges ; le manuscrit d'Adelme d'Otrante (enlumineur et premier mort) représente des personnages volontairement grotesques ; et bien sûr la théorie elle-même prend forme avec la quête du livre II de *La Poétique* d'Aristote. Cet artefact imaginaire[226] reconnecte ainsi l'enquête policière du début avec le débat sur le rire qui trouve son apothéose dans l'affrontement final où Guillaume et Jorge ont une dernière discussion devant le manuscrit, avant que le Bénédictin ne le détruise pour de bon en dévorant le livre et en mettant le feu à la bibliothèque, se sacrifiant ainsi pour ses convictions.

Il serait donc aisé de supposer qu'au travers de ses personnages Umberto Eco se contente de retranscrire une théorie du rire médiéval. Michel Perrin et André Peyronie, dans leurs ouvrages respectifs, se sont évertués à traquer toutes les références savantes disséminées par l'universitaire italien. Les deux chercheurs arrivent à une conclusion équivalente : pour ce qui est du rire, Eco puise la majorité de ses citations dans le livre de Ernst Robert Curtius *La littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948)[227], et plus particulièrement l'excursus n°IV intitulé « Le plaisant et le sérieux dans la littérature médiévale ». L'auteur allemand revient ainsi sur la position de l'Église par rapport au rire durant la période médiévale, mais se garde bien d'affirmer une posture plutôt qu'une autre, préférant mettre en avant l'ambiguïté du clergé sur cette question. Selon Peyronie :

> « Le plus souvent d'ailleurs U. Eco se contente de mettre dans la bouche de Guillaume les opinions favorables et dans celles de Jorge les opinions défavorables rassemblées par le grand romaniste allemand, mais il en abrège la présentation, il les distribue de façon à créer un rythme et à substituer à l'exposé magistral le désordre passionné du débat. »[228]

Voilà qui pourrait simplifier grandement l'analyse de la question. Mais évidemment les choses ne sont pas si simples.

En supplément de toutes ces références érudites, le roman ne manque pas d'inter-textes renvoyant à des auteurs postérieurs à l'époque où prend place l'intrigue. Exemple simple :

226 Il s'agit en vérité d'un collage de plusieurs ouvrages sur le rire rassemblés en un seul (dont un sauvé de l'Égypte antique racontant la création du monde dans un rire). Le tome II de la *Poétique* n'est finalement qu'un quart du livre recherché.

227 CURTIUS Esrnst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin, op. cit*.

228 PEYRONIE André, *Le Nom de la rose, du livre qui tue au livre qui brûle, op. cit.*, p. 41.

l'affirmation de Guillaume selon laquelle Aristote aurait dit que « le rire est le propre de l'homme » n'est pas totalement vraie. Aristote disait plutôt que « l'homme est le seul animal qui ait la faculté de rire ». L'expression de Guillaume serait plutôt à attribuer à François Rabelais dont la naissance est postérieure à l'action du roman. Nous pouvons la trouver dans l'avis aux lecteurs qui ouvre *Gargantua* :

> « Mieulx est de ris que de larmes escripre
> Pour ce que rire est le propre de l'homme. »[229]

Cette simple citation anachronique montre que la pensée du personnage est très en avance sur son temps, mais elle peut également servir d'orientation vers un autre intertexte plus diffus, et pourtant bien présent : le principe du monde à l'envers développé par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais*[230].

Pour Bakhtine, l'aspect le plus important de ce qu'il appelle le « réalisme grotesque » ou l'esthétique « carnavalesque » tient en un principe : « le bas prend la place du haut ». Que ce soit dans les écrits de Rabelais où durant les fêtes populaires qu'il décrit à plusieurs reprises (de l'Antiquité à la Renaissance), il est pour lui évident que l'esprit de carnaval s'inscrit dans une volonté d'inverser une échelle de valeurs particulièrement stricte (la domination du dogme ecclésiastique étant un exemple parmi tant d'autres). C'est l'image du bouffon qui se moque du roi, du peuple qui élit un « roi des fous » temporaire. C'est le temps de la parodie, de la vulgarité décomplexée, où la raison (haut) laisse place à la libération du corps (bas). L'universitaire relève dans un vaste corpus moult exemples de bacchanales, saturnales et carnavals où est revendiqué le droit de mettre en avant son corps, particulièrement par des extrémités que la bonne société avait pour usage de réprouver : scènes de banquet, orgies monstrueuses, etc. C'est également une période courte où les autorités relâchent la bride du peuple pour le laisser exprimer sa joie, tolérant ainsi de nombreux excès. Le carnaval, selon Bakhtine, a valeur de catharsis généralisée pour les classes populaires opprimées, une catharsis qui se vit *per excessum*.

Bakhtine, qui écrit sous le régime autoritaire de l'URSS, est aujourd'hui controversé, notamment dans sa manière dogmatique d'apposer une lecture binaire entre d'un côté le régime de classe féodal sérieux (largement repris au cinéma) et de l'autre une culture populaire non-officielle vivante et joyeuse. Sa vision marxiste du carnaval comme expression la plus pure de la lutte des classes était déjà contestée indirectement par Ernst Robert Curtius, qui se gardait bien

229 RABELAIS François, *Gargantua,* Paris, Pocket Classique, 1998 [1534].
230 BAKHTINE Mikaïl, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit*.

d'affirmer une position distante de l'Église sur cette question du rire. Mais être conscient des limites de la théorie bakhtinienne ne la rend pas pour autant invalide, surtout dans le cas du *Nom de la rose*.

Si le roman est parcouru de nombreuses références au monde à l'envers, c'est que le livre de Bakhtine a eu une forte résonance sur Umberto Eco[231]. Sans même être au fait de ces théories érudites, il est évident que le rire dans *Le Nom de la rose* a une fonction libératrice face à un ordre religieux particulièrement austère. Dans un récit écrit avec un grand respect de la réalité historique, nourri d'une grande connaissance des usages médiévaux, et rigoureusement construit selon des structures symboliques et cosmiques médiévales (construction en sept jours, sept cadavres reproduisant un schéma apocalyptique, les dimensions de la bibliothèque, etc.), le débat animé sur le rire entre Jorge et Guillaume fait l'effet d'un long travail de sape attaquant lentement mais sûrement les fondations du dogme.

L'aveugle évoque directement le monde à l'envers bakhtinien. Citons son premier dialogue avec l'enquêteur :

> « Toute image est bonne pour susciter le désir de la vertu, pour que le chef d'œuvre de la création, mis tête en bas et pieds en l'air, devienne matière à rire. Ainsi Dieu se manifeste à travers l'âne qui joue de la lyre, l'andouille qui laboure avec son écu, les bœufs qui s'attachent tout seuls à la charrue, les fleuves qui remontent les courants, la mer qui prend feu, le loup qui se fait ermite ! […] Que veulent toutes ces *nugae* ? Un monde inverse et opposé au monde établi par Dieu, sous prétexte d'enseigner les préceptes divins ? »[232]

Ou encore lorsqu'il fustige les sculptures bigarrées du portail de l'abbaye (celles qui effrayaient Adso) :

> « Sous le regard des moines absorbés dans la méditation, que signifient ces ridicules monstruosités, ces belles formes déformées et ces belles difformités ? […]. Ces théories de corps pour une seule tête et ces théories de têtes pour un seul corps ? Quadrupèdes à queue de serpent, et poissons à tête de quadrupèdes, et ici un animal qui par-devant a l'air d'un cheval et par derrière d'un bouc […] il est plus agréable pour un moine de lire les marbres que les manuscrits, et d'admirer les œuvres de l'homme plutôt que de méditer sur la loi de Dieu. »[233]

De pareilles tirades, Jorge en déploie énormément au cours du roman, ce qui nous amène à un paradoxe : s'il ne goûte pas la plaisanterie, le vieil aveugle n'en reste pas moins un formidable théoricien du rire, farouche opposant à l'hilarité, mais néanmoins fin connaisseur des mécaniques du comique en place à l'époque. André Peyronie relève également cette curiosité et

231 L'universitaire le cite jusque dans ses travaux les plus récents, notamment son ouvrage de vulgarisation *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

232 ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, *op. cit.,* p. 124-125.

233 *Ibid.*, p. 125-126.

va même plus loin :

> « Pour M. Bakhtine, quand l'homme rit, c'est que le respect aveugle cesse, qu'une brèche s'ouvre dans la soumission idéologique à l'ordre en place, qu'une distance critique s'impose […]. Ce sont là exactement les raisons pour lesquelles Jorge condamne le rire. Il croit que la libération du rire amènerait *ipso facto* la chute des valeurs et le renversement de l'ordre en place, et il y croit en des termes que ne désavoueraient en rien le critique russe : "le rire libère le vilain de la peur du Diable […] quand il rit, tandis que le vin gargouille dans sa gorge, le vilain se sent maître, car il a renversé les rapports de domination" […] entre les protagonistes enfin le plus bakhtinien des deux n'est pas celui qu'on pense. Certes Jorge condamne le rire et apparaît par là comme le tenant d'une idéologie très conservatrice et même réactionnaire, mais il le condamne en dernière analyse au nom surtout d'une représentation neuve du rire, marquée par une sorte de révolutionnarisme […]. Toujours est-il que sa conscience aiguë et inquiète des ravages du rire, fait du très vieux moine, avec humour toujours, le plus bakhtinien assurément des deux protagonistes, le plus inattendu des disciples du philosophe, le plus convaincu d'entre eux à coup sûr, puisque son adhésion va jusqu'à faire de lui un assassin. »[234]

La théorie bakhtinienne a donc une place importante dans l'imaginaire d'Umberto Eco. Et si une connaissance des écrits du théoricien russe n'est pas nécessaire pour apprécier le roman en tant que tel (son succès populaire le prouve), elle n'en reste pas moins éclairante pour analyser le déroulement du récit. D'une théorie du rire en premier lieu secondaire, les personnages, qu'ils soient du côté du bien ou du mal (si tant est que cette dichotomie ait un sens ici), mènent leur monde (le microcosme de l'abbaye) vers le chaos, en déclenchant malgré eux le fameux carnaval. L'ironie est totale quand on comprend que le vieux Jorge, porte-étendard de la théorie bakhtinienne, en est malgré lui l'élément déclencheur, responsable indirectement de tous les morts et démarrant l'incendie final qui ravage la bibliothèque. Ces infiltrations du comique dans un récit en apparence érudit, suivant les « codes »[235] du récit médiéval, relèvent de la carnavalisation, au sens propre, puisque pour Bakhtine, « c'est cette transposition du carnaval dans la littérature que nous appelons carnavalisation »[236] ; la transposition d'un registre bas (le comique) dans un registre élevé (l'histoire).

Cette longue parenthèse sur la structure du roman nous semblait nécessaire avant d'aborder les problématiques posées par son adaptation. Avec tous les éléments évoqués précédemment, que reste-t-il dans le film de Jean-Jacques Annaud de ces questionnements sur le rire ? Il ne s'agit évidemment pas de trancher ici sur le degré de fidélité au texte, le changement de médium obligeant évidemment à faire des ajustements. Nous proposons plutôt de partir d'un léger paradoxe : comme le livre dont il est tiré, le film d'Annaud se présente comme « un polar

234 PEYRONIE André, *Le Nom de la rose, du livre qui tue au livre qui brûle, op. cit.*, p. 48-50.
235 Mais pas le chronotope du roman de chevalerie, car il n'y a pas de chevalier impliqué.
236 BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit*., p.180.

médiéval sur le rire » et pourtant le film est très loin d'être la comédie de l'année 1986. Ce que l'on retiendra plutôt de l'enquête menée à un rythme d'enfer par Sean Connery, c'est plutôt le sérieux très pompier de l'ensemble. Où se cache donc le rire loué par Eco ? La théorie bakhtinienne a-t-elle survécu aux coupes de l'adaptation ? Nous pourrions supposer que ce motif ne soit resté qu'en toile de fond pour soutenir un récit rocambolesque dans un film à grand spectacle, mais essayons de creuser plus loin.

Sur de nombreux points, le film d'Annaud est emblématique de cet âge d'or des médiévistes. Que ce soit pendant le tournage où à la sortie, l'équipe du film entretient un effet d'annonce. La popularité déjà bien établie du roman à laquelle on ajoute la présence de Sean Connery et la très bonne réputation de Jean-Jacques Annaud (qui connu un certain succès à l'international avec *La Victoire en chantant* en 1976 et *La Guerre du feu* en 1981) attisent déjà les attentes. Néanmoins, le réalisateur insistera grandement sur le réalisme historique.

Dans l'émission *Spécial Cinéma* (RTS) présentée par Christian Defaye, le cinéaste lui-même revient pendant une dizaine de minutes sur la minutie de son travail de recherches, supervisé par Jacques Le Goff et une équipe de médiévistes chevronnés. Plusieurs anecdotes sont ainsi évoquées comme les discussions sur la taille des tonsures des moines, le cuir utilisé pour leurs semelles, le bois dans lequel sont taillés les meubles et la couleur des cochons[237]. Bref, tous les éléments sont rassemblés pour présenter *Le Nom de la rose* comme un film en phase avec les découvertes les plus récentes sur le Moyen Âge.

Il est évident qu'un tel *excessum* d'orgueil de la part d'un réalisateur attire son lot de commentaires, surtout dans le cas d'un film qui se targue d'être fidèle à la « réalité historique ». Aussi des petits malins feront rapidement remarquer à Annaud que la statue de la Vierge dans la chapelle évoque plutôt un style renaissance, sculptée en marbre avec des formes généreuses,

237 Ce détail prête d'ailleurs à confusion. Jean-Jacques Annaud affirme que l'absence de cochons roses fut l'une des premières remarques de Jacques Le Goff, l'obligeant ainsi à trouver des cochons noirs en allant jusqu'à en « créer » en les faisant se reproduire avec des truies roses. Néanmoins, l'historien Michel Pastoureau, présent également dans l'équipe de Le Goff évoque une autre version dans *La couleur de nos souvenirs* : « Alors que le tournage avait déjà commencé – sans nous – et qu'une scène impliquant la présence d'un troupeau de porcs s'apprêtait à être filmée, je m'aperçus que j'avais oublié de préciser aux collaborateurs de Jean-Jacques Annaud qu'au XIV^{e} siècle les cochons n'étaient pas roses, ni blancs, mais le plus souvent noirs, gris, bruns ou tachetés. […] Penaud, je trouvais cependant le courage d'alerter Jacques Le Goff, qui prévint Jean-Jacques Annaud. Mais le temps pressait. […] Avec l'accord du metteur en scène, un des régisseurs pris alors une décision expéditive : on se contenterait de quelques cochons noirs que l'on avait trouvé, et le pelage des autres, d'un blanc rose très moderne, serait peint en noir à la peinture en bombe ». Dans PASTOUREAU Michel, *La couleur de nos souvenirs*, Paris, Seuil, 2010.
Malgré tout l'intérêt qu'il porte à la question du rire, Annaud n'a pas jugé pertinent de relater cette anecdote amusante, peut-être pour éviter d'entacher sa réputation de maniaque de l'histoire.

très éloignée des traditionnelles vierges en bois de l'époque[238].

Quelques historiens se prêteront également au jeu des différences comme François-Jérôme de Beaussart qui, dans une courte critique, loue les qualités spectaculaires du film mais pointe plusieurs anachronismes :

> « Le personnage de l'inquisiteur est caricatural comme la justice immanente qui le frappe à la fin. L'effroyable misère des paysans est peu vraisemblable au pied d'une abbaye aussi riche et aussi puissante et, du coup, leur mouvement de révolte devient incohérent. La survie de l'unique personnage féminin est peut-être une inutile concession. »[239]

François Amy de La Bretèque en parle rapidement dans une filmographie sélective réalisée pour un colloque où il décrit en quelques mots une « adaptation « gothique », spectaculaire et un peu grand-guignolesque du roman labyrinthique de Umberto Eco »[240]. Il reviendra plus longuement sur le film dans son ouvrage plus récent, *Le Moyen Âge au cinéma*[241], où il range dans la catégorie des « Moyen Âge fantasmés ou post-modernes » tout en lui reconnaissant ses « garanties de sérieux historique » (évoquant l'armada de conseillers spécialisés), mais en notant (à raison) que cette exactitude dépend « à la fois du niveau de connaissance des savants et de sa perception par le public »[242]. À la défense d'Annaud, et comme nous l'avons brièvement vu dans d'autres films, il y a souvent un fossé entre la réalité d'une époque et l'image que le public désire voir de celle-ci.

Le film réussit-il son pari d'une reconstitution fidèle d'une époque révolue ? Si cette question semble avoir occupé les esprits à la sortie du film, elle nous apparaît pourtant absurde, car on ne saurait y donner une réponse sûre. Absurde, mais pas inintéressante, car sa prédominance dans les esprits occulte de ce fait l'autre question plus complexe : où est donc passé cette philosophie du rire qui plaisait tant à Umberto Eco ? La quête du livre perdu d'Aristote reste bien sûr le nœud de l'intrigue, mais les secrets qu'il recèle ne semblent pas être autre chose qu'un « macguffin » intellectuel, un clin d'œil qui parlera aux plus érudits, sans pour autant détourner le récit de son objectif final : découvrir qui est l'assassin.

---

238 Le réalisateur justifiera cette erreur par un refus de la production de refaire une autre statue, celle-ci ayant déjà coûté un certain prix.

239 BEAUSSART François-Jérôme, « *Le Nom de la rose*, film de Jean-Jacques Annaud, d'après le roman d'Umberto Eco », *Médiévales*, 1987, n°12, p. 124-125.

240 LA BRETÈQUE François Amy (de), « Filmographie sélective des représentations du Moyen Âge au cinéma », dans LE GOFF Jacques et LOBRICHON Guy (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma : Actes de rencontre de Cerisy-La-Salle, 1991,* Paris, Le Léopard d'or, 1998, p. 315.

241 LA BRETÈQUE François Amy (de), *Le Moyen Âge au cinéma, Panorama historique et artistique*, *op. cit*.

242 *Ibid.*, p. 215.

Sur le peu d'écrits disponibles sur le film, encore moins cherchent à déceler, au-delà des dialogues évoquant sans détour la question (notamment ceux entre Jorge et Guillaume retranscrits en version allégée dans le film), la présence de ce débat sur le rire. Nous pouvons toutefois citer Nagel Miller, qui écrit en 2015 sur le site internet de *Télérama* une courte critique dithyrambique où il affirme que « *Le Nom de la rose* célèbre le rire subversif, éternel danger pour le pouvoir. Le rire, ici, est révolutionnaire : il anéantit la crainte de Dieu, désacralise les hiérarchies, ridiculise le péché, tue le respect »[243]. Le critique reprend à son compte la philosophie bakhtinienne (sans la nommer) pour parler du film, en remettant au premier plan ce motif de la subversion du pouvoir par le rire. C'est un début, mais comme nous l'avons déjà dit, le film n'est pas une comédie[244]. Si célébration du rire il y a, ce n'est pas par sa pratique franche mais par la simple évocation conceptuelle.

Le qualificatif « grand-guignolesque » appliqué par de La Bretèque est toutefois important, décrivant le film par ses exagérations plutôt que ses vérités historiques. Si l'on en vient à considérer *Le Nom de la rose* comme une œuvre sur le rire au Moyen Âge, alors le questionnement sur la véracité historique passe au second plan, et c'est finalement dans ses images *per escessum* que se déploie la rhétorique bakhtinienne qui sous-tendait le livre de Eco.

Mikhaïl Bakhtine, dans son ouvrage sur Rabelais, nous dit la chose suivante : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion à l'excès, sont, de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du *style* grotesque »[245.] Or l'une des différences majeures entre le roman de Eco et le film d'Annaud tient justement à la représentation du physique des moines de l'abbaye **.**

Parfois vaguement décrits dans l'œuvre écrite, à l'exception de certains personnages marquants, comme le vieux Jorge aveugle et « courbé sous le poids des ans, blanc comme neige »[246], les corps sont à l'image souvent difformes. Si la représentation de Salvatore (joué par l'acteur américain Ron Perlman) est globalement fidèle au portrait qui en est fait par Eco, certains

243 MILLER Nagel, « Critique du film *Le Nom de la rose* », *Télérama.fr [en ligne]*, 2015, [consulté le 18/03/2017], disponible sur https://www.telerama.fr/cinema/films/le-nom-de-la-rose,9514.php?ccr=oui

244 *Télérama* le classe d'ailleurs dans ces étranges catégories de « film de suspense » ou de « fantastique médiéval » (avec un probable jeu de mot sur la seconde qualification).

245 BAKHTINE Mikaïl, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 302.

246 ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, *op. cit.*, p. 123.

écarts sont plus étonnants. Le bibliothécaire Malachie, simplement décrit comme sombre et sévère, se voit ici affublé d'un nez proéminent, d'oreilles décollées et de cheveux touffus, quant à son assistant Bérenger, au départ « jeune homme au visage pâle »[247] devient un moine trapu, chauve, presque albinos, aux ongles trop longs et dont la voix fluette ne se fait entendre que lors des psaumes (alors qu'il lui arrive de prendre part aux discussions érudites dans le livre). Si dans le roman son homosexualité (et celle d'autres moines) est révélée par la suite (encore sur le mode de l'infiltration carnavalesque du bas corporel), Jean-Jacques Annaud en revanche ne semble pas s'embarrasser d'une quelconque subtilité en appliquant sur ce corps tous les stigmates d'une féminité grotesque, poussant le vice jusqu'à le montrer dans le *scriptorium* sautant sur un tabouret en relevant sa robe à la vue d'une souris[248]. Le personnage est achevé dans ce sens après sa mort, quand Guillaume se rend compte qu'il était gaucher et que Séverin l'herboriste ajoute qu'il était « inverti dans beaucoup de domaines »[249]. Ce ne sont là que quelques exemples d'outrances corporelles excessives, nous aurions pu en citer d'autres (la délégation papale bien en chair face aux Franciscains maigres comme des clous).

Toujours est-il que cette question du corps *per excessum* revient régulièrement à l'écran. Il n'est pas impossible que cette galerie de « tronches » qui compose la population du lieu corresponde à cette obsession d'Annaud de coller à une vérité historique, en proposant des corps rongés par la maladie et la déformation du temps, enlaidis *per defectum*, dans un monde qui va vers sa fin (la Renaissance n'est pas loin). Mais là encore il serait bien difficile de dire avec certitude à quoi ressemblaient vraiment les hommes du XIV^{e} siècle. Et si cette volonté naturaliste était manifeste, on ne peut que s'étonner de la présence de quelques corps bien portant.

Ainsi Guillaume (Sean Connery), son assistant Adso (Christian Slater), mais également Bernardo Gui (F. Murray Abraham) et les deux premiers morts, Adelme et Venantius, ne souffrent d'aucune tare physique. L'enquêteur correspond à l'image d'un homme mûr avec de l'énergie à revendre, son acolyte est encore adolescent et quant au grand inquisiteur, si Eco lui donnait soixante-dix ans, il semble ici avoir le même âge que son rival tout en partageant la même pilosité faciale (ne change que la couleur grise chez Guillaume, noire chez Bernardo) probablement pour renforcer l'antagonisme entre les deux tenants du pouvoir juridique

247 Ibid, p. 128.

248 Détail étonnant, car comme le précise Eco à plusieurs reprises dans son livre, les rats et les souris dans les bibliothèques ce n'est pas ce qui manque.

249 Cette image de l'homme à l'envers, sexuellement parlant, est déjà un motif grotesque fort usité, le cinéma français ne manque d'ailleurs pas d'exemples de ce genre de représentations dans la comédie.

(l'enquêteur et le juge).

L'opposition entre ces deux personnages est finalement superficielle, le vrai conflit qui se joue au sein même des corps, c'est la rencontre entre le monde ancien qui se meurt et le nouveau qui arrive. Sans la présence des personnages susnommés, le défilé d'anomalies physiques n'aurait été rien de plus qu'une fantaisie historiographique de la part d'un cinéaste qui aime se faire passer pour un obsessionnel désireux de coller au plus près de la réalité de l'époque. Mais par l'arrivée de Guillaume et d'Adso, suivie quelques jours plus tard par celle de Bernardo Gui qui accompagne la délégation papale, c'est bien une intrusion de la modernité dans le quotidien figé de l'abbaye bénédictine qui apparaît à l'image. Cette esthétique du corps rongé par la maladie était déjà à l'œuvre dans *The Pied Piper* de Jacques Demy, comme révélateur de la méchanceté *per excessum* des dominateurs. Nous retrouvons globalement la même dynamique ici, avec quelques différences.

À l'image se déploie cette opposition bakhtinienne entre les corps anciens et modernes que le théoricien partage en établissant les notions de « corps grotesque » et de « nouveau canon ». Il définit le second de la manière suivante :

> « un corps parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif […]. Cette surface fermée et unie du corps acquiert une importance primordiale dans la mesure où elle constitue la frontière d'un corps individuel clos, qui ne se fond pas avec les autres. »[250]

Ce sont les corps de Guillaume, Adso et Bernardo. Le corps grotesque quant à lui :

> « […] ignore la superficie (la surface) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est à dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et introduit au fond de ce corps. Montagnes et abîmes tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains. »[251]

Ce sont les corps de Jorge, Bérenger, Malachie, Séverin, Salvatore et tous les autres moines (qu'ils soient figurants ou secondaires). Bakhtine ajoute d'ailleurs que « le corps grotesque est cosmique et universel, que les éléments, qui y sont soulignés, sont communs à l'ensemble du cosmos : terre, eau, feu, air ; il est directement lié au soleil et aux astres, renferme les signes du Zodiaque, reflète la hiérarchie cosmique »[252].

Nous retrouvons cet aspect dans le roman et dans le film où la mort a une forte

250 BAKHTINE Mikaïl, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 318.
251 *Ibid.*, p. 316.
252 *Ibid.*, p. 316-317.

connotation cosmique. Adelme se suicide un jour de tempête, Bérenger se noie dans son bain, Séverin se fait fracasser la tête par un astrolabe et Jorge dévore le livre[253] (en référence à un verset de l'*Apocalypse*) avant de mettre le feu à la bibliothèque. La seule exception à cette règle est la mort imprévue de Malachie, qui s'écroule pendant l'office. D'un côté nous avons les « canons modernes » qui interrogent l'ordre du monde, annonçant l'arrivée d'une nouvelle ère, et de l'autre les « grotesques » qui portent sur eux les marques de cette hiérarchie cosmique.

Cette dichotomie entre « moderne » et « grotesque » (et par translation entre corps et esprit) n'est pas une simple fantaisie esthétique de la part du cinéaste. À plusieurs moments du film elle est même frontalement abordée par les moines.

La séquence du scriptorium, où est pour la première fois abordée la question du rire, est tout à fait représentative des écarts pris avec le roman. Originellement, c'est une blague érudite lue à haute voix dans le manuscrit d'Adelme (récemment décédé) qui amuse les personnages, amenant le vieux Jorge à manifester tout le mal qu'il pense du rire. Dans le film, cela se joue en trois temps : Guillaume sort une paire de lunettes (objet très moderne pour l'époque) pour mieux déchiffrer le texte, ce qui provoque quelques moqueries de la part des autres moines. L'enquêteur relève donc la tête pour les juger et les faire taire, toujours avec ses lunettes devant les yeux, ce qui provoque une déformation involontaire et *per excessum* de son visage. L'image est amusante pour le spectateur, mais curieusement ne fait plus rire les moines qui se cachent d'un regard accusateur. Dans un deuxième temps, Guillaume observe les *marginalia* du manuscrit, et distingue dans une image déformée par ses verres des figures grotesques, mélangeant homme et animal.

Nous restons encore ici dans une idée érudite de l'humour, que Guillaume qualifie d'« images de comédie ». Dans ces deux premiers cas le rire passe par un philtre, la technologie d'abord (les lunettes) puis l'art du dessin ensuite. Le basculement vers le grotesque se fait juste après, quand Bérenger, effrayé par la souris, rompt le silence monacal par un cri aigu. La situation surprenante déclenche un fou rire incontrôlable parmi les moines. S'en suit l'apparition de Jorge qui professe plus ou moins le même sermon que dans le roman.

La vision érudite du rire louée par Umberto Eco est ramenée à des considérations plus triviales. Un homme qui adopte un comportement féminin *per excessum* devient la transposition à l'image d'un texte qui parlait d'une « région où l'on arrive en chevauchant une oie bleue, où

253 En référence au verset de l'*Apocalypse*, 10-9 : « Je pris le petit livre de la main de l'ange et je l'avalai ; il fut dans ma bouche doux comme du miel, mais quand je l'eus avalé, mes entrailles furent remplies d'amertumes ».

l'on trouve des éperviers qui pêchent des poissons dans un ruisseau, des ours qui pourchassent des faucons, dans le ciel, des écrevisses qui volent avec les colombes et trois pris au piège et mordu par un coq »[254]. Entre ces deux visions du monde à l'envers, celle d'Annaud est plus violente et sexuellement ambiguë que celle d'Eco qui cite le monde lointain et abstrait du chronotope du roman de chevalerie.

La sphère matérielle et corporelle prend le pas sur la sphère spirituelle. Guillaume fait à plusieurs reprises des réflexions sur la beauté des jeunes moines et Adso découvre les plaisirs de la chair dans une cuisine lors d'une séquence très littérale par rapport à l'enchaînement de métaphores bibliques utilisées par Eco pour rester pudique. Nous découvrons également par la suite qu'Adelme s'est suicidé par honte d'avoir eu des relations proscrites avec Bérenger qui lui-même est montré en train de se flageller. Quant à Bernard, il accuse et torture Salvatore immédiatement, le rendant plus difforme encore.

Dans tous ces cas, la conscience du corps pose question aux « modernes ». Ce corps semble les inquiéter, parfois les effrayer, particulièrement Adso (qui découvre le sexe féminin). Perdu dans le labyrinthe de la bibliothèque, il se saisit d'un livre qu'il lit à voix haute afin que son maître le retrouve, et curieusement les passages qu'il lit se réfèrent au mythe du loup-garou et expliquent que ceux qui se complaisent dans la luxure risquent d'avoir les poils qui poussent. La bibliothèque projette ainsi les angoisses de perdre son statut de corps « moderne » pour devenir un corps grotesque comme les autres. L'*excessum* de la reconstitution devient pour les héros (et par translation le public) un *defectum* : c'est le Moyen Âge lui-même, à l'aube de la Renaissance, qui devient ce monde étranger, distant, au sein duquel nos repères sont brouillés[255].

L'autre changement fondamental du film par rapport au livre tient au statut même de l'abbaye. De lieu clos abritant un microcosme de la chrétienté dans le livre, elle devient à l'image un monstre architectural.

Le lieu qui se démarquait chez Eco par ses proportions presque trop parfaites, apparaît ici engoncé et tordu par les éléments extérieurs. Le gigantisme des bâtiments (par rapport aux personnages) dans un espace aussi restreint finit de donner au lieu saint un aspect plus menaçant que dans le roman. Et comme pour parachever cette transformation monstrueuse, lorsque les deux héros visitent les alentours pour élucider la première mort, nous pouvons voir une grande

254 ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, *op. cit.*, p. 122.

255 « The grotesque is the estranged world » dans KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 184.

trappe faisant office d'anus architectural. C'est par cette voie que l'abbaye rejette les déchets des moines (restes de nourriture, excréments, etc.) sur lesquels se rue la communauté paysanne en contre-bas, qui tient plus de miséreux affamés que de travailleurs de la terre. C'est d'ailleurs dans ce décor insalubre qu'Adso aperçoit pour la première fois l'amour de sa vie, en train de trier les déjections de l'abbaye.

Deux autres espaces sont utilisés par le réalisateur pour montrer l'inquiétante étrangeté du lieu. Tout d'abord le portail de l'église, dont les formes bigarrées effraient, comme dans le roman, le jeune disciple. Entrant par une porte sombre, il se retrouve face à des figures de plus en plus difformes qui semblent prendre vie sous ses yeux. L'une se met à pleurer tandis que deux autres s'animent et donnent l'impression de respirer. La pensée rationnelle d'Adso, inculquée par son maître, achoppe devant ce retrait du réel et ces images d'un autre temps qu'il ne comprend pas.

C'est à ce moment que se découpe dans l'ombre le profil de Salvatore, avant qu'il ne montre son visage difforme en pleine lumière. Le personnage donne l'impression d'être littéralement sorti du mur, d'être une gargouille qui aurait pris vie. Il joue d'ailleurs avec le garçon en imitant les grimaces que l'on trouve sur les murs de pierres. Il faudra le retour de Guillaume pour que la plaisanterie cesse mais l'idée est là : Salvatore fait partie intégrante du décor. L'abbaye et les moines qui l'habitent ne seraient finalement qu'un seul monstre protéiforme. Une pensée qui n'a aucune difficulté à germer dans l'esprit jeune et influençable d'Adso. Nous retrouvons d'ailleurs ici cette idée d'un Moyen Âge comme projection d'un regard enfantin (la jeunesse d'Adso étant largement soulignée dans le film). La différence étant que le merveilleux laisse ici place au cauchemar éveillé plus propice au déploiement de figures grotesques inquiétantes.

Pour conclure sur cette hypothèse, la bibliothèque, dont l'accès caché se trouve dans l'ossuaire, est également modifiée pour les besoins du film. Étalée sur un étage dans le roman, elle évoque plutôt un labyrinthe dans le style des dessins de Maurits Cornelis Escher, avec ses escaliers de Penrose partant dans tous les sens et semblant toujours ramener au même endroit**.** Tout cela donne également l'impression que l'intérieur est plus grand que l'extérieur, comme un monstre contenu dans un bocal, replié sur lui-même.

En une référence évidente au mythe de Thésée, Adso se sert de sa bure pour tendre un fil d'Ariane afin de retrouver son chemin. Si la citation peut s'entendre comme simplement

érudite au premier abord, elle n'est pas sans lien avec les thèmes grotesques abordés ici. Rappelons que dans la légende, au centre du dédale se trouve le Minotaure, mi-homme mi-taureau. C'est au même moment d'ailleurs qu'Adso s'empare du livre qui lui parle du mythe du lycanthrope. Dans les deux cas, le monde à l'envers et la conscience du corps monstrueux ressurgissent dans l'esprit des personnages, même dans un lieu qui devrait être entièrement consacré à la pensée pure.

La plupart des éléments susmentionnés (corps grotesques, architecture, etc.) sont propres au film de Jean-Jacques Annaud. Nous l'avons déjà dit, l'intérêt du roman de Eco tient surtout dans ses débats érudits sur le rire. Or, en raison d'un temps d'adaptation limité, il ne reste de cette érudition qu'un embryon. Tout juste quelques évocations çà et là qui nous rappellent qu'elle existe (la scène du scriptorium, la rencontre entre Franciscains et Dominicains et la confrontation finale).

Mais malgré cette quasi-absence, Annaud se permet des ajouts résolument grotesques et carnavalesques, qui justifient dans une certaine mesure le qualificatif « grand-guignolesque »[256] utilisé par François Amy de La Bretèque. Finalement, le problème majeur auquel ont dû faire face Jean-Jacques Annaud et ses scénaristes (Andrew Birkin, Gérard Brach[257], Howard Franklin et Alain Godard) est celui de la transcription de l'humour. Comment traduire une forme de rire très ancienne passant surtout par les mots et la parole, en images compréhensibles par une audience encore plus large (et de ce fait potentiellement moins érudite) que celle du livre ?

Si le recours à une imagerie grotesque n'est peut-être pas la meilleure solution pour faire rire (mais la question de savoir si l'objectif d'Annaud était de faire rire reste en suspens), celui-ci n'en reste pas moins un bon compromis pour indiquer par l'image que tout cela n'est pas à prendre totalement au sérieux. Faut-il rire devant *Le Nom de la rose* ? Dans l'idéal, oui. Dans les faits, ce n'est pas aussi facile, l'*excessum* comique des corps et le *defectum* sérieux de ces personnages aux prises avec leurs pulsions semblant fonctionner en antithèse.

Mais la présence de ces éléments outrancièrement laids amène tout de même le film vers les horizons du « politiquement incorrect ». On peut rire de la laideur extrême des moines ou de leur mort parfois exagérément violente (finir la tête à l'envers dans une cuve à boudin où

256 LA BRETÈQUE François Amy (de), « Filmographie sélective des représentations du Moyen Âge au cinéma », *op. cit.*, p. 315.

257 Scénariste très prolifique qui signait déjà le scénario du *Bon Roi Dagobert* de Dino Risi.

en dévorant un livre ne correspond pas vraiment à l'image d'une mort noble), mais il est probable que cette forme d'humour ait un peu perdu au fil du temps de sa force comique. Nous sommes ici assez éloignés du « mécanique plaqué sur du vivant » théorisé par Henri Bergson.

Dans le cadre d'un film historique, le recours à ces images grotesques opère comme une survivance de ce comique relégué dans les marges. Umberto Eco lui-même avait parfois recours à des effets comiques outranciers qui laisseraient sûrement de marbre le public actuel. Nous pouvons citer à ce titre le cauchemar d'Adso (étonnamment laissé de côté par Annaud) qui fantasme les moines de l'abbaye dans un banquet infernal où ils se roulent sous les tables en compagnie des apôtres et du Christ dans un grand carnaval. Analysée par Guillaume comme un détournement d'une parodie de la Cène très populaire chez les moines, la séquence qui a tous les atours d'une scène comique, reste pourtant un cauchemar pour le très pieux Adso. Faire rire avec des images comiques désuètes est un problème auquel ni Umberto Eco, ni Jean-Jacques Annaud ne proposent de réponse. Il ne reste que ce recours à la caricature (qui évoque plutôt les travaux du XIX^{e} plutôt que les inversions des *marginalia* médiévales) pour évoquer l'ambiguïté du propos.

Le Nom de la rose n'opère jamais de véritable basculement vers le comique, mais la présence de ces corps grotesques indique l'ambivalence du concept. D'une certaine manière, chez Annaud, le rire est partout, et peut surgir à tout moment. L'*excessum* peut devenir *defectum*, et vice et versa. Néanmoins cette méfiance vis-à-vis de la comédie que l'on ressent devant le film nous amène à un dernier paradoxe. Si l'on en revient à Bakhtine, ce qui l'intéresse dans son ouvrage sur Rabelais n'est pas exactement une théorie du rire médiéval. L'universitaire ne se pose jamais véritablement la question de savoir si les aventures de Gargantua et Pantagruel sont véritablement drôles. Ce qui l'intéresse, ce sont plutôt les formes particulières qui surgissent des écrits de l'auteur français : la place du corps grotesque, les liens avec la nourriture, les principes de détrônement, basculement et mort de l'ancien monde dans la liesse du carnaval. Bref, Bakhtine recense des motifs prégnants et essaye de les mettre en lien pour tisser une toile générale de ce qu'il pense être le « réalisme grotesque ». C'est ce modèle qui intéresse Jean-Jacques Annaud et qu'il reprend point par point, en allant même plus loin que Eco en ajoutant à la fin une révolte populaire ; le tyran Bernard Gui y est poussé dans le vide et s'empale sur une roue (tout un symbole).

Nous ne pouvons pas vraiment affirmer que le cinéaste ait lu Bakhtine lors de la

préparation du film, mais cette fin « apocalyptique » par le renversement des puissants sonne comme l'annonce d'un temps nouveau.

1.4. *Excessum* du tyran et *defectum* de la chevalerie chez Bertrand Tavernier et Luc Besson

Le Nom de la rose, au cinéma, est emblématique de cette passion nouvelle pour le Moyen Âge qui anime le public. Par ses garanties de sérieux historique largement mises en avant par la production, il fige dans l'imaginaire collectif une vision de l'époque qui fait date et qui marque durablement les productions qui suivront.

L'utilisation des images grotesques prend ici un sens nouveau. Il ne s'agit plus, comme dans le cas du *Bon Roi Dagobert* (version Dino Risi), de jouer sur l'étrangeté d'une époque révolue, ou de souligner la déliquescence d'un ordre hiérarchique corrompu, comme chez Jacques Demy. Si Jean-Jacques Annaud conserve le principe du regard enfantin, il ne le fige pas. Adso est là pour apprendre la complexité du monde sous l'aile de son maître, et cette complexité qu'il a du mal à appréhender prend la forme de ces images grotesques. Guillaume de Baskerville n'est jamais dérangé par le physique disgracieux des moines ou la violence des meurtres, car il sait que le monde repose entièrement sur des ambiguïtés (sa vision positive du rire découle de ce postulat). Adso semble constamment terrifié, mais surtout en quête de modèle, un point qui est d'ailleurs plus approfondi dans le roman, où son cœur balance entre les deux maîtres Guillaume et Jorge[258]. Point d'orgue de cet apprentissage de la vie : Adso découvre l'amour, puis le plaisir charnel dans une séquence beaucoup plus frontale que ne l'était le chapitre consacré par Eco à l'évènement[259].

Les garanties de sérieux historique, utilisées ici comme argument commercial, ne manquent pas d'ambivalences. Celles-ci devraient garantir une forme de « maturité » de la représentation en s'opposant d'une part aux visions enfantines *per excessum*, mais aussi aux regards plus abstraits et intellectualisés (*La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodror Dreyer sorti en 1928 ou *Perceval le Gallois* de Éric Rohmer sorti en 1978) qui seraient plutôt décevant dans leur manière d'aborder la période avec une apparente simplicité. Mais le fait que l'intrigue du

258 Ce qui aurait été trop long à développer dans un film, ce point jouant également sur la complexité des relations entre les différents ordres religieux.

259 Cette structure initiatique, Annaud l'avait déjà largement utilisée dans *La Guerre du feu* (1981) où Naoh (Everett McGill) le néandertalien passait d'une animalité primaire à une nouvelle forme d'humanité par la découverte successive du rire (une pierre tombe sur la tête de son compagnon) et de la sexualité amoureuse (en opposition aux sodomies impromptues de ses compagnons « sauvages »). Nous retrouvons le même modèle, mais d'un point de vue animal, dans *L'Ours* (1988), quand l'ourson observe la parade nuptiale, très anthropomorphisée, de l'ours adulte et d'une femelle.

Nom de la rose repose sur des questionnements intellectuels plutôt que des scènes de combats n'empêchera pas son succès.

Néanmoins, au regard des thématiques abordées dans le film, il n'est pas absurde de voir dans le film de Jean-Jacques Annaud un moment charnière dans la représentation du Moyen Âge. L'esthétique de la « souillure » (images sombres, corps déformés par la maladie, abondance de boue et de déjections) marque durablement l'imaginaire collectif, rejouant finalement le cliché d'un âge des ténèbres qui ne demande qu'à être éclairé par les lumières de la Renaissance. Le « réalisme grotesque » cher à Bakhtine, sensé se déployer sans limite, est ici domestiqué, ne servant que la représentation de l'envers. Dans le cas présent, le monde « adulte » qui fait peur au naïf Adso.

La représentation stigmatisante et caricaturale de l'homosexualité, largement incarnée par Bérenger se pose ici comme la plus marquante occurrence de ces nouvelles images grotesques. Dans le roman, l'orientation sexuelle des moines (tous sont homosexuels à différents degrés) servait l'inversion carnavalesque : les hommes d'Église étaient en fait dévorés par des passions amoureuses dignes d'un récit de pensionnat. Dans le film, Bérenger, corps grotesque sujet à moqueries est le seul dont le penchant est frontalement énoncé. Il devient le reflet déformé d'Adso, qui découvre à l'inverse le plaisir charnel grâce au plus conservateur coït hétérosexuel.

Ce film au développement narratif assez consensuel propose (ou semble proposer) une vision viriliste et conservatrice de la période médiévale. Pour ne prendre qu'un exemple, l'homosexuel (Bérenger), en ce temps-là, ne peut être qu'un être déviant.

Paradoxalement du côté du cinéma français, l'âge d'or des médiévistes fait long feu et la production nationale se désintéresse de plus en plus de cette période. *La Passion Béatrice* (1987), de Bertrand Tavernier en est probablement l'un des derniers représentants, le réalisateur lui-même, amateur de reconstitution, n'abordera directement le Moyen Âge qu'à cette occasion[260].

À l'instar du *Nom de la rose*, le film reçoit la caution d'historiens sérieux (Claude Duneton étant le principal conseiller historique) et Tavernier fait, selon François Amy de La Bretèque, « un choix exactement inverse de celui d'Éric Rohmer pour son *Perceval le Gallois*, et de celui d'autres

260 Les plus proches, dans la filmographie du réalisateur, étant *La Fille de d'Artagnan* (1994), pastiche de films de cape et d'épée, et *La Princesse de Montpensier* (2010) qui se placent plutôt sous la Monarchie absolue.

réalisateurs […] qui s'appuient sur des représentations de l'époque.[261] ». Tavernier ne puise donc pas dans l'iconographie médiévale, par trop tributaire des représentations du monde idéalisées que se font les classes supérieures et les clercs. Nous pouvons supposer que le réalisateur considère de la même manière le roman de chevalerie, articulée autour des aventures de personnages nobles. *La Passion Béatrice* opère donc un renversement du chronotope établit par Bakhtine, mais dans une autre mesure que *Le Nom de la rose.* Ici, la figure centrale est toujours un chevalier, mais dont l'existence est déformée *per defectum*.

L'histoire prend place quelques années après la défaite de Crécy (1346). François de Cortemart (Bernard-Pierre Donnadieu), seigneur guerrier fait prisonnier par les Anglais revient dans son château où l'attend sa fille Béatrice (Julie Delpy) qui connaît peu ce père sans cesse parti à la guerre. L'opposition entre les deux personnages ne peut être plus frontale. La fille, naïve qui n'a jamais quitté le château, rêvant la légende de son père, s'oppose au seigneur rendu fou par des années de combats et de pillages.

À l'inverse de Jean-Jacques Annaud, plus baroque dans sa mise en scène, Tavernier adopte un ton très froid, presque documentaire pour filmer sa reconstitution. Il ne souhaite pas « faire fiction » mais toucher au plus près une forme de réalisme. Cela n'empêche pas le grotesque, entièrement incarné ici dans cette figure paternelle violente seulement animée par ses pulsions de mort.

François de Cortemart, épuisé par la défaite, a totalement renié sa foi. Lorsque Béatrice, encore naïve, le supplie à son retour de raconter ses faits d'armes, il raconte sans filtre la débâcle face aux Anglais, décrivant avec force détails son fils (également de retour) couvert d'excréments, prenant peur face aux ennemis. Le chronotope de la chevalerie, espéré par la jeune fille qui attend un récit d'aventure, n'est pas seulement renversé mais mis en pièces par la présence du père désabusé. Plus tard, le seigneur viole sans désir, sa propre fille (*defectum* de l'amour courtois) et pille sans avarice, sur son propre fief (*defectum* de l'héroïsme et de l'aventure lointaine), dans des séquences de violence froide évoquant par échos, pour de La Bretèque, les crimes de la guerre d'Algérie.

Revenant au château, la figure noircie par les cendres d'une cabane en flammes, il

261 « représentations » entendues au sens « d'iconographies », donc les enluminures et, s'il y en a, les tableaux, qui sont plus souvent des portraits de nobles ou des fresques, très rarement des « scènes de genre » de la vie populaire. Voir LA BRETÈQUE François Amy (de), *Le Moyen Âge au cinéma, Panorama historique et artistique*, *op. cit.*, p. 195.

marque le visage de Béatrice à la manière d'un rituel païen. « Noir est mon visage, comme l'est mon âme et la tienne. Tous deux nous sommes nés sous la planète Saturne » déclare-t-il à ce moment. Le monstre contamine sa fille progressivement. Béatrice finira par le poignarder sur son lit et, en décalque de l'acte de son père, passera sa main pleine de sang sur le visage de la vierge noire.

La figure de François de Cortemart se rapproche, le comique en moins, des tyrans colucciens, avec lesquels il partage la rousseur des cheveux (couleur saturnienne par excellence) et l'animisme de Dagobert comme contrepoint critique du dogme chrétien (que l'on retrouvait aussi chez le personnage de Salvatore dans *Le Nom de la rose*). Vu, par les yeux de sa fille, comme un monstre, ce qu'il se révèle être véritablement par la suite. La figure du chevalier fait s'effondrer l'univers renfermé de Béatrice.

> « Par sa nature même, le chevalier ne peut exister que dans un monde de hasards prestigieux : là seulement il peut conserver son identité. Le « code » même, qui donne sa mesure à cette identité, est conçu uniquement pour un monde tel que celui-là. »[262]

Que reste-t-il de ce chronotope du roman de chevalerie que définit Bakhtine dans *La passion Béatrice* ? Rien, car les hasards de la vie de François de Cortemart n'ont rien de prestigieux, et le prodigieux ne fait pas partie de son univers. Si le « code » qui donne la mesure de son identité est conçu en relation avec le monde du récit, alors que dire de celui du chevalier de Cortemart, qui n'en suit aucun ? Si le corps grotesque est relié au monde, dans un sens cosmique, alors il est logique que le monde soit également relié à lui. L'excroissance grotesque du seigneur n'est pas physique mais « topographique ». Non seulement ce monde violent l'a fait tel qu'il est, mais il le lui rend bien, devenant plus brutal encore. Si d'un côté le héros des romans de chevalerie évolue dans un monde correspondant à ses besoins d'aventure, alors François de Cortemart est conçu pour un monde exactement inverse : violent, brutal et sombre. Par son incapacité à être celui que Béatrice voulait voir revenir, il est l'incarnation même de la déformation *per defectum* de la forme établie du chevalier.

Bertrand Tavernier marque une distance avec le grotesque médiéval utilisé par Demy, Annaud, et même John Boorman dans *Excalibur* (1981) (« d'un grotesque tapageur qui laisse pantois » selon les mots de Michel Pastoureau[263]). La monstruosité n'est plus extériorisée,

262 *Ibid.*, p. 298-299.

263 Un grotesque où le « prodigieux » a tout de même sa place, voir PASTOUREAU Michel, *La couleur de nos souvenirs, op. cit*.

rejouant l'équation spectaculaire d'une déviance physique doublée d'une déviance morale, mais viscéralement intériorisée. Marylène Dagouat, pour *L'Express* qualifiera le film de « *belle et la bête* à la moulinette du Moyen Âge[264] », inscrivant ce « film d'historien » dans la tradition du conte. Le réalisateur ne pourrait démentir cette parenté, puisqu'il ouvre le film par un carton annonçant :

> « Un univers où le sacré côtoie la barbarie » dans lequel évoluent des « êtres nus, possédés, trop secoués par les forces du Bien et du Mal pour percevoir les demi-teintes, les clairs-obscurs. Ce sont des enfants sauvages. Ils sont ce que nous sommes encore la nuit, dans nos songes. Ils sont notre inconscient. »

Tavernier assume d'emblée, plus que tous les autres, un regard freudien, dans la lignée des relectures psychanalytiques du conte[265], ce qui peut permettre de rapprocher *La Passion Béatrice* et *Peau d'Âne* de Demy. La nuance se situe dans l'usage du merveilleux *per excessum* chez Demy, *per defectum* chez Tavernier, mais dans les deux cas de figure, nous avons la déformation d'un monde qui devrait être familier. La thématique du passage de l'enfance à l'âge adulte demeure, le monstre représentant le modèle dont l'enfant cherche à s'éloigner, et se double d'une réflexion sur la transition d'une ère à l'autre. La fin de la chevalerie et l'apparition de la société marchande (ruinée, la famille Cortemart est obligée de vendre les biens du château) est ici présentée sous la forme d'une proto-bourgeoisie qui prendra progressivement ses marques dans l'histoire. Le bien immobilier, la terre liée à François de Cortemart et son chronotope, perd sa valeur en faveur du bien immobilier. Tavernier s'écarte de la vision plus hollywoodienne d'Annaud. Le corps grotesque, dans *La Passion Béatrice*, n'est pas l'expression d'une masculinité défaillante mais au contraire celle d'une virilité abusive (comme le versant obscur de *Conan le Barbare* popularisé dans une imagerie nietzschéenne par John Millius en 1982) qui déborde et dont il faut aussi s'éloigner. Le propos du film de Tavernier regarde aussi vers son époque, le sujet principal du film étant l'émancipation du personnage féminin.

Le Moyen Âge est ici le « Ça » freudien de l'histoire : la période obscure où se déversent les passions et les pulsions de mort les plus refoulées du monde moderne.

---

264 DAGOUAT Marylène, « Julie Delpy : la violence et la passion » dans *L'Express* du 13/11/1987.

265 Voir à ce sujet, évidemment, BETTELHEIM Bruno, *The Uses of Enchantement*, New York, Thames & Hudson, 1976. Traduction en français de Théo CARLIER, sous le titre *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976. Alan Dundes note d'ailleurs de nombreuses similitudes entre le livre de Bettelheim et un autre beaucoup moins diffusé de Julius Heuscher publié en 1963 : HEUSCHER Julius, *A Psychatric Study of Myth and Fairy Tales : their origin, meaning, and usefulness*, Springfield (Illinois), Charles C. Thomas, 1963. Au sujet des points communs, voir NOAH Harorld J., ECKSTEIN Max A., *Fraud and education : The Worm in the Apple*, Washington D.C., Rowman & Littlefield, 2001, p. 111.

Pour rester dans cette dynamique psychanalytique, il convient de faire ici un saut temporel jusqu'au dernier sursaut d'une superproduction française médiévale : le *Jeanne d'Arc* (1999) de Luc Besson. Le projet du réalisateur (aidé au scénario par Andrew Birkin) s'annonce comme un évènement. Besson reprend un projet abandonné par Kathryn Bigelow (en raison d'un conflit sur le choix de l'actrice Milla Jovovich), avec la promesse d'une qualité équivalente aux productions hollywoodiennes et un casting international.

Reprenant les grands moments de la légende, le long métrage se découpe en trois parties : l'enfance de Jeanne, le pillage de son village par les Anglais, ses premières visions et la découverte d'une épée dans un champ, puis la rencontre avec Charles VII (John Malkovich) et ses premières victoires, pour finir sur son procès à Rouen et sa confrontation avec l'abbé Cauchon (Thimoty West).

Bien que le sujet coche toutes les cases du grand succès, le plus américain des réalisateurs français, à qui l'on reprocha un tournage en langue anglaise, est tout de même attaché à une certaine sensibilité française qui s'exprime par le grotesque.

L'introduction reprend, plus ou moins, les codes classiques de la séquence d'attaque de village, avec maisons en flammes et chiens affamés. Dans une scène assez glauque, la sœur de Jeanne sera transpercée par l'épée d'un Anglais, fonctionnant comme métonymie de la scène de viol qui suivra hors-champ. Le nuancier crasseux, devenu habituel pour le public adepte de films sur le Moyen Âge, y est déployé dans toute sa splendeur, actant définitivement une disparition de l'*excessum* de la *fantasy* médiévale.

La rencontre, plus tard, avec les compagnons d'armes substitue les codes du film médiéval à d'autres plus récents et plus proches de la sensibilité de Besson. Gilles de Rais (Vincent Cassel), le duc d'Alençon (Pascal Greggory), La Hire (Richard Ridings) et Jean d'Aulon (Desmond Harrington) ressemblent à une bande d'adolescents turbulents et un peu abrutis, chapeautés par Jean de Dunoi (Tchéky Karyo), figure paternelle par défaut d'un « gang » qui évoque plutôt les soldats « anti-héros » de *The Dirty Dozen* (1967) et *Kelly's Heroes* (1970)[266]. Notons que, pour rester dans le registre adolescent qui lui est familier, Besson ne fait aucune

266 Le film de Kathryn Bigelow aurait du s'intituler *Company of Angels*, ce qui nous oriente sur un projet semblant à l'origine conçu comme une version médiévale de *The Dirty Dozen*, non plus centrée sur Jeanne, mais aussi sur ses compagnons. La séquence du siège d'Orléans, tributaire du genre du « film de casse » doit très certainement trouver son origine dans cette première version.

mention des penchants sadiques et satanistes (voire pédophiles) que l'histoire prête à Gilles de Rais[267] (à l'exception d'une langue lubrique passée sur les lèvres quand Jeanne a le dos tourné).

Parfait exemple de mise en scène bessonienne, la séquence du siège d'Orléans résume à elle seule les contradictions du metteur en scène.

Le fond est tout à fait sérieux, mais le cinéaste ne renonce pas à ses ambitions de grand spectacle infantile, en intercalant des codes de films d'actions « cool » : Gilles de Rais se saisit de deux fléaux à pointes, qu'il place sur ses épaules à la manière d'un catcheur, La Hire est habillé d'une armure démesurée avec des pics sur les épaules, et d'Aulon utilise ses catapultes pour envoyer un boulet avec écrit « hello ». Une dynamique qui n'est pas sans rappeler les films de braquages, où chaque personnage remplit une fonction particulière. Au milieu, Dunois, mal réveillé tente de ralentir ses officiers qui, rigolards, foncent vers le champ de bataille. « Qu'est ce qu'elle fout bordel de Dieu ! » demande un Anglais. Le plan suivant montre Dunois répondant « J'en sais rien ! » comme s'il y avait un dialogue (impossible vu la distance) entre les deux. Vers la fin de la bataille, le seigneur anglais ordonne de faire bouillir de l'huile en éructant « Putains de Français, ils vont apprendre à me connaître ! ». Étonnant esprit de cour de récréation quand les cadavres s'empilent autour. Nous avons là un petit tour de passe-passe chronotopique, où l'héroïsme du chevalier est substitué à un anti-héroisme plus moderne : pour résumer, les chevaliers font le bien, en le faisant mal, mais la fin justifie les moyens.

Umberto Eco disait, non sans humour, qu'une histoire sur le Moyen Âge sans incendie, c'était comme faire un film sur Pearl Harbor sans l'avion en flamme qui descend en piqué, cela ne se faisait pas[268]. Besson le prendre au mot, l'ouverture de la porte à coups de bélier déclenchant une spectaculaire explosion[269]. Les Français pénètrent dans la forteresse et Jeanne découvre horrifiée le massacre au milieu des flammes dans une scène chaotique qui évoque directement les horreurs des guerres modernes (celle du Vietnam pour ne citer qu'elle).

Le film dévie alors de son ambiance violente pour devenir métaphysique. Jeanne se transporte dans un univers mental, une clairière forestière ensoleillée et verdoyante (en opposition totale au charnier brûlant qui l'entoure) au milieu de laquelle le Christ est assis sur un

267 Personnage pourtant largement réévalué par la littérature (particulièrement surréaliste), comme envers grotesque de la « sublime » Jeanne et souvent considéré comme la source d'inspiration du personnage de Barbe bleue.

268 ECO Umberto, « Apostille au Nom de la rose », dans ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, 2016 [1980] . Traduction de l'italien par Jean-Noël SCHIFANO.

269 Il est également difficile de terminer l'histoire de la vie de Jeanne d'Arc autrement que par un « incendie ».

trône. Il s'agit de la deuxième forme de cette voix intérieure. Dans la première partie, elle prenait celle d'un enfant, et ici celle de Jésus adulte, correspondant à l'image idéale que se fait l'héroïne de la foi. Ce dernier la questionne sur ses intentions réelles et, alors que Jeanne est convaincue du bien-fondé de sa bataille, le visage du Christ, en gros plan, se couvre de sang tandis qu'il lui demande « qu'est-ce que tu es en train de me faire ? ». Jeanne, couverte de sang, se met à hurler, comme dans un film d'horreur, avant d'être tirée de sa torpeur par un compagnon qui lui annonce la victoire. La foi inébranlable de la pucelle vacille à ce moment, l'horreur devenant contrepoint critique de la violence puérile qui précédait. Besson oppose ici, de manière quelque peu simpliste, les pulsions de vie (la bonne humeur des combattants, la clairière christique) et les pulsions de mort (le massacre). Le grotesque est apparent dans ce va-et-vient constant entre ces deux états.

Ce *Jeanne d'Arc* ne cesse de basculer entre une réalité médiévale faite de violence et de complots, et l'univers intérieur de Jeanne, composé d'images cosmiques fantasmatiques. Parfois les deux se mélangent, comme le sacre de Charles VII qui, par un fondu au blanc sur le visage béat de Jeanne, est remplacé par la même Jeanne sous la pluie, devant les remparts de Paris, un compagnon lui signalant qu'elle a une flèche dans le genou. Besson, par ces effets, interroge la figure du mythe : fanatique, sainte ou juste folle ? La troisième partie pose plus de questions qu'elle n'y répond.

Capturée par les Anglais et dans l'attente de son procès, Jeanne, après une nouvelle phase délirante (où elle se voit, allongée dans l'herbe, se faire recouvrir de lierre), se réveille dans sa cellule face à un mystérieux moine (Dustin Hoffman). Elle finit par supposer, au fil de leurs conversations, qu'il s'agit de la troisième forme de Dieu qui lui rend visite, actant par son grand âge qu'elle-même entre dans la dernière phase de sa vie[270].

Curieusement, ce personnage, désigné par le terme de « la Conscience » au générique, qui devrait l'encourager sur le bien-fondé de sa mission, prend la place du contradicteur sceptique, plus proche d'une figure luciférienne, apportant le doute. Au cours de leurs multiples interactions, interrompues par les scènes classiques du procès (auquel Luc Besson porte peu

270 L'idée sera d'ailleurs reprise par Alexandre Astier dans *Kaamelott* avec l'interprétation libre du personnage de Méléagant, antagoniste tardif et surnaturel qui apparaît sous une cape noire et s'exprimant également par énigmes.

d'intérêt), il ne cesse de remettre en cause toutes les certitudes de Jeanne, en jouant sur une lecture cartésienne des évènements. Dès sa première apparition, il moque les visions de la jeune fille : « Cette vision romantique de la mort, avec cette herbe foisonnante, je dois admettre que tu as une grande imagination. […] La mort est beaucoup plus simple. ». Un plan nous montre le corps d'un homme couché dans l'herbe, une flèche dans le cœur. « Après quelques mois, cela devient plus intéressant ». La même image, mais le corps est dans un état avancé de décomposition et l'herbe est recouverte par la neige. « Et après un an, cela devient enfin… romantique ». Il n'y a plus de cadavre, mais l'herbe a poussé, confirmant l'intrication complexe des pulsions de vie et de mort, de l'*excessum* et du *defectum*, dans le cycle de la vie.

Sans trop s'étendre sur l'anachronisme que représente l'idée même d'une vision « romantique » en pleine guerre de Cent Ans, Besson, par ces effets de style renoue au moins avec l'idée d'une totalité cosmique qui était déjà chère à Bakhtine. Les incarnations de la conscience de Jeanne sont changeantes : pour dévoiler son identité, elle prend brièvement le visage d'un enfant, puis celui du Christ, tout en gardant la voix de Dustin Hoffman, confirmant le sentiment d'étrangeté qu'elle inspire, avant de revenir à sa forme finale.

La deuxième rencontre prend place après la première phase du procès. La conscience revient, sous les traits du vieil homme, mais Jeanne ne comprend pas qu'elle est la seule à la voir. À la manière d'un psychanalyste intrigué, le vieil homme, qui se rapproche du tentateur, lui demande de préciser ce qu'elle entend par « vision ». Là encore, nous pouvons déceler, malgré le destin tragique de l'héroïne, un décalage ironique. La ferveur fanatique de l'une s'oppose totalement à l'humour pince-sans-rire de l'autre. Lorsqu'elle lui décrit le vent, les nuages, les sons de cloches et les danses (premiers signes qu'elle identifie comme message divin), il n'a pas l'air convaincu, et dans sa bouche, cela sonne effectivement comme des évènements naturels déconnectés. À l'argument final de l'épée dans le champ qui est forcément un signe, il répond « non, c'était une épée… dans un champ ».

Elle tente de le convaincre en affirmant qu'une épée n'arrive pas comme cela dans un tel endroit, et la conscience acquiesce : « Vrai. Chaque évènement a un nombre infini de causes, alors pourquoi en choisir une ? Il y de nombreuses manières pour qu'une épée se retrouve dans un champ. ». Plusieurs scènes s'enchaînent, commentées par la conscience : une troupe passe à

cheval et l'un d'eux laisse tomber son épée. Ou alors deux hommes se battent, et l'un, blessé, envoie voler la sienne en arrière. Autre possibilité : un homme poursuivi jette son épée, ou « plus rapide », le même homme est abattu à distance par un archer. « Et tout cela sans compter l'inexplicable » : l'homme passe à côté du champ et jette son arme sur le côté, sans raison. « Mais parmi toutes ces possibilités, il a fallu que tu choisisses celle-là » : dans un rai de lumière divine, l'épée descend du ciel et vient se poser sur le champ, accompagnée d'un chœur angélique. Une image qui évoque aussi bien l'imaginaire parodique des Monty Python que l'emphase spectaculaire de John Boorman (*Excalibur*).

Luc Besson insiste dans le dernier tiers sur l'ambivalence de cette conscience divine, tout en restant dans l'hésitation propre au fantastique[271]. Cet homme sans nom est-il Dieu en personne, venu rencontrer sa messagère pour une dernière épreuve, ou juste une projection mentale de Jeanne, que son traumatisme originel a poussé vers la folie vengeresse ? Autant d'indices pointent dans les deux directions, mais la réponse définitive ne vient jamais. Sa rationalité excessive[272] (surlignée par le jeu désinvolte de Hoffman) entre en conflit avec son caractère surnaturel et ses apparitions souvent inattendues. Une telle figure, surprenante dans le cadre d'un film qui se voudrait historique, sert ici de miroir à l'ambiguïté de l'héroïne que Besson cherche à « dévoiler » (sans jamais prendre position).

Au fil des dialogues, par un jeu de courts flash-back dans le style *Usual Suspect* (Bryan Singer – 1995), la conscience oblige Jeanne (et le public) à reconsidérer certains passages de la légende sous un autre angle : la future sainte y apparaît violente et avide de sang. Un retournement qui, paradoxalement, justifierait presque la trahison de Charles VII, souhaitant se débarrasser de cette figure trop populaire.

« Comment une femme de 19 ans a-t-elle pu, au XV^{e} siècle, traverser émotionnellement ces batailles et faire face à ses apparentes contradictions ? Comment peut-on à la fois défendre la parole de Dieu et se retrouver devant 500 cadavres ? » s'interroge Luc Besson lui-même dans

271 Selon la définition de Tzevtan Todorov mise en place dans TODOROV Tzevtan, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Seuil, 1970.

272 En opposant de manière binaire la « raison » (le vieil homme) et la « croyance » (Jeanne), le personnage peut évoquer, par avance (tout comme Guillaume de Baskerville annonçait l'arrivée de la philosophie humaniste), la philosophie des Lumières. Et comme Lucifer est, étymologiquement, le « porteur de lumière », nous pourrions supposer, au regard de la filmographie de Besson, que le réalisateur est dépassé par les implications métaphysiques et philosophiques de son propre dispositif psychanalytique.

les pages de *l'Express*[273]. Dernière ambivalence d'un cinéaste qui entend critiquer les horreurs commises au nom de la religion sans pour autant renier le grand spectacle, et donc une certaine gourmandise dans les séquences de batailles. Par ses outrances stylistiques et scénaristiques, *Jeanne d'Arc* est à l'image de ce questionnement, probablement anachronique, et démontre une certaine difficulté lorsqu'il s'agit de traiter une histoire dont la limite entre mythe et réalité est particulièrement floue.

Comme Annaud et Tavernier, Besson a également joué la carte des historiens sérieux qui l'auraient conseillé (ici Olivier Bouzy[274]). Mais là où les deux premiers tiraient leurs récit de romans[275], le dernier s'attaque à une figure entre deux statuts, sainte ou simple mortelle, et les débats entre les tenants du mythe et de la réalité historique sont encore vivaces. La figure même de Jeanne oblige le réalisateur à jouer entre plusieurs visions du Moyen Âge : celle de la légende (la mission divine), celle de la barbarie (guerre de Cent Ans oblige), celle des historiens (pour la reconstitution) et bien évidemment, celle plus problématique des identités nationales. Chacune de ces visions appelant, de facto, un chronotope particulier.

Besson lui-même tient une position ambiguë. À la question de la « récupération de Jeanne d'Arc par les droites », il répond que ce n'est pas son problème : « La propagande l'a mythifiée. J'ai essayé, à rebours, d'empoigner le mythe et, je le répète, de le rendre humain ». Pour déclarer tout de suite après « Les Américains allaient s'en emparer. […] Cela m'énervait. Quand ils tournent *La Liste de Schindler*, je réponds : « Allez-y, monsieur Spielberg !» Quand ils nous servent le médiocre *Homme au masque de fer* [de Randall Wallace - 1998], je m'insurge. L'histoire de France nous appartient »[276]. Une profession de foi qui ne l'empêche pourtant pas de tourner son film en anglais, avec un casting majoritairement anglophone.

La figure de Jeanne d'Arc est, par essence, paradoxale : si les historiens ne peuvent qu'être sceptiques face au volet légendaire, son épopée n'en reste pas moins un mythe fondateur soumis à de multiples récupérations[277]. Le film de Besson joue d'ailleurs sur ce tableau, en mettant en scène Charles VII et sa mère Yolande d'Aragon (Faye Dunaway) comme un duo de

273 GANDILLOT Thierry, GRASSIN Sophie, « Luc Besson "Jeanne d'Arc est une fille ordinaire plongée dans l'extraordinaire" », dans *L'Express* du 28/10/1999.

274 Historien médiéviste spécialiste de Jeanne d'Arc, directeur du centre Jeanne d'Arc d'Orléans.

275 Les inspirations de *La Passion Béatrice* sont en vérité multiples. Officiellement adapté d'un roman du même nom de Michel Peyramaure (*La Passion Béatrice* – 1987, en vérité une « novélisation » du film), le film était d'abord un projet de remake d'un film italien, *Beatrice Cenci* de Riccardo Freda (1956), que Tavernier a préféré transposer en France, en ajoutant des éléments tirés de la chanson de geste *Raoul de Cambrai* (X^{e} siècle).

276 GANDILLOT Thierry, GRASSIN Sophie, « Luc Besson « Jeanne d'Arc est une fille ordinaire plongée dans l'extraordinaire », *op. cit*.

comploteurs, peu portés sur la superstition mais comprenant très vite l'importance d'une bonne entreprise de propagande. Nous retrouvons d'ailleurs ici la figure du tyran grotesque dans ce portrait d'un roi infantilisé par sa mère, John Malkovitch appuyant la dimension comique de son personnage (il s'impatiente lors de la préparation de la cérémonie du couronnement).

Ce que semble vouloir dire Luc Besson avec ce *Jeanne d'Arc*, c'est que le « roman national » est une construction parfois maladroite, dont les fondations reposent sur des petits arrangements avec le réel. Ce qui est paradoxal quand on sait que le projet en lui- même est une récupération, de peur que les américains s'approprient la figure.

François Amy de La Bretèque définit le *nonsense* des Monty Python (et l'humour anglais en général) comme « une rationalité qui s'emballe »[278], entendant par là que tout le décalage comique repose sur le fossé creusé entre l'absurdité des situations (dérivant vers la *fantasy*) et l'imperturbable esprit logique qui anime les personnages (voir le théorème de l'hirondelle et de la noix de coco dans *Holy Graal*). Ce n'est pas exactement le même principe ici, ou plutôt, la « rationalité » n'a pas la même fonction.

Luc Besson met en place une opposition binaire entre la foi inébranlable de Jeanne, proche de la folie et les décisions rationnelles de ses contemporains. La conscience qui apparaît dans le dernier acte n'est finalement que l'incarnation métaphysique de cette rationalité que lui opposait précédemment Dunois, Charles XII et même Gilles de Rais lorsqu'il tente d'expliquer à son amie que la ferveur religieuse ne vaut pas dix mille hommes.

C'est cette même rationalité, misanthropique cette fois, qui anime François de Cortemart, déçu par les rêves de gloire et le mythe de la chevalerie, pour qui la violence n'est plus un moyen mais une fin. Guillaume de Baskerville, prédécesseur de Sherlock Holmes, en appelle également à la raison pour résoudre son enquête, alors que le moine Otarius trahit son idéal en comprenant qu'il a tout à gagner en se débarrassant de son roi Dagobert. Cette rationalité ne s'emballe pas comme chez les Monty Python, puisqu'elle ne cherche pas à justifier coûte que coûte l'inexplicable. Elle ne l'annule pas non plus, puisque la plupart des personnages

277 Notons que Jeanne d'Arc fut d'abord un mythe laïc et républicain, exaltant le patriotisme (Jules Michelet parle d'une « sainte laïque »), avant d'être récupérée par l'Église qui relance un procès en canonisation officiellement en 1897, pour appuyer la dimension religieuse de sa quête, dans un contexte de forte opposition entre religieux et laïcs. Le Vatican, après de longs débats ecclésiastiques, tranchera en faveur de la canonisation en 1920. De « l'autre côté » et la même année, Maurice Barrés fait adopter à l'Assemblée un projet de loi pour instituer une « fête nationale de Jeanne d'Arc ».

278 LA BRETÈQUE François Amy (de), *Le Moyen Âge au cinéma*, *op. cit.*, p. 165.

impliqués admettent qu'un peu de mythologie peut toujours être utile (même Gros Pif se sert du Chevalier Blanc). Elle sert de contrepoint à l'inaltérable étrangeté de l'époque médiévale pour le public moderne, qui ne peut véritablement conceptualiser ce temps lointain où toute philosophie reposait sur des bases différentes (théologie, communauté, ordre hiérarchique strict, le tout souvent rassemblé aujourd'hui sous le terme infamant de superstition).

Plus que toute autre période de l'histoire, le Moyen Âge pose un problème à ceux qui souhaitent le représenter, révélant le fossé entre la supposée « fantaisie » médiévale et la rationalité des temps modernes. C'est dans cet abîme, confrontant l'inexplicable et le cartésien, le cosmique et le scientifique, que surgit finalement le grotesque.

1.5. Carnavalisation du chronotope du roman de chevalerie : *Les Inconnus* et *Les Visiteurs*

Passée par de multiples détours, la cinématographie française sur le Moyen Âge se trouve dans un entre-deux paradoxal. Le recours aux images grotesques fait sens, dans l'idée de mettre en scène un saut temporel dans l'inconnu. Mais alors que *Le Nom de la rose* aurait pu être une occasion de définir les contours d'une herméneutique bakhtinienne au cinéma, déjà bien avancée par une matière littéraire foisonnante, la production part finalement dans l'autre sens, celui de Wolfgang Kayser. Largement contesté par Mikaïl Bakhtine, Kayser définit le grotesque comme le surgissement d'un monde qui échappe à nos perceptions habituelles, provoquant ainsi perte de repères, malaise et éventuellement rire. Un monde où la peur de vivre supplante la peur de mourir[279].

L'âge d'or des médiévistes au cinéma a supplanté au chronotope du roman de chevalerie un autre, plus sérieux, articulé autour de la vraisemblance où le prodigieux disparaît progressivement. Néanmoins, le premier chronotope ne disparaît pas pour autant et, en parallèle de ces productions prestigieuses, nous pouvons identifier un recyclage de cette forme établie dans le registre de la parodie et du pastiche. La posture carnavalesque, décrite par Bakhtine, se retrouve dans ces productions comiques. Mais ce n'est pas la période qui est « carnavalisée » (introduction du registre populaire dans un registre élevé), car « parodier » ou « pasticher » le Moyen Âge n'aurait aucun sens, mais la production cinématographique. Particulièrement les grands films hollywoodiens de Richard Thorpe (*Ivanhoé* en 1952 et *Les Chevaliers de la Table Ronde* en 1953), qui légitimeront longtemps les codes narratifs, visuels et chromatiques du genre. Comme l'affirme Yannick Mouren dans *La couleur au cinéma* : « notre représentation des époques précédant l'arrivée de la photographie est déterminée par les films vus dans l'enfance. […] Toute œuvre qui diffère de cette imagerie et donc de sa gamme chromatique est difficilement acceptée ; c'est pourquoi le public a boudé *Perceval le Gallois* et les spécialistes *Excalibur* »[280].

La position carnavalesque de films tels que *Le Bon Roi Dagobert* (version Fernandel), *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*[281] ou même *Peau d'Âne* est acceptable pour le public en

279 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature, op. cit.*, 1982.
280 MOUREN Yannick, *La couleur au cinéma*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 125.
281 Même si, dans ce cas, l'historicité est plus floue.

ce qu'ils ne s'éloignent jamais complètement de ce qu'il attend de voir du Moyen Âge, se basant sur le seul référent visuel existant : le cinéma. Les films tordent juste çà et là quelques *topos* pour renverser les perspectives.

Une dernière occurrence de cette carnavalisation se remarque à la télévision française : deux sketches fameux des Inconnus conçus pour leur émission *La télé des Inconnus* (dans un concept de sketches parodique évoquant le *Flying Circus* des Monty Python), diffusés sur Antenne 2 (devenue entre-temps France 2). Le premier, *Thierry la France* (diffusé le 22 mars 1991) est une parodie directe du feuilleton *Thierry la Fronde* qui avait fait les grandes heures de l'ORTF dans les années 1960. Se présentant comme la 326e rediffusion d'un épisode, le sketch reprend les grands motifs de ce Robin des Bois à la française : Thierry et ses joyeux compagnons, la princesse Isabelle enlevée car « un épisode sur deux c'est comme ça » et les perfides Anglais qui parlent en récitant des chansons des Beatles (« She's got a ticket to ride ? Obladi Oblada ? »). Pour rester dans le ton, le sketch est en noir et blanc et s'amuse par quelques raccords : Thierry (Didier Bourdon) s'avance vers la caméra qui se centre sur son médaillon, le plan suivant nous le montre s'éloignant de la caméra mais avec le même médaillon dans le dos. Le trio moque également les résonances gaullistes du feuilleton. Qui sont leurs ennemis ? Les Allemands, les Japonais, les Sarrasins ?

> « Les quoi ? Heu… les Arabes ! Ha, mais noon... C'est plus que tout cela réuni mes amis ! Ce sont les Anglais ! Il faut en bouter un maximum aujourd'hui mes amis ! »

Piochant également dans l'imaginaire enfantin, mais de manière plus grinçante envers la production nationale, *Le Chevalier de Pardaillec* (28 octobre 1991) prend la forme d'une fausse bande-annonce pour un prochain feuilleton, « d'après le roman de Charles-André de Pontilliac, de l'Académie française ». Une pique à peine voilée à l'adaptation des *Rois maudits* de Maurice Druon diffusée vingt ans auparavant (1972), réalisée par Claude Barma. Le titre évoque également *Le Chevalier de Pardaillan* (1962) de Bernard Borderie, tiré des romans populaires de Michel Zévaco. À partir de là, ce ne sont plus seulement les personnages qui sont grotesques, mais le mode de production de ces fictions historiques, justifiant leur légitimité par des noms d'auteurs prestigieux.

Le sketch résume les grandes lignes d'une intrigue médiévale, tout en les détournant[282]. De retour au pays, Pardaillec (Bernard Campan zozotant) se trouve pris dans un complot, découvrant la présence du subtil espion sarrasin Abdallah de Bourgogne (Pascal Légitimus évidemment) à la cour du roi Hervé de Bourges (Didier Bourdon affublé d'un faux nez aquilin). Cascades sans éclat, décors en toc, dialogues sur-écrits et sur-joués, placements de produits hasardeux (les logos Peugeot et Citroën en guise de blasons) tout y passe. Le trio enfonce le clou sur le manque de moyens et la médiocrité de la mise en scène : quand Pardaillec revient au pays, il chevauche un poney et les acteurs jouent accroupis pour donner l'illusion de grandeur (qui ne trompe personne). Idem lorsque qu'il effectue la fameuse cascade consistant à se balancer à un lustre suspendu, la contre-plongée dévoile le toit du studio et les spots qui éclairent la scène. D'autres gags plus absurdes apparaissent çà et là, comme la missive du roi qui reste collée à sa chevalière et l'épée de Pardaillec qui continue à se battre seule pendant que le chevalier discute.

Mais le fond de l'affaire reste, jusqu'au bout, le brocard d'une production qui se voudrait spectaculaire, mais reste à la traîne de ses concurrents. La voix off commentant la bande-annonce répétant inlassablement « des décors français, […] des cascades françaises […] des cascadeuses françaises » sur des images complètement ridicules. Si la parodie fonctionne à plein régime, nous pourrions objecter que le procès est un peu cruel, tant la production nationale sur le sujet ne manque pas de mérites. Mais les superproductions hollywoodiennes sont passées par là, et sont devenues les mètres étalons de l'imagerie médiévale contemporaine. La survivance du chronotope de la chevalerie, tombé définitivement dans le fossé du *camp*, dépend à présent de ce virage carnavalesque.

Deux ans plus tard, *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré (1993) semble relever des analyses de Wolfgang Kayser et de sa vision du grotesque en brouillant les repères de ses personnages. Il va même jusqu'à doubler la mise en transposant d'abord les figures médiévales dans le présent moderne, puis faisant le chemin inverse (emportant un personnage du présent dans le passé).

Pour parfaire l'effet comique, la première partie du film nous présente, sans mise en contexte particulière, l'univers de Godefroy de Montmirail dit « le Hardi » (Jean Reno) et de

282 Marcel Gotlib et Alexis avaient fait de même dans leurs planches de *Cinémastock*, par le segment sobrement intitulé *Les films de chevalerie* (1974), où les deux auteurs de bandes dessinées dynamitaient joyeusement les codes mis en place par Thorpe (on pense aussi au *Cid* d'Anthony Mann sorti en 1962), sans pour autant se débarrasser du goût pour la fantaisie et les couleurs chatoyantes.

Jacquouille « la Fripouille » (Christian Clavier) : soit un Moyen Âge correspondant à peu près aux attentes du spectateur contemporain, rythmé par les combats à l'épée, la noblesse des sentiments et même une touche de magie. Cette introduction à vive allure est souvent occultée pour aborder le « vrai » sujet du film, la collision des deux univers. Il est pourtant fondamental de s'y arrêter pour comprendre la dynamique du récit, car nous sommes en pleine réactivation de ce chronotope qui semblait s'être éteint *per defectum*.

À la manière des Monty Python, Jean-Marie Poiré ne se gêne pas, dès les premiers plans, pour ternir l'image noble de la chevalerie. Le roi Louis VI, dit « le gros », est dérangé en plein batifolage par l'attaque d'une troupe anglaise, ramenant le film au niveau du vaudeville, tout en s'adaptant à une certaine idée de l'époque. Point de coït : un simple dévoilement des chevilles jusqu'au genoux suffit à contenter le monarque. Une manière comme une autre de marquer une vision « naïve » de la période. Les personnages médiévaux sont comme des enfants, le sexe (en tant qu'acte physique) n'entre même pas dans leur système de pensée, à la différence de l'amour (courtois bien entendu).

Le choc comique ressenti par le spectateur joue sur d'autres signes. Si rien ne manque dans la reconstitution, des armures aux robes, le film joue sur deux visions du Moyen Âge : le récit noble et épique, incarné par Godefroy, homme d'action et de sentiments et « l'âge des ténèbres » entièrement représenté par Jacquouille, serf idiot, crasseux et servile. Vient s'ajouter à cela un autre imaginaire, celui de la *fantasy*, avec les personnages de la sorcière et de l'enchanteur (reprenant la dichotomie Morgane/Merlin du récit arthurien).

La sorcière à elle seule déploie tout un imaginaire démoniaque. Filmée en plan décadré, tenant un bocal en amorce dont elle extirpe un serpent, elle domine une scène de sabbat furieuse. La comédienne (Tara Gano), excessivement maquillée, correspond à l'image répandue de ce personnage type. Son sortilège permet de rajeunir une vieille paysanne, et le visage de celle-ci gonfle comme un ballon, avant de traverser le toit pour retomber dans la paille et dans « son corps de pucelle ». Plus tard, elle étend son bras sur plusieurs mètres pour droguer la « gourdasse » de Godefroy, provoquant des hallucinations chez le chevalier.

L'enchanteur, avec une grande barbe et un chapeau pointu, fait boire aux deux héros une potion qui transforme l'un en statue (noble) l'autre en matière fécale (moins noble). Par des

détours que seule permet la comédie, Jean-Marie Poiré emballe en moins de vingt minutes, avec un sens du montage et du cadrage qui lui est propre, l'imaginaire médiéval dans sa totalité, créant une vision volontairement déformée et difficile à prendre au sérieux. Mais ce rythme effréné est plutôt cohérent avec le chronotope définit par Bakhtine. Godefroy vit d'aventures, et son univers en a justement à revendre. Il ne peut donc vivre que dans ce monde là, qui donne un sens à sa noblesse de cœur. En comparaison, la suite déroule sous nos yeux un tout autre film, en apparence.

Mais c'est bien l'autre audace des scénaristes, celle qui déborde sur tout le film, qui restera dans les annales. Pour parfaire ce choc comique et jouer avec les repères du public, les acteurs déploient tout un langage imaginaire censé sonner médiéval. Reposant sur une lecture trop littérale des écrits de l'époque auxquels on aurait refusé d'appliquer une réécriture, les mots se parent de terminaisons en « oye », « aille » et « asse » des plus déconcertantes, auxquelles viennent s'ajouter des tournures de phrases étranges (« Point fille de duc ne court devant un comte ! »). Suffisamment étrange pour agresser l'oreille, mais pas trop pour ne pas rendre le sabir incompréhensible[283].

La vision du Moyen Âge est très enfantine, en témoigne ce plan d'ouverture sur une chausse d'armure allongée, correspondant à l'idée que le public se fait des chausses médiévales, l'acteur allant jusqu'à taper du pied d'impatience, faisant tinter la pièce métallique, soulignant plus encore le ridicule d'un tel accessoire. C'est donc un univers médiéval déformé *per excessum* que le public découvre sur l'écran. Et de cet *excessum* visuel et sonore éclot le comique.

Passée cette introduction qui permet de définir en même temps les rapports de forces entre les personnages ainsi qu'un univers qui n'appartient qu'à eux, le film utilise le voyage temporel pour renverser ses propres codes. Arrivés dans le présent (l'année 1992), Godefroy et Jacquouille découvrent un monde envahi par la modernité, mais aussi marqué par la disparition complète de l'ordre féodal (la Révolution étant passée par là). Le comique s'appuie donc principalement sur cette perte de repères : les réactions outrancières des « visiteurs » marquant constamment le fossé qui sépare les mentalités passées et présentes. Le monde moderne apparaît aux visiteurs comme une déformation *per defectum* de leur propre réalité, où le

283 L'édition DVD se permet tout de même d'ajouter quelques sous-titres sous certaines formulations trop médiévales.

prodigieux a complètement disparu[284].

La comédie de Jean-Marie Poiré n'est pas pour autant une parodie, comme pouvait l'être *Monty Python and the Holy Grail*, *Le Bon Roi Dagobert* ou les sketches des Inconnus, dans le sens où aucun texte précis n'est particulièrement visé. Il s'agirait plutôt d'un pastiche de l'imaginaire médiéval dont le but, comme nous le comprenons par la suite, est de carnavaliser l'espace contemporain.

Le problème de la représentation historique est posé au moins trois fois. La première lorsque le duo rencontre Ginette (Marie-Anne Chazel) : elle commence par les prendre pour des personnes déguisées. D'abord une référence au Mardi-Gras (« vous êtes déguisés comme au carnaval ! »), renouant ainsi avec l'imaginaire bakhtinien, avant de leur demander s'ils sont des vedettes de la télé. La seconde, dans la continuité de la première, survient lorsque Jean-Pierre (Christian Bujeau), le mari bourgeois de Béatrice de Montmirail (Valérie Lemercier dans le premier film, Muriel Robin dans le second), demande s'ils sont des acteurs pour un documentaire d'Arte. Si les deux références (la « télé » d'un côté, « Arte » de l'autre) marquent une différence de culture, l'imagerie médiévale ne peut qu'être le produit d'une reconstitution audiovisuelle, principal vecteur culturel de la France moderne.

La troisième, et peut être la plus amusante, concerne l'imaginaire historien. Alors qu'ils cherchent dans le château la porte des oubliettes[285], les visiteurs tombent sur le portrait de Godefroy, transmis dans la famille depuis des générations. Ironiquement, si le tableau respecte à peu près les codes de la peinture médiévale pré-Renaissance (il s'agit d'un détournement du *Portrait de Frédéric III de Montefeltro* par Piero de la Francesca peint vers 1470-1473), le chevalier ne s'y reconnaît pas. Il est même très vexé devant cette image d'un « vieillard sénile » **.**

Par cet artefact, le scénario joue habilement sur les représentations déformées au fil du temps, certains portraits étant posthumes. Pour l'homme moderne, il s'agit d'une œuvre d'art ayant traversé les siècles, pour l'homme du Moyen Âge, ce n'est ni plus ni moins qu'une image grotesque. La réaction de Godefroy n'est pas si différente du sentiment que Wolfgang Kayser décrivait à la vue de sculptures aztèques[286] : ces dernières répondent à une logique pour ceux qui

284 Nous pouvons noter une possible référence à Don Quichotte de la Mancha, le personnage carnavalesque de Cervantès, lorsque Godefroy et Jacquouille attaquent une camionnette de la Poste, ou lorsque que Godefroy s'enfuit à cheval, identifiant les pylônes électriques comme des forces démoniaques, de la même manière que Don Quichotte attaque les moulins à vent.

285 On ne reviendra pas sur la forte improbabilité qu'un château reconstruit vers le XVII^{e} ou XVIII^{e} siècle ait gardé ses oubliettes médiévales.

286 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit*.

les ont conçues, mais le « code » s'étant perdu au fil du temps, elles apparaissent absurdes pour l'humain du XX^{e} siècle. Si le rapport temporel est inversé ici, c'est la même idée qui prévaut. Tout code visuel dont on n'aurait pas la clé de lecture serait automatiquement considéré comme grotesque. Les médiévaux le sont pour les modernes, et inversement, doublant ainsi la mécanique.

Jean-Marie Poiré en profite donc pour multiplier les interférences de séries, jouant consciemment sur des idées reçues : les médiévaux sont sales, violents, superstitieux, voire racistes (confondant un postier noir avec un « Sarrasin »). Les modernes sont, en comparaison, précieux, futiles et cartésiens. Ce qui était de la sorcellerie pour les premiers est de la simple technologie pour les seconds. Le comportement habituel pour l'homme du Moyen Âge est largement déplacé de nos jours.

La famille bourgeoise, témoignant d'une forme de charité ambiguë, s'offusque de voir le noble laisser son serviteur manger par terre. En transposant la figure du banquet médiéval dans l'intérieur exigu du living-room d'un pavillon de banlieue (Godefroy au centre de la table, à la place du seigneur), le film surligne tout de même le fondement des rapports de classes féodaux : la violence et l'humiliation. Le Moyen Âge est clairement présenté comme une « enfance » de l'histoire, le serf se trouvant dans le salon à la place habituellement laissée aux jeux d'enfants.

Les gesticulations de Jacquouille, et la manière désinvolte que son maître a de lui jeter de la nourriture renvoie le serf à une forme d'animalité. À la demande des hôtes, et finalement sur ordre du seigneur, l'écuyer est forcé de rejoindre la table. D'abord mal à l'aise, il se fait vite à cette nouvelle situation plus égalitaire, tout en gardant ses manières « médiévales » (manger avec les mains), pour garder une continuité comique. L'opposition entre deux époques se traduit ainsi à l'image : plan fixe et neutre sur Béatrice et son mari puis soudainement, les visages des visiteurs, lorsqu'ils entament une chanson d'époque particulièrement grossière, sont filmés en contre-plongée et courte focale, leur donnant cet aspect grotesque.

Pour accentuer plus encore l'ironie d'avoir deux époques à la fois très différentes et très proches, *Les Visiteurs* multiplie les échos entre les deux temporalités. L'exemple du langage est sûrement le plus évident : une fois que le spectateur est familiarisé avec les fantaisies grammaticales des deux héros, il découvre Béatrice de Montmirail (Valérie Lemercier), descendante directe de Godefroy, s'exprimant dans un registre outrancièrement bourgeois. Lemercier multiplie les inflexions exagérées sur les voyelles (« Auriez-vous un polaaaa ? »), ajoute

des anglicismes (« faire plus *smart* ») tout en gardant systématiquement cet air pincé caricatural d'une certaine classe sociale. Nous retrouvons un jeu similaire dans les personnages de Ginette (Marie-Anne Chazel) une sans-abri s'exprimant vulgairement (dans tous les sens du terme) et Jacquart, descendant de Jacquouille, qui se complaît dans un chic de façade (« Mais qu'est-ce que c'est que ce *binz* ?! »). Quelques fioritures grammaticales forcément incompréhensibles pour les médiévaux (bien que Jacquouille s'approprie le « okaaaay ») dont la fonction comique tient à ce jeu de miroir entre deux époques représentées. Pour que la collision fonctionne, il faut que les années 1990 soient aussi grotesques que le Moyen Âge avec lequel elles se mettent en parallèle, mais par d'autres motifs.

L'hôpital psychiatrique devient une version moderne de l'Inquisition. La médecine par l'intermédiaire du mari de Béatrice, un dentiste, évoque par analogie la torture médiévale, lors de séquences burlesques où il est constamment dérangé dans son travail, faisant involontairement souffrir ses clientes. Le deuxième volet, *Les Couloirs du temps* (1998) appuie plus encore la comparaison.

Le film écrit par Jean-Marie Poiré et Christian Clavier intègre le voyage temporel dans son récit, mais repose sur une temporalité paradoxalement figée : la hiérarchie des classes féodales n'a pas véritablement été effacée par la Révolution française, elle a juste pris d'autres formes. Si la famille de Montmirail a vendu le château, elle reste tout de même dans les hautes sphères (Béatrice s'est mariée avec un médecin, et est invitée par les banquiers en séminaire dans le château), cumulant les signes de richesse (l'infroissable polo *Lacoste*) tandis que Ginette (Marie-Anne Chazel) incarne ces nouvelles classes populaires n'ayant d'autres horizons que la télévision.

Le motif du double est donc démultiplié. En faisant une légère concession aux règles de la génétique, les personnages principaux jouent deux versions d'eux-mêmes : le médiéval et le moderne. Jacquouille devient Jacquart, Frénégonde devient Béatrice et Godefroy devient le « cousin Hubert », pilote de rallye et aventurier (porté disparu dans le premier film mais visible sur une photographie dans le second).

Par ce jeu de dédoublements, le film entérine cette immobilité des rapports de classes (le PDG de la banque est lui-même dédoublé puisque son frère jumeau arrive à la fin du film[287]). Jacquart est le seul personnage à rappeler que la France est une démocratie et que le chevalier

287 Les deux rôles ne sont en revanche pas tenus par le même acteur.

n'a aucun droit sur sa personne. Il sera « puni » à la fin du film, emporté par Godefroy au Moyen-Âge et renvoyé à sa place de vilain.

Dans ce dispositif en miroir, Godefroy de Montmirail apparaît finalement comme le personnage le plus « discursif ». L'introduction *fantasy* est efficace pour le définir comme ce que le public attend d'une telle figure : noble de sentiments (son amour pour Dame Frénégonde est indiscutable) et loyal envers son roi qu'il sauve d'une embuscade. Il est même décrit comme plutôt intelligent, comprenant rapidement le principe du voyage dans le temps, contrairement à son serviteur. La stature de Jean Reno, plus connu pour les rôles d'« *action hero* » (chez Luc Besson notamment) convient parfaitement à ce rôle « chevaleresque ». La violence de Godefroy est même légitime tant qu'elle est utilisée dans le cadre médiéval. Elle devient beaucoup moins acceptable dans le futur, même si elle n'est que l'illustration frontale d'une violence de classe devenue plus sourde au fil des siècles.

Vu les rapports entretenus entre le maître et son serviteur, l'évolution de Jacquouille, séduit par les idéaux d'égalité de la Révolution, est logique mais celle du chevalier tombe évidemment sur un écueil : il n'a rien à obtenir de ce nouveau monde, puisqu'il est déjà au sommet de l'échelle sociale dans le sien. Cette position d'homme de son temps permet un renversement ironique de l'habituel situation du voyageur temporel. Là où un visiteur du futur impulserait une évolution dans le passé, amenant avec lui le progrès (comme dans *François I*^{er} de Pierre Chevalier), celui de l'époque révolue se permet de remettre ces progrès en perspective. Là se situe l'inversion la plus étonnante du film de Jean-Marie Poiré : le personnage grotesque n'est pas Jacquouille, bien que plus facilement identifiable comme *excessum* du film, mais bien Godefroy car c'est en lui que repose la relativisation de la « vérité officielle » qui est ici celle de la modernité.

1.6. Le Moyen Âge comme « espace de transit »

Dans son ouvrage dédié, François Amy de La Bretèque consacre sa conclusion à « l'étrangeté frontale » du Moyen Âge au cinéma[288]. Partant d'une critique de François Géré qui fustige les entreprises de reconstitution, il dégage trois voies possibles. Le « réalisme épique ou didactique (Eisenstein, Rossellini, Allio) », « l'étrangeté fondamentale (Rohmer, Syberberg) » à laquelle il ajoute la voie qui serait celle de « l'évocation indirecte », prenant pour exemple le film *The Fisher King* (1991) de Terry Gilliam. Dans ce dernier, deux parias (Jeff Bridges et Robin Williams) s'embarquent dans une illusoire quête du Graal en plein cœur de New York. Nous pouvons relever qu'une des scènes les plus fameuses du film prend place dans la gare de *Grand Central* où le SDF se prenant pour un chevalier (Robin Williams) aperçoit sa bien-aimée. L'amour transcendant le réel, le hall de la gare se transforme en gigantesque salle de bal où les voyageurs de la zone de transit entament une très romantique valse viennoise. Dans un registre carnavalesque propre au réalisateur (issu des Monty Python), toutes les temporalités cohabitent dans cet espace : des bonnes sœurs, des marins semblant revenir de la Seconde Guerre mondiale ainsi que des *businessmen* et des *working girls* valsent en rythme tandis que le vagabond hésite à rejoindre celle qu'il aime.

Aux fondations de cette collision spatio-temporelle se trouve évidemment le chronotope du roman de chevalerie, réinterprété ici dans un espace moderne. Le SDF entraîne son compagnon dans une succession d'aventures, donnant à la ville cette dimension abstraite (un chevalier en armure apparaît dans *Central Park*). Dans cette gare, c'est l'image de l'amour courtois (transfiguré par la figure plus tardive du bal viennois) qui est apparente. Un amour qui ne peut être vu que comme une étrangeté dans une époque moderne où les relations sociales sont devenues utilitaires et surtout inexistantes dans une zone de transit où l'on passe sans se regarder.

S'il en fait le titre de son chapitre final, de La Bretèque ne développe pas vraiment cette idée de « l'étrangeté frontale » du Moyen Âge. Elle est pourtant particulièrement intéressante pour définir cette période comme un ailleurs que le public a toute les difficultés à appréhender de manière rationnelle. Il nous parait évident que c'est cette étrangeté (inquiétante ou non) qui

288 LA BRETÈQUE François Amy (de), *Le Moyen Âge au cinéma*, *op. cit.*, p. 229.

pousse les réalisateurs et les producteurs à trouver des transitions pour nous inviter dans ces univers. Que ce soit le regard d'un enfant (*Le Bon Roi Dagobert* de Pierre Chevalier), un livre qui s'ouvre (*Peau d'Âne* de Jacques Demy) ou même une simple voix-off (*Le Nom de la rose* de Jean-Jacques Annaud, *Dagobert* de Dino Risi, etc.), nous n'entrons pas dans le Moyen Âge comme dans un moulin. Nous devons être conviés et pris par la main.

Les Visiteurs est peut-être le titre le plus significatif : nous sommes finalement comme Godefroy et Jacquouille projetés dans notre modernité, nous « visitons » le passé, rapidement, mais nous ne restons pas. Car le Moyen Âge, par son « étrangeté frontale », est par essence un monde justement étranger, à la fois proche de nous géographiquement que distant temporellement. Reconstituer la période médiévale est, quelque soit l'intention, une déformation du réel, soit *per excessum* (héroïsme, aventures, prodiges), soit *per defectum* (obscurantisme, violence, souillure). Dans les deux cas de figures, l'image grotesque a un droit de cité. Et c'est elle qui permet souvent des infiltrations du présent dans le passé, donc de faire éclore des discours potentiellement critiques. Même dans le royaume de France, nous sommes, et serons, toujours des touristes égarés au Moyen Âge.

Reste la question de la spécificité nationale car, contrairement aux époques que nous allons aborder après, il est bien cavalier de désigner le Moyen Âge comme une période spécifiquement française. Tous les pays d'Europe pourraient le revendiquer et l'intégrer à leur propre « roman national ». Mais comme « le grotesque ne fleurit jamais mieux que quand deux cultures s'allient »[289] nous pourrions tout de même essayer de faire le voyage pour définir, peut-être, une particularité française.

La série des *Visiteurs* nous offre justement sur un plateau un outil de comparaison fort utile : le remake américain du premier épisode, *Just Visiting* (2001)*,* vendu en France sous le titre *Les Visiteurs en Amérique.* Bien qu'il est difficile d'estimer la popularité du film original sur le territoire américain[290], nous trouvons derrière ce projet les noms prestigieux de John Hughes (producteur) et Chris Colombus (au scénario). Poiré et Clavier acceptent de mettre de côté l'idée d'un troisième opus sur la Révolution française (annoncé par la fin ouverte des *Couloirs du temps*)

289 IEHL Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 4.

290 On trouve tout de même la trace en 1996 d'une critique du très médiatique Roger Ebert qui, après avoir rappelé le succès du film en France, développe « Je n'ai pas trouvé le film très drôle, cela dit je n'ai pas trouvé *Black Sheep* ou *The Cable Guy* très drôles non plus, donc c'est peut-être que le problème vient de moi ou, plus probable, peut-être que ces trois films devraient être scellés dans des capsules et envoyés dans l'espace. » dans EBERT Roger, « *The Visitors* », *rogerebert.com [en ligne]*, 19/07/1996, [consulté le 26/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.rogerebert.com/reviews/the-visitors-1996

pour travailler sur cette réécriture. Poiré accepte de signer le film sous le pseudonyme de Jean-Marie Gaubert, Clavier et Reno reprennent les rôles principaux.

Toutefois l'esprit très français du film original demande quelques adaptations pour le public américain. Il convient de rappeler que les États-Unis entretiennent un rapport très distant au Moyen Âge, leur « roman national » ne débutant véritablement qu'en 1776 avec la Déclaration d'indépendance. La période médiévale a plus à voir pour ce public avec le conte de fées et la *fantasy* (donc plus encore avec le chronotope de la chevalerie) qu'avec l'histoire, et l'idée d'un chevalier et son serf se réveillant à Chicago paraît effectivement saugrenue.

Étonnamment, les scénaristes trouvent une parade satisfaisante pour justifier ce point : la chambre de Thibault de Malfète (nouveau nom de Godefroy de Montmirail) est reconstruite dans un musée[291] et c'est devant des écoliers stupéfaits le prenant pour une figure de cire, qu'il se réveille avec son serviteur. Une bonne partie des gags sont de la même nature que dans les films originaux, jouant sur le décalage entre les comportements des médiévaux face à la modernité, mais le scénario se focalise plus sur l'aspect *fantasy*[292].

Les effets numériques prennent également une autre fonction. Utilisés pour mettre en scène des visions grotesques dans le premier film, ils deviennent ici prétexte à des images plus léchées, non dénuées d'une certaine imagination : la sorcière fait surgir un dragon de son chaudron, pris de folie Thibault voit les convives du banquet se transformer en peintures d'Arcimboldo, leurs visages se composant de fruits et végétaux. Lorsque Thibault revient à son époque, les convives du banquet sont tous changés en statues de marbre blanc et, tel le prince de conte de fées, lorsqu'il embrasse sa bien-aimée, les couleurs reviennent et le temps reprend son court.

À l'instar de ces images féeriques, *Just Visiting* développe un récit finalement très enfantin qui évoque les téléfilms Disney Channel et à juste titre, quand on sait que le film fut coproduit par Hollywood Pictures, filiale de Disney. Mais l'accueil est plus que tiède des deux côtés de l'Atlantique : le public américain ne suit pas[293]. Le public français, qui reçoit un montage légèrement différent, boude un film qui se retrouve rapidement parmi les plus mal notés du site

291 De nombreux musées américains ont racheté des vestiges européens pour les reconstruire à l'identique. Parmi les plus célèbres, nous pouvons citer les *cloister* français reconstitués dans le quartier de Washington Heights à New York, financés par l'industriel John D. Rockefeller en 1925.

292 Le rôle du mage (Malcolm McDowell) est ainsi légèrement étoffé, lui aussi voyageant dans le futur pour retrouver les deux évadés.

francophone *Allociné* (1,5/5). En règle générale, il est de bon ton en France de considérer que le film n'existe même pas.

Just Visiting est pourtant des plus révélateurs de cet « esprit français » justement dans ce qu'il refuse de reprendre de l'original. Plus qu'un simple départage, le jeu des différences devient une analyse en soi. On s'étonne ainsi que le film reçoive aux États-Unis la classification *PG-13* (interdit aux moins de 13 ans non accompagnés), tant la vulgarité outrancière de l'original est largement diminuée. Jacquouille devient ainsi le plus enfantin André le Pâté[294], et sa transformation en excréments lors de son voyage est remplacée par une forme de ballon de baudruche.

Dans la foulée des effets comiques sacrifiés, le jeu sur le langage qui fit le succès des deux personnages passe complètement à la trappe. Le seul essai dans ce sens étant le fourbe comte de Warwick (Robert Glenister), rival de Thibault de Malfète, qui s'exprime dans un phrasé très shakespearien. Le reste du film confronte des acteurs américains parlant normalement à deux Français qui font de leur mieux[295]. Admettons que retranscrire le langage d'un chevalier parlant un anglais médiéval avec un accent français de la même époque relève d'un défi insurmontable.

Mais l'écart le plus important découle du virage vers la féerie. Le scénario mène à la rencontre entre Thibault et sa descendante Julia (Kristina Applegate), dont la famille a émigré aux États-Unis. À l'inverse de Béatrice de Montmirail, bourgeoise pincée et snob, Julia est une jeune *working girl* mal dans sa peau et manipulée par son fiancé cupide (Matt Ross). Thibault s'improvise alors mentor et encourage la jeune femme à reprendre sa vie en main. André, contrairement à Jacquouille, n'a plus de descendant et décide de vivre le rêve américain.

C'est véritablement sur ce point que toute la construction comique des *Visiteurs* s'écroule : plus de Jacquart nouveau riche rachetant le château pour mettre en perspective

293 Quand bien même Roger Ebert affirme qu' « il s'agit d'un des rares remakes américains de films français qui conserve la saveur de l'original et même l'améliore […]« le concept du poisson hors de l'eau fonctionne mieux avec les accents français et américains, plutôt qu'avec tout le monde parlant en sous-titrés » EBERT Roger, « *Just Visiting* », *rogerebert.com [en ligne]*, 06/04/2001, [consulté le 26/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.rogerebert.com/reviews/just-visiting-2001. « "Just Visiting," which tells their story, is one of those rare American remakes of a French film that preserves the flavor of the original and even improves upon it. […] maybe because the fish-out-of-water concept works better with French and American accents, instead of everybody speaking in subtitles. ».
Manifestement, Ebert est passé complètement à côté du jeu sur le langage.

294 Notons aussi que la sonorité « ouille » est quasiment imprononçable pour les anglophones, ce qui explique aussi la transformation de « Montmirail » en « Malfète ».

295 Si Jean Reno avait déjà l'habitude des tournages en anglais, Christian Clavier a dû faire appel à une coach pour apprendre la langue.

l'intrication complexe des deux familles nobles et roturières. Le concept de lutte des classes semble un peu flou pour le pays du libéralisme roi, et toute la dynamique de l'opposition entre les structures féodales et démocratiques, avec pour moment de bascule la Révolution française, disparaît en faveur d'un récit de *self-confidence*. Godefroy de Montmirail est un chevalier violent et brutal qui estime avoir droit de vie et de mort sur ses terres, quelle que soit l'époque. Thibault de Malfète est un personnage de conte de fées, bon vivant et noble de cœur qui accepte de libérer son serf à la fin du film[296]. Jacquouille se révèle plutôt malin lorsqu'il comprend qu'il peut retourner le voyage temporel en sa faveur, André reste une caution comique par son comportement enfantin, mais l'absence de double annule la veulerie du serviteur. Quant à Julia, elle n'est pas mariée, n'a pas de famille, ce qui évacue toute potentielle critique de la famille bourgeoise et sa charité de façade.

Le remake est donc globalement inoffensif, et c'est paradoxalement cet échec à formuler un sujet qui révèle à rebours toute la force de frappe de l'original. Le féodalisme français et la modernité américaine sont trop éloignés pour qu'un discours ressorte. Quitte à rester dans l'uchronie, nous pourrions imaginer ce qu'aurait pu donner *Les Visiteurs* véritablement adapté à l'histoire des États-Unis : un propriétaire du sud et son esclave projetés à l'époque moderne ? Un cow-boy et un indien ? De telles idées touchent évidemment à des situations politiques et sociales plus complexes (comment résoudre cette fin ironique de l'original avec un personnage esclave sans tomber dans le racisme ?), et aurait demandé un véritable travail d'adaptation. Mais au moins, nous serions restés cohérents avec le principe satirique de la comédie française dont les Américains entendent s'inspirer.

Just Visiting apporte la preuve qu'il existe bien une particularité des films sur le Moyen Âge : leur grotesque se nourrit pleinement des paradoxes et des ambiguïtés propres à leur pays de production. Le système carnavalesque mis en place ne peut être compris que par ceux qui en possèdent les codes. De la même manière que le héros du roman de chevalerie ne peut exister que dans un monde qui met l'aventure et le prodigieux sur son chemin, Godefroy de Montmirail n'existe que pour relativiser le principe républicain français et les acquis de la Révolution (d'une manière aussi absurde que ne l'est un chevalier capable de voyager dans le temps), et il doit être compris comme tel.

296 Même visuellement, Jean Reno aborde une coupe de cheveux plus moderne, le rendant plus séduisant que grotesque.

Ce n'est pas le chronotope du récit de chevalerie qui a changé. C'est le « monde étranger, varié, assez abstrait »[297] qui a pris d'autres formes. Les chevaliers, les tyrans et les rois du Moyen Âge évoluent dans un chronotope qui est comme un espace de transit temporel, leur permettant d'apparaître dans notre présent, et de relativiser cette nouvelle « vérité officielle ». La seule recommandation est finalement habituelle : ne pas se tromper de couloir pour éviter la collision.

297 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 299.

2. Du carnaval à la mascarade : Grand Siècle, Régence et pré-Révolution

> *« J'ai l'impression que Molière est un héritage très, très pesant, qui continue d'être cité par plein d'auteurs ou de comédiens qui jouent ses pièces. »*
>
> Éric Judor, préface de *Comédie à la Française*, 2019[298]

Ces mots sont d'Éric Judor qui prend la plume pour signer la préface du volumineux *Comédie à la Française*[299], publié récemment par le magazine *Sofilm*. Une analyse similaire est produite quelques pages plus loin par le critique américain Jordan Mintzer, spécialiste autoproclamé de la comédie française et correspondant du prestigieux *Hollywood Reporter* :

> « La base de la dramaturgie française vient de Molière, alors qu'aux États-Unis, beaucoup de nos histoires découlent de Shakespeare. Le style d'humour de la comédie française reste très moqueur, très inspiré par la comédie française classique en fait […]. Alors que la base de la comédie anglo-saxonne n'est pas du tout moqueuse. »[300]

Sans tomber dans une joute d'effets entre le misanthrope de Versailles et le barde de Stratford qui nous porterait vers d'autres horizons, retenons l'idée reçue, prête à consommer par le lecteur : Molière serait à la comédie ce que, par exemple, Alexandre Dumas serait à l'épopée historique et Victor Hugo au romantisme : un titan indéboulonnable.

Judor et Mintzer partagent globalement le même sentiment au sujet de l'auteur comique : ses pièces parleraient surtout de lutte des classes, opposant les maîtres et les serviteurs, dans le but de se moquer des puissants (ce qui correspond à une lecture républicaine quelque peu biaisée). Sans le dire expressément, le réalisateur et le journaliste produisent une interprétation bakhtinienne de l'héritage de Molière. Celle-ci peut paraître globalement simpliste, mais les deux ne sont pas théoriciens, et l'ouvrage auquel ils participent n'a pas de vocation académique. Il est tout de même tentant, devant des propos aussi définitifs, d'y regarder de plus près.

Dans un ouvrage récent, *Molière, un héros national de l'École*[301], Isabelle Calleja-Roque retrace le parcours du dramaturge, ses différentes utilisations et interprétations, au sein de l'école républicaine depuis le milieu du XX^{e} siècle. Molière a été vu, en fonction des modes et des

298 CHAPUS Jean-Vic, CASSAN David Alexander, FEROT Brieux (dir.), *Comédie à la française*, Paris, Marabout, 2019, p. 4-5.
299 *Ibid*.
300 *Ibid.*, p. 12-13.
301 CALLEJA-ROQUE, Isabelle, *Molière, un héros national de l'École*, *op. cit*.

courants idéologiques, comme un modèle inébranlable de qualité d'écriture, de juge des mœurs de son temps et d'idéalisme progressiste. L'auteur y démontre par de multiples exemples le poids du dramaturge de Louis XIV dans l'éducation des jeunes citoyens français ainsi que les lectures biaisées qui en sont faites. Au sujet de l'iconographie utilisée (portraits d'époque, photogrammes de captations ou même biopics), Calleja-Roque indique « que c'est la lecture du Molière dénonciateur des travers humains qui domine toute l'analyse du théâtre du dramaturge »[302] .

Néanmoins la prégnance de Molière sur l'horizon comique français nous apparaît quelque peu surestimée dans le cas du cinéma. L'ouvrage de Calleja-Roque démontre d'ailleurs l'extrême prudence de l'Éducation nationale face aux tentatives cinématographiques. Trois films sont récurrents dans les manuels : le *Molière, ou la vie d'un honnête homme* d'Ariane Mnouchkine (1978), *L'Avare* (1980) de Jean Girault avec Louis de Funès et le plus récent *Molière* de Laurent Tirard (2007), avec Romain Duris dans le rôle-titre. Une sélection réduite qui se justifie surtout par son exhaustivité paradoxale. Il s'agit en effet des trois seuls films (en dehors des captations filmées) qui se rapprochent d'assez près du dramaturge pour être exploitables dans un cadre pédagogique et surtout donner aux écolières et aux écoliers un visage au comédien.

L'époque de Molière, souvent appelée le Grand Siècle, intéresse toutefois plus les cinéastes. Par la longueur de son règne, et l'idéal de grandeur qu'il apporte avec la construction du château de Versailles, Louis XIV a évidemment la faveur du cinématographe. C'est également l'occasion de multiplier les costumes et les décors grandioses, et de donner une image vertueuse de la France pré-révolutionnaire. Une entreprise de promotion à laquelle s'attelle, en 1954, Sacha Guitry, grand admirateur et défenseur de « l'esprit français » dans *Si Versailles m'était conté* (dans lequel Molière apparaît brièvement sous les traits de Fernand Gravey).

Louis XIV est plus représenté que ne le furent d'autres rois fameux comme Louis XI, François I^{er} ou même Henri IV. Louis XIII n'est connu que pour son rôle secondaire dans les aventures de d'Artagnan largement fictionnalisées par Alexandre Dumas tandis que Louis XV intéresse finalement peu. Pour ce qui est du numéro XVI, nous en reparlerons lorsque que sera abordé le cas particulier de la Révolution française. Au milieu de ces têtes royales émerge une autre figure ambiguë, celle du régent Philippe d'Orléans, assurant la transition politique entre le long règne de Louis XIV et le sacre de Louis XV, trop jeune pour régner à la mort de son grand-

302 *Ibid.*, p 361.

oncle.

Ce que les révolutionnaires appelleront logiquement « l'Ancien Régime » semble courir, dans l'imaginaire collectif du moins, du sacre de Louis XIV à la prise de la Bastille. Il est intéressant de noter que, pour le public, celui-ci s'oppose visuellement aussi bien au Moyen Âge (plus archaïque) qu'à tout ce qui suit la révolution industrielle. Il y avait d'abord les chevaliers et les paysans, il y aura ensuite les patrons contre les ouvriers. Entre les deux périodes, il y a l'âge des perruques et des rubans, où les grands hommes évoluent derrière les grilles des palais et où le peuple n'est soudainement plus invité. La Renaissance quant à elle se retrouve diluée entre le Moyen Âge et le Grand Siècle et très peu de films l'abordent frontalement[303].

Il convient ici de séparer les films en deux registres : D'abord le film dit « de cape et d'épée », mettant en scène les aventures bondissantes d'un héros qui, souvent, doit déjouer un complot ourdi par une éminence grise inscrite dans les cercles du pouvoir. Nous reconnaissons tous le modèle Dumas, particulièrement la saga des *Trois Mousquetaires* qui oppose le capitaine d'Artagnan et ses compagnons Athos, Porthos et Aramis au fourbe cardinal de Richelieu, ministre de Louis XIII. C'est également la trame du *Bossu* de Paul Féval, qui raconte la revanche du chevalier de Lagardère sur le sinistre Philippe de Gonzague, sous la régence de Philippe d'Orléans. Deux œuvres littéraires fameuses ayant été l'objet de nombreuses versions cinématographiques (parfois même hors des frontières françaises).

Ensuite ce que nous appellerons, faute d'une meilleure dénomination, les « films de cour », dont l'ambition est de nous projeter en plein cœur du faste des palais. Ici entrent les *biopics* sur des personnages illustres (*Le Roi danse* de Gérard Corbiau – 2000, *Vatel* de Roland Joffé – 2000), mais également les intrigues de courtisans, les coups bas et des affrontements où les langues claquent plus vite que les épées ne se croisent (*Ridicule* de Patrice Leconte - 1996). Si les films de cape et d'épée restent fidèles à une tradition romanesque mélangeant tragique et comique, faisant souvent se rencontrer haut et bas social (régulièrement par le biais d'un valet malin qui suit le héros ou d'une troupe de saltimbanques), les films de cour évacuent souvent la question. La populace, lorsqu'elle apparaît, y est souvent réduite à une foule affamée subissant silencieusement les caprices de l'aristocratie, annonçant par touches la Révolution qui mettra quelques siècles à venir.

303 En tout cas, pas assez pour déterminer un mouvement cinématographique ou un genre particulier.

Notons de suite que l'évolution de ce second registre suit, à peu de choses près, le même tracé que les films médiévistes dont nous parlions précédemment. D'abord les films de cape et d'épée, dont on situerait « l'âge d'or » dans les années 1960 où Jean Marais prend tous les rôles possibles (*Le Bossu, Le Capitan*, *Le Capitaine Fracasse, L'Homme au masque de fer),* équivalent aux films de chevalerie dans leur vision enfantine et romanesque de la période, puis l'apparition dans les années 1970 des films « d'historiens », cherchant à coller au plus près de la vérité historique. *Que la fête commence* (1975) de Bertrand Tavernier, sur la Régence de Philippe d'Orléans est souvent l'œuvre citée comme exemple de cette seconde phase, mais *Molière* d'Ariane Mnouchkine (1978) s'en approche également. En revanche, la parodie fait défaut : il n'existe, à notre connaissance, qu'une seule parodie moderne de films de cape et d'épée (*Les Aventures de Philibert, capitaine Puceau* de Sylvain Fusée sorti en 2011) tandis que les « films de cour » inspirent peu les auteurs comiques français. Il est possible de repérer des situations cocasses prenant place dans un décor Ancien Régime, mais les parodies (au sens de la caricature d'un registre ou d'un texte antérieur) sont moins nombreuses. Deux œuvres tout de même s'en approchent : *Les Fêtes galantes* (1965), ultime film de René Clair et bien évidemment *La Folie des grandeurs* (1971) de Gérard Oury, avec Louis de Funès. Nous commencerons donc par là, avant d'aborder le renouveau du film en costume chez Ariane Mnouchkine, puis Bertrand Tavernier pour finir par *Ridicule* de Patrice Leconte (1992) et l'image moderne de ce que l'on appelle communément une « mascarade ».

2.1. Guerre en dentelles et renversements : *Les Fêtes galantes* et *La Folie des grandeurs*

Les Fêtes galantes, et ce dès l'introduction, s'amuse du regard porté sur l'histoire par le spectateur moderne. Le film s'ouvre dans un musée où un guide tout à fait sérieux décrit aux visiteurs un tableau représentant l'accord de paix entre deux aristocrates : le maréchal d'Allenberg et le prince de Beaulieu. Déployant toute sa science, le médiateur date l'évènement, nomme les personnages (les deux aristocrates et la fille du maréchal) et présente les problématiques liées au tableau : qui est ce porte-étendard sur le côté qui sourit ironiquement et pourquoi ces courtisans à gauche portent-ils des masques de bal ? À l'affirmation du guide que ces questions resteront à jamais insolubles, le film répond par un saut temporel qui nous emmène sur les lieux du siège.

L'intrigue, quelque peu confuse, s'articule alors entre le château assiégé de d'Allenberg (György Kovacs), où les soldats crient famine, et le camp de Beaulieu (Jean Richard) qui, pour patienter, organise des spectacles et surtout des banquets gargantuesques, dont il s'assure que le menu soit déclamé à voix forte, pour miner le moral des adversaires retranchés. Entre les deux, le soldat Jolicœur (Jean-Pierre Cassel), parfois accompagné du paysan Thomas (Philippe Avron) enrôlé de force, est contraint par la princesse Hélène (Geneviève Casile), la fille de d'Allenberg, de régler diverses situations pour apaiser les deux camps.

On porte des masques à l'occasion, on invite une actrice pour monter une pièce, on batifole et, de temps en temps, on bondit d'une muraille à une tranchée creusée au pied des remparts. Un anachronisme qui a l'avantage de mettre en avant l'éclatante vitalité d'un Jean-Pierre Cassel acrobatique, qui tient ici plus d'Errol Flynn que de Jean Marais.

Les Fêtes galantes emprunte son titre, sans raison apparente, à un recueil de Paul Verlaine traitant du badinage amoureux[304]. René Clair aurait tout aussi bien fait de l'appeler « La guerre en dentelles », selon l'expression popularisée au XVIII^{e}, pour opposer l'art guerrier des aristocrates à celui, plus populaire, des révolutionnaires.

304 VERLAINE Paul, *Fêtes galantes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1869.

Comme l'explique Fabrice Bouthillon :

> « La *guerre en dentelles* se caractérisait par sa retenue : on évitait autant que possible les batailles, précisément parce qu'elles auraient pu être décisives […]. Sur le champ de bataille, les adversaires se respectaient mutuellement : les officiers de chaque camp communiaient dans la même éthique aristocratique, qui exigeait d'eux un contrôle de soi-même aussi parfait à l'armée qu'à la Cour. »[305]

Chez René Clair, les officiers, après une échauffourée, se félicitent : d'un côté pour cette attaque rondement menée, de l'autre pour cette défense impeccable, avant de se souhaiter un bon appétit. L'effet comique, dans sa grande majorité, repose sur ce décalage entre l'image de la guerre (les tranchées évoquant bien sûr 1914-1918), encore dans toutes les mémoires, et cette politesse outrancièrement surannée des belligérants. Malgré le conflit, on meurt assez peu, voire pas du tout, lors des affrontements, et les soldats de d'Allenberg ont beau crier qu'ils meurent de faim, l'assertion est plus théorique que réelle.

Le film a tout de même ses moments carnavalesques : par exemple celui opposant d'un côté d'Allenberg, obligé de partager son hareng mariné avec ses hommes, et Beaulieu mangeant seul, faisant défiler les plats dispendieux, en refusant certains avec dédain. Ou bien encore cette scène installée pour accueillir la célèbre actrice Divine (Marie Dubois), venue divertir les troupes, qui devient le théâtre d'une mascarade. Beaulieu, qui s'attribue le rôle d'un sultan dans la pièce, signe sans le savoir la grâce de Jolicoeur, qui s'est entre-deux retrouvé dans de beaux draps.

Dans la tradition de cet art guerrier chic, le but final, par l'entremise de la princesse Hélène, est d'éviter le conflit et de régler le problème à l'amiable, en envoyant Jolicoeur chercher son ancien amant, Frédéric de Beaulieu, fils de l'adversaire de son père, qui déprime sur une barque en composant des sérénades. Le projet est néanmoins contrarié par le caractère buté des deux aristocrates, pour qui la gloire d'une guerre bien faite vaut tous les honneurs. René Clair termine alors en suivant la tradition baroque, convoquant un *deus ex machina* particulièrement grossier : alors que la haine des deux adversaires est à son paroxysme, une voix grave et céleste s'élève, se présentant comme « l'histoire » et somme les deux camps de faire la paix.

Nous revenons alors sur le tableau du début, et une voix féminine plus douce, qui semble être la « petite histoire », donne quelques détails sur le destin des personnages secondaires (Jolicoeur, Frédéric, etc.), avant de conclure sur une note ironique et pacifiste : le

305 BOUTHILLON Fabrice, « De la guerre en dentelles à la guerre en lambeaux », *Commentaire,* 2012, n°138, p. 607.

dernier plan nous montre Thomas, le paysan, rentrant chez lui. La voix féminine explique que personne ne sait ce qu'il est devenu, car « les simples soldats n'intéressent pas l'histoire », tandis que deux tombes apparaissent à l'image pour la première fois.

La carnavalisation joue sur plusieurs modes. Registre élevé : la « guerre en dentelles » est ici exagérée pour surligner la superficialité des aristocrates qui se ruinent dans des guerres d'honneur sans but précis. Registre bas : les facéties de Jolicoeur et Thomas, courant après une poule et provoquant la confusion dans les rangs des soldats disciplinés (mais affamés). L'histoire elle-même est tordue en son sein. La posture éminente du guide présentant le tableau entre rapidement en conflit avec les développements burlesques de l'intrigue (qui sont autant de moments suspendus où le récit fait du surplace) et le récit « historique », à l'origine du tableau, est brouillé par l'irruption de la « petite histoire » qui ironise sur l'absence du peuple (soldats, paysans) dans la fresque. Comme si leur présence risquait de gâcher la toile, aussi bien peinte que cinématographique.

Exemple relativement rare de comédie XVIII[e], *Les Fêtes galantes* n'est même pas le film le plus estimé de René Clair. Le premier cinéaste académicien, auteur du *Million* et de *La Beauté du diable*[306], semble prendre de plein fouet la Nouvelle Vague, lui qui représentait un certain cinéma de studio (avec en plus une belle carrière hollywoodienne). Constat confirmé à demi-mot par Pierre Bretigny dans la revue *Image et Son,* qui décrit :

> « Un cinéma de papa, joli comme une bulle de savon, mais tout aussi inconsistant. Ce serait même plutôt du théâtre filmé d'avant-guerre. Derrière un sourire se cachent sur la guerre et ses niaiseries […]. L'ensemble est agréable sans plus, un peu longuet, un peu lent : nous ne sommes plus habitués à ce genre de cinéma. »[307]

Le long métrage n'a beau durer que 1h20, on lui reproche déjà à l'époque son rythme bancal. À la décharge de Bretigny, si les effets comiques, les inversions et les exagérations se multiplient à l'écran, l'ensemble a l'air réglé comme sur du papier à musique. Il manque peut-être à ces *Fêtes galantes* l'histrionisme d'un de Funès, la gouaille d'un Belmondo ou simplement la fraîcheur juvénile d'un Jean-Pierre Léaud. Bref, un petit quelque chose qui permettrait, à la manière des burlesques, de gripper la mécanique pour rendre la critique plus grinçante. À l'image

306 Sortis respectivement en 1930 et 1949.

307 BRETIGNY Pierre, « La saison cinématographique 1966 », *Image et Son,* septembre-octobre 1966, n° 197-198, p. 118.

des guerres en dentelles qu'il moque, le film de René Clair apparaît excessivement poli et suranné. Prouvant malgré lui, qu'il ne suffit pas de mettre en place les situations d'inversion pour faire « carnaval ». Ou peut-être que René Clair n'a plus « l'insolence » de ses débuts (*Entr'acte* en 1924 ou *À nous la liberté* en 1931).

Nous retrouvons tout de même une dynamique molièresque, par ce jeu de va-et-vient entre maîtres et serviteurs, mais les pièces de Molière se doublent d'une violence burlesque inspirée de la *commedia dell'arte* italienne. Mais au-delà des acrobaties de Jean-Pierre Cassel, le film souffre de ce défaut de corporéité, jouant très peu sur le registre de la grimace.

Bretigny ne tient pas rigueur au cinéaste de cet échec, glissant au passage que le principal problème des *Fêtes galantes*, c'est son anachronisme : « René Clair n'a pas changé : notre œil et le cinéma beaucoup trop pour que nous ne regardions pas ce film comme un document »[308].

C'est peut-être *La Folie des grandeurs* (1971) de Gérard Oury qui acte le début d'une véritable carnavalisation de la période, plutôt osée il faut l'admettre. Si le film se présente comme une comédie avec un duo de stars (Yves Montand et Louis de Funès) dans un décor XVII^{e}, il est aussi une adaptation très libre de *Ruy Blas* de Victor Hugo. Très libre, car le tragique de la pièce est ici converti en situations comiques qui opposent surtout le maître don Salluste (de Funès) à son valet Blaze (Montand) dans un jeu de renversement perpétuel prenant comme décor la cour d'Espagne. Et comme nous l'indique le générique d'ouverture :

Le texte d'Hugo, auteur « noble » par définition, est ici contaminé par le comique populaire porté par les deux interprètes principaux. En cela, le film apparaît comme une véritable parodie, reprenant les grandes lignes du texte original (la déchéance de don Salluste, l'amour impossible du valet pour la reine) mais traité sur un ton comique. Salluste, sinistre comploteur chez Hugo, devient un tyran grotesque survolté et Ruy Blas, devenu Blaze, « ver de terre amoureux d'une étoile » devient un homme séduisant et malin. Le drame romantique tourne, sous la supervision de Oury, au vaudeville dans le style de Georges Feydeau. À l'écran se déploie la rencontre improbable entre ces deux registres théâtraux, l'un pensé comme élevé, l'autre plus populaire.

L'idée de détourner l'œuvre serait venue à Gérard Oury lors de son passage à la

308 *Ibid*.

Comédie-Française. Également acteur, le metteur en scène foule les planches à la demande de Raymond Rouleau, qui lui offre justement le rôle de don Salluste dans une représentation de *Ruy Blas*. Selon les rumeurs, l'ambiance est tendue entre les pensionnaires de la Comédie-Française et le jeune cinéaste, les premiers voyant d'un mauvais œil l'intrusion d'un homme de cinéma dans le milieu très fermé du théâtre classique. Toujours est-il qu'en jouant cette pièce, Oury voit dans la succession de quiproquos et de chausse-trappes de l'intrigue les bases d'une bonne comédie[309].

Le metteur en scène emprunte alors à Feydeau la rythmique des portes qui claquent, et à Molière la dynamique maître contre serviteur. Le rôle de Salluste est, de fait, largement étoffé, puisque chez Hugo, s'il tire les ficelles dans l'ombre, il apparaît assez peu sur scène. Les rôles étaient initialement prévus pour le duo Bourvil et de Funès, devenu populaire entre-deux avec *Le Corniaud* (1965) et *La Grande Vadrouille* (1966) de Gérard Oury, le premier dans le rôle de Blaze, le second dans celui de don Salluste. Mais la mort de Bourvil bouscule la production, et Oury se tourne vers Yves Montand, ce qui l'oblige à quelques réécritures : « J'avais conçu pour Bourvil un rôle de valet de comédie genre Sganarelle. Montand sera plus proche de Scapin[310] ». Le réalisateur confirme par l'anecdote l'influence de Molière.

Il est intéressant de noter le système mis en place par le film, et ses paradoxes. Victor Hugo, dont on souligne dans le générique l'appartenance à l'Académie française (détail de la vie de l'auteur dont on fait en général peu de cas) apparaît comme le tenant d'une culture élevée, voire élitiste. Molière, cité par Gérard Oury comme influence, en serait l'opposé : un comique populaire apprécié du grand public, prompt à railler les puissants de ce monde. Ce serait oublier les ambitions du premier, qui entendait ouvrir la littérature au plus grand nombre et défendait le grotesque comme expression de la diversité du monde. C'est également passer sous silence le cercle fermé dans lequel évoluait le second, écrivant surtout pour la noblesse et la cour du roi.

Toujours est-il que, si l'on transpose la dynamique dans une interprétation métaphorique, c'est Hugo qui se retrouve dans la position du maître moqué, et Molière dans celle du valet moqueur. Même si l'on sait toute l'admiration que le chef de file du romantisme portait à l'auteur de comédies qui le précède, un tel dispositif laisse entendre que les deux auteurs représenteraient deux écoles opposées : la comédie et le drame. Et nous voilà revenus au

309 OURY Gérard, *Mémoire d'éléphant*, Paris, Orban, 1988, p. 209-210.

310 Cité par DEHÉE Yannick et BOSSÉNO Christian-Marc, *Dictionnaire du cinéma populaire français,* Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.

point de départ, la dichotomie aristotélicienne que même Hugo et sa préface de *Cromwell* n'auront pas réussi à déboulonner.

Toutefois, pour en revenir aux affirmations de Éric Judor et Jordan Mintzer, *La Folie des grandeurs* ne doit pas tant son succès à cette opposition entre deux écoles littéraires, mais plus simplement à l'abattage comique de Louis de Funès. Aussi importante que soit la figure de l'auteur de *l'École des femmes*, il serait idiot de nier l'importance qu'aura eu l'acteur comique star des années 1970 dans la réactivation d'un esprit propre à la comédie burlesque. Une filiation que ne renie pas le comédien, qui produira lui-même (avec Jean Girault) une adaptation assez fidèle de *L'Avare* en 1980.

Par ses gesticulations incessantes, ses utilisations abusives de borborygmes, et surtout ses rôles types de tyran puni, Louis de Funès est finalement très proche de l'esprit de la c*ommedia dell'arte*. Le masque étant simplement devenu ce visage grimaçant jusqu'à l'absurde. Comme le dit Olivier Mongin :

> « Le langage, les jeux de mots sont le principal ressort comique d'Audiard, alors que Louis de Funès se tortille d'autant plus qu'il pousse des cris et prononce des mots strictement incompréhensibles. Le langage lui échappe. »[311]

Nous avons tendance à retenir de Molière ses textes, ses dialogues à bâtons rompus et la mise en place de quiproquos. Se dessine alors dans l'imaginaire l'idée d'un comique « noble ». De fait, est souvent occultée la tradition spectaculaire dans laquelle s'inscrit l'auteur, fortement inspirée de la farce italienne. Pourtant, la scène la plus célèbre des *Fourberies de Scapin* reste la bastonnade du maître, caché dans un sac, par son valet. Soit une scène de pure comédie *slapstick* qui n'a rien à envier aux chutes de Chaplin et Keaton. Le comique de Molière n'est pas tant un comique de mots (ou « ordinaire » comme le qualifierait Baudelaire[312]) qu'un comique des corps, détruisant temporairement l'ordre social. C'est finalement dans cet héritage que s'inscrit un comédien comme Louis de Funès, formé autant au théâtre que dans les cabarets.

C'est donc plutôt le corps de Louis de Funès qui pèse sur la comédie française. S'il n'aura jamais l'occasion de « briller » dans des rôles « sérieux » (comme le fera Bourvil dans *Le Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville en 1970 par exemple), son succès populaire ne se dément pas, en témoigne les multiples rediffusions télévisuelles de ses films, y compris *La Folie des grandeurs* . Et

311 MONGIN Olivier, *Éclats de rire. Variation sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002, p. 152.
312 Voir BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire*, *op. cit.*

ce succès tient justement à cette rupture franche entre le comique de mots et la perte de contrôle burlesque.

De *Ruy Blas*, Gérard Oury ne retient que les arguments de départ, le complot de don Salluste, l'amour du valet pour la reine et la présence de don César, neveu du premier, noble reconverti en brigand. Blaze prend l'identité de don César et obtient les faveurs du roi, ce qui lui permet de suggérer des réformes qui déplaisent aux grands d'Espagne. Pour le reste, l'intrigue se déploie en situations carnavalesques jouant justement sur la confrontation des corps. En opposition à l'histrion de Funès, le corps athlétique et séduisant d'Yves Montand permet de rejouer la configuration du duo comique classique fonctionnant sur les contraires.

Pour faire écho à l'inversion habituelle du valet déguisé en noble, don Salluste multiplie les costumes : il reçoit la reine en chemise de nuit, sur laquelle il peine à faire tenir sa fraise et sa culotte. Lorsqu'il tente de convaincre don César, son chapeau trempé par une cascade prend subitement la forme du bicorne napoléonien dès qu'il parle de prendre le pouvoir (nous ramenant à la figure du tyran grotesque), avant que l'eau ne coule subitement sur les côtés, le transformant en fontaine humaine. C'est ensuite déguisé en femme, avec une haute perruque et une robe à paniers (qu'il tourne pour circuler entre les tables) qu'il convainc Blaze de le rejoindre dans son entreprise. L'effet comique repose également sur une suspicion d'homosexualité par le valet (Salluste n'hésitant pas à lui prendre les mains « amoureusement » pour rester dans son rôle). Ensuite, tandis que Blaze/César fait ses preuves à la cour, nous retrouvons Salluste en toge et capirote[313] verte, remontant le cortège d'une fête religieuse, où il découvre le complot des Grands d'Espagne contre son acolyte. À la scène suivante, il se déguise en valet (confirmant ainsi l'inversion des rôles) pour sauver Blaze.

Chez Victor Hugo, Ruy Blas découvre la supercherie de don Salluste, le tue et se suicide en avouant son amour à la reine, qui l'accepte un peu trop tard. Chez Gérard Oury, Blaze, aidé de César, détourne le complot, en laissant la reine s'enfuir avec le brigand tout en faisant croire qu'il batifole avec doña Juana, « la duègne » (Alice Sapritch), gardienne de la vertu de la souveraine, femme frigide tombée auparavant sous le charme du valet suite à un quiproquo. Maître et serviteur sont donc finalement vendus aux barbaresques, le premier pour son complot, le second

313 Haute coiffe pointue couvrant le visage, utilisée lors de fêtes religieuses en Espagne, mais aussi (pour d'autres raisons) par le Ku Klux Klan aux États-Unis.

pour avoir refusé d'épouser la duègne. Ils retrouvent les grands d'Espagne, envoyés là-bas entre temps, et les anciens ennemis se font des accolades. Mais doña Juana revient, prête à suivre Blaze jusqu'au bout du monde. Sous les éclats de rire des grands déchus et les coups de fouets des barbaresques, Blaze s'enfuit, poursuivi par la duègne.

La Folie des grandeurs se conclut donc sur un détrônement généralisé : après avoir mis sens dessus dessous la cour d'Espagne, tous les comploteurs se retrouvent mis à l'écart, et en rient. Même le dernier plan exposé par Salluste sonne complètement farfelu : « Nous rentrons à Madrid, nous conspirons, le roi répudie la reine, la vieille épouse le perroquet, César devient roi... Je l'épouse et me voilà reine ! ». L'expression même du complot, dans la bouche de Louis de Funès, n'a plus aucune logique. La forme établie de la tragédie romantique hugolienne est donc déformée *per excessum*, avec la « complicité » de Molière.

Malgré toutes ces inspirations (assumées), nous ne pourrions résumer le film de Gérard Oury à du théâtre comique filmé, qualificatif souvent appliqué aux films avec Louis de Funès. La poursuite introductive de la diligence de Salluste par les villageois, lui à l'intérieur détournant les impôts, Blaze à l'extérieur passant en dessous pour faire tomber le butin et le rendre aux paysans, témoigne d'une ambition purement cinématographique. Montage alterné entre Salluste mettant de côté des sacs de pièces d'or d'une part, Blaze et les villageois de l'autre, donne une séquence de poursuite rythmée par la musique de Michel Polnareff, pastichant volontairement celles des westerns italiens. Nous pouvons donc ajouter un dernier niveau de carnavalisation : la rencontre du théâtre de boulevard et du cinéma grand spectacle (le western mais aussi le film de cape et d'épée), sans toutefois pouvoir affirmer quel registre apparaît plus noble que l'autre.

Le cinéaste n'hésite donc pas, du moins dans la première partie, à utiliser de multiples possibilités offertes par le dispositif cinématographique. Si les influences littéraires proviennent de Molière et de Victor Hugo, les références picturales sont à chercher du côté de Vélasquez. Oury joue donc sur les deux tableaux, en faisant des clins d'œils à un public plus « cultivé ». On trouve ainsi de nombreux échos aux portraits de l'Infante Marguerite-Thérèse, notamment une scène où la jeune fille, promise à don Salluste, tire la langue au comploteur, détournant le tableau de manière grotesque (la traite de « mocheté » entre deux courbettes). La suite de la reine, avec les robes à paniers et les chevelures bouclées renvoient directement aux Ménines[314],

314 Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656-1657, 318 x 276 cm, Madrid, Musée du Prado, P001174.

tandis que des nains (renvoyant à d'autres tableaux) lui servent de garde rapprochée.

La présence de nains, qui se feront le plaisir de frapper don Salluste lors de sa déchéance, s'inscrit dans un jeu sur la polysémie du terme « grand » et dans la thématique du problème de taille dont souffre celui-ci. Ce complexe à propos de sa différence de taille avec Blaze (« Vous êtes trop grand ! ») est également utilisé lorsque Salluste tente de supplier les « Grands d'Espagne », forcément plus grands que lui (jeu sur la différence entre le titre de noblesse, la réalité physique du personnage et le titre du film). L'utilisation des décors grandioses du palais de l'Escurial[315] permet d'appuyer plus encore le grotesque de ce tyran minuscule. Lorsque Blaze danse (dans sa chambre) en tapant du pied, Salluste doit empiler un nombre improbable de tables et de chaises pour atteindre le plafond et taper avec une hallebarde (objet démesuré vu son utilisation) pour réclamer le silence. Nous avons un *defectum* de taille qui se mue en *excessum* d'humeur.

Il aurait été difficile (en tout cas dispendieux) de mettre en scène une telle déformation des formes du pouvoir, sur une scène de théâtre. D'autant plus que la position des personnages (le valet en haut, le maître en bas) renvoie une fois de plus à cette logique de l'inversion qui se déploie dans tout le film, y compris dans les scènes les plus anodines. La figure du tyran grotesque, maximalisant son pouvoir tout en se disqualifiant lui-même[316], se déploie ici dans toute son énormité.

Néanmoins, si *La Folie des grandeurs* réussit là où *Les Fêtes galantes* échouait (en témoigne le succès populaire du premier), le film de Gérard Oury surprend dans son habilité à neutraliser tout message, écho ou discours politique. En jouant sur un système complexe de références littéraires et picturales allant du XVI^{e} au début XIX^{e}, le film réussit le tour de force de ne rien dire de l'époque de sa production, ni socialement, ni esthétiquement. Sans affirmer que tout film post-gaullisme se devait d'évoquer les évènements de mai 1968, la guerre ou la décolonisation, ici la parodie fait preuve d'une certaine indépendance d'esprit en s'affranchissant (ou en se tenant à distance) de l'air idéologique du temps. Le plus grand acteur comique français maintient son univers dans une dimension parallèle, créant de toute pièce un carnavalesque

315 Reconstitué en studio pour des raisons d'autorisation de tournage.
316 Voir FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 10.

furieux qui ne renverse finalement que peu de choses[317]. À la rigueur, nous pourrions éventuellement théoriser que Louis de Funès est un chronotope à lui tout seul. Il suffit pour cela d'analyser dans ce film comment, malgré la profusion de références picturales et littéraires, l'espace et le temps se ramassent progressivement autour de son *excessum* comique. Comme en témoigne cette séquence finale dans la chambre où, à l'inverse de l'introduction en diligence reposant sur une binarité maître-valet, la totalité de l'effet comique repose sur sa perte de voix (et les gesticulations qui vont avec pour se faire comprendre).

317 Sont à noter les convictions politiques des deux acteurs qui ne pouvaient être plus opposées, Yves Montand soutenant le Parti Communiste et Louis de Funès se plaçant plutôt du côté de Georges Pompidou.

2.2. *Molière ou la vie d'un honnête homme* : une reconstruction carnavalesque

Au-delà de ces deux premiers exemples, l'un assez méconnu, l'autre très célèbre, la Monarchie absolue inspire finalement peu la comédie. Cette frilosité des comiques face au sujet peut s'expliquer par un « verrouillage » de cette période de la part des historiens les plus conservateurs. L'Ancien Régime, ses palais, ses robes et ses bals représentent encore dans l'imaginaire collectif la période la plus faste de l'histoire de France. Particulièrement le récit allant de Henri IV à la mort de Louis XIV, appelé sans ironie aucune le Grand Siècle. L'image du Roi-Soleil reste à ce jour une donnée intouchable que l'on serait bien en mal de retourner. À l'exception peut-être des adaptations du roman de Dumas, *L'Homme au masque de fer*, qui a le « culot » de doubler le corps sacré du roi, en lui imaginant un frère jumeau. Mais même dans ce cas de figure, Louis XIV ne saurait être un personnage comique, qu'il soit un tyran grotesque ou non.

La fresque *Molière ou la vie d'un honnête homme*[318] d'Ariane Mnouchkine, a donc ceci d'intéressant qu'elle met en image la vision de ce Grand Siècle par une personnalité du théâtre penchant plutôt « à gauche ». Présenté au festival de Cannes en 1978, le très long métrage recevra un accueil glacial de la part de nombreuses critiques. Lui est reproché en premier lieu sa longueur (quatre heures), mais c'est surtout sa vision de l'histoire de l'auteur qui passe mal. Le personnage titre est vu comme trop peu présent à l'écran et surtout, Mnouchkine fait le choix de s'attarder sur des moments intimes, sur l'enfance de Molière, tout en faisant des ellipses vertigineuses sur les grands succès du dramaturge. *L'École des femmes* est évoqué, mais ni *Tartuffe*, ni *Le Misanthrope* et encore moins *Le Bourgeois gentilhomme* ne sont cités. Ou plutôt, le scandale de *Tartuffe* est commenté à demi-mot, mais la pièce reste invisible à l'écran.

Au micro d'Antenne 2, Pierre Billard du *Point* développe ainsi sa pensée :

> « Molière est en partie absent, parce que toute une partie du film est consacrée à son époque mais Molière lui-même en est un peu expurgé. La thèse, si j'ose dire, d'Ariane Mnouchkine, ou la manière de le présenter me paraît éminemment discutable par rapport à ma modeste connaissance de l'époque et de l'œuvre […]. Louis XIV c'est un monarque absolu, il a beaucoup aidé Molière, c'est ce que l'on apprend tous, dans le film on a plutôt le sentiment du contraire. Deuxièmement, Molière a anobli le genre de la comédie alors que seule la tragédie était noble à cette époque, mais dans le film, on le voit expliquer le contraire. Troisièmement, et de manière plus générale, pour moi Molière est un des grands

318 Désormais, il sera fait référence au film sous le titre simplifié de *Molière,* suivi, quand il est nécessaire, de la mention « d'Ariane Mnouchkine ».

génies du Genre Humain […] et là j'ai un film sur un homme normal, banalisé à l'excès. »[319]

Face à lui, Claude Mauriac (VSD) défend le film, sa vision parfois sinistre de l'époque lorsque Mnouchkine dépeint la vie des classes populaires, tout en affirmant qu'une sensibilité de gauche ne l'empêche pas de trouver de la grandeur dans les fêtes versaillaises. « Le Molière de la Comédie-Française, c'est très bien, mais il est célébré comme un dieu. Là nous avons un homme. Et alors on découvre Molière, on le redécouvre, et on apprend à l'aimer ».

Ce qui se joue en coulisse, par critiques interposées, c'est toujours cette vision de l'histoire, qui varie d'un bloc politique à l'autre. Entre celle, plutôt marquée à droite, qui favorise les grands hommes et des dates fondatrices, et l'autre, à gauche, animée par l'histoire sociale, celle de ceux dont on parle peu. Ironiquement, ces deux positions viennent finalement du même creuset : ce que l'on a appris de Molière entre les murs de l'école.

Mnouchkine elle-même, qui montera pourtant plusieurs pièces de Molière sur scène, défend sa vision en affirmant que ce qui l'intéressait n'était pas l'auteur, mais l'homme et son époque. Molière vu non comme un génie révolutionnaire, mais comme le pur produit de la culture populaire du Grand Siècle[320]. La réalisatrice s'inscrit donc dans une démarche similaire à celle de Mikhaïl Bakhtine quand celui-ci prend Rabelais comme centre d'une culture populaire de la Renaissance.

Le film qui se découpe en deux parties (*Première* et *Deuxième époque*), présente donc d'abord l'enfance de Jean-Baptiste Poquelin, fils d'un tapissier bourgeois, ses études à Orléans et la création de l'Illustre Théâtre. La deuxième partie se concentre sur les premiers succès de Molière, l'arrivée de la troupe à Versailles et le décorum de la cour du roi, jusqu'à la mort de l'auteur.

Construire un récit sur un personnage aussi illustre pose d'entrée de jeu plusieurs problèmes. Si l'auteur est célébré pour ses créations, on ne sait finalement que très peu de choses de sa vie personnelle. Encore moins sur la partie qui précède son arrivée à Versailles, à laquelle Mnouchkine consacre tout de même plus de deux heures.

Dans une récente biographie du comédien, Georges Forestier, revient ainsi sur le mythe

319 ANONYME, « Molière », extrait du Journal de 20h présenté par Patrick Poivre d'Arvor, Antenne 2, 18 septembre 1978

320 SELIGMAN Guy, « Ariane Mnouchkine à propos de son film "Molière" » (Antenne Région 3 Marseille), *Ciné Regards [en ligne],* 1978, [consulté le 08/07/2020], disponible à l'adresse : https://www.ina.fr/video/I00019659

de l'enfance de Molière : une mère aimante partie trop tôt provoquant chez le jeune Jean-Baptiste un traumatisme indélébile (et une haine féroce des médecins), un père bourgeois obtus qui ne soutient pas sa vocation artistique et un grand-père facétieux qui l'encourage. Pour Forestier, qui cite très rapidement le film de Mnouchkine comme exemple, tous ces éléments dramatiques, repris par tous les biographes de Molière, ne reposent sur rien. Où plutôt, ces anecdotes sont piochées dans *Vie de M. de Molière*, publié en 1705 par Jean-Leonor Le Gallois, sieur de Grimarest. Un homme de lettres qui, selon Forestier, n'a jamais connu l'artiste pour qui il consacre son ouvrage et préfère combler ses lacunes par des inventions dramatiques, ce qui était l'usage des auteurs de vie à l'époque.

> « Si toutes ces légendes ont la vie dure, c'est que les hommes préfèrent les mythes à la vérité et que les mythes deviennent ainsi la vérité. Pouvoir imaginer un Molière qui fait rire le public alors qu'au fond de lui il est malheureux, jaloux et impatient de retrouver la tranquillité de son bureau et de ses livres, n'est-ce pas plus séduisant et « humain » -donc plus vrai- que d'être forcé de reconnaître d'après les documents en notre possession, qu'il était une « star » adulée du public (et donc probablement des femmes) […] qu'il jouissait, selon tous les témoins, d'une prodigieuse facilité d'écriture, qu'il a été moins souvent malade que la plupart de ses contemporains […] et qu'il est mort bien plus tard des conséquences brutales d'une infection pulmonaire qui a emporté des centaines d'autres Parisiens en février 1763 ? »[321]

Le problème du film d'Ariane Mnouchkine n'est pas tant que les faits relatés reposent sur les inventions d'un biographe fantasque du XVIII[e], mais que cette dramatisation de l'histoire, relativement courante au cinéma, devienne pour le grand public la vraie histoire. Le problème se posait également à propos des films sur le Moyen Âge, avec tout de même cette petite nuance : ce film-ci n'est pas utilisé comme une vision isolée (comme peuvent l'être les différentes versions de la vie de Jeanne d'Arc) mais participe de la construction de la légende. Et si le film reçoit un accueil mitigé au festival de Cannes, la tendance s'est largement inversée du côté du public. Un accord avec l'Éducation nationale permet de diffuser le film dans les établissements scolaires, ce qui aide à sa diffusion. Enfin, peu de films prennent Molière comme sujet : il apparaît sous les traits de Tchéky Karyo dans *Le Roi danse* (2000) de Gérard Corbiau qui se focalise plutôt sur Jean-Baptiste Lully et il faut attendre 2007 pour que Laurent Tirard propose une autre vision, plus comique, du personnage. Pour le dire de manière un peu brutale, lorsque Mnouchkine arrive en 1978 avec sa fresque, la place est libre. Aujourd'hui encore, les manuels scolaires présentent des images du film comme support pédagogique, le visage de Philippe Caubère se superposant dans l'imaginaire des collégiens à celui de Jean-Baptiste Poquelin[322].

321 FORESTIER Georges, *Molière*, Paris, Gallimard, 2019.

322 Voir CALLEJA-ROQUE, Isabelle, *Molière, un héros national de l'École*, *op. cit.*, p. 273-287.

Comprendre le projet d'Ariane Mnouchkine demande donc un double effort. Premièrement admettre que tout ce qui repose sur les évènements vécus par Molière sont largement sujet à caution, deuxièmement prendre le film non comme la mise en image d'un siècle révolu mais aussi comme l'expression de contestations et de questionnements propres au contexte de sa production.

Le tournage a lieu au cours de l'année 1977 et la vague de mai 1968 est passée, mais reste dans les mémoires. Membre fondatrice du Théâtre du Soleil, fonctionnant officiellement sur le principe de la collectivité, Ariane Mnouchkine possède une expérience dans le cinéma (co-scénariste de *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca sorti en 1964 et co-réalisatrice de la captation de la pièce *1789* en 1974) mais reste surtout connue pour ses mises en scènes théâtrales. Pour *Molière*, elle conserve cet esprit communautaire en distribuant les rôles à sa troupe, à laquelle viennent s'ajouter quelques grands noms du théâtre populaire comme Roger Planchon (dans le rôle de Colbert). Le film est donc soutenu par cet esprit « égalitaire et démocratique », une grande partie du budget étant utilisée plutôt pour les décors et les costumes que le cachet des acteurs[323].

Puisant dans son expérience des planches, Mnouchkine fait le choix, qui lui sera reproché, de se focaliser non pas sur le Molière-auteur mais sur le Molière-comédien. Le personnage écrit peu à l'écran, mais, après sa longue maturation avant la révélation de sa vocation, apparaît souvent en public, jouant des scènes comiques devant des spectateurs hilares. Pour la cinéaste, Molière ne peut exister qu'en relation avec son environnement, et plus particulièrement avec sa troupe de l'Illustre Théâtre. Plusieurs séquences mettent ainsi en image la vie en communauté, de la tournée à travers le royaume aux repas collectifs, parfois festifs, parfois tendus. Crime de lèse-majesté pour le défenseur du « Génie français », c'est plutôt le Molière de corps que le Molière d'esprit qui focalise l'attention du spectateur.

La *Première époque* a pour ambition de reconstituer le Grand Siècle du côté populaire, insistant ainsi sur la boue, la mort et la maladie omniprésente, et les échos à l'esprit soixante-huitard s'y multiplient également, quitte à tordre quelques vérités historiques qui, on l'a vu, sont surtout une question de point de vue, surtout lorsque l'on parle de la vie de Molière.

323 C'est en tout cas ce qui est communiqué officiellement, et participe à l'image d'un film « de gauche ».

Séquence majeure du premier volet, le carnaval d'Orléans prend donc des allures de contestation généralisée. Trouvant l'évènement trop licencieux, les « dévots », identifiés par défaut comme les « méchants » du film[324], tentent de l'interdire, notamment en cloîtrant les étudiants pendant toute la durée des festivités. Lors de leur réunion, seul le chef de la police montre une inquiétude devant cette décision autoritaire qui risque d'être mal reçue (il en sue abondamment).

Seul représentant de l'autorité (avec ses hommes) devant les portes de l'Université, il se rassure en voyant les rues désertes, avant que n'apparaissent au loin un individu masqué. Des bruits se font entendre, et l'homme de loi commence à paniquer. Une nuée d'individus costumés, brandissant des fourches et des torches se déverse alors dans les rues et attaque les portes de l'établissement, malgré la garde, malgré les ordres du chef de la police.

Un étudiant sans masque escalade les murs et se met à encourager la foule, en faisant un discours contre les collecteurs d'impôts qui arrivent et, derrière lui, les autres étudiants forcent les portes, et rejoignent le carnaval. Le jeune Jean-Baptiste, étonnamment hors des murs de l'Université où il devrait étudier, regarde avec admiration le jeune tribun populaire, avant de participer au mouvement de foule qui jette les collecteurs dans le goudron et les plumes.

La séquence, relativement longue, concentre tout l'imaginaire contestataire appliqué à la période post-gaullienne. Les tenants de l'autorité (bourgeois, ecclésiastiques, police) veulent réguler les effusions de joie populaire, tout comme le préfet de police de Paris, Maurice Papon, avait envisagé de faire interdire les manifestations autour des concerts de *rock and roll*, jugés responsables des comportements déviants de la jeunesse des années 1960[325]. Face aux notables, tous individualisés (visages et costumes identifiant leur statut et leurs fonctions) surgit une masse grouillante, vivante mais surtout anonyme, tous portant des masques cachant leur visage, ce qui empêche l'identification mais permet de libérer les corps de toute interdiction morale. Et, bien évidemment, Mnouchkine ne laisse pas par hasard une place de choix aux étudiants dans ce

324 Dans le sens où ils apparaissent (et c'est souligné à plusieurs reprises dans le film) comme la seule « force d'opposition » à l'esprit libertaire et bohème que veut insuffler Mnouchkine à son *Molière*.

325 Voir TAMAGNE Florence, « La Nuit de la Nation : culture jeune, Rock'n Roll et panique morale dans la France des années 1960 », Publié en allemand sous le titre « La Nuit de la Nation. Jugendkultur, Rock'n'Roll und *Moral Panics* im Frankreich der sechziger Jahre », dans Bodo Mrozek, Alexa Geisthhövel, Jürgen Danyel (dir.), *Popgeschichte ; Band 2 ; Zeithistorische Fallstudien 1958-1988,* Bielefeld, TRanscript Verlag, 2014, p. 41-62, [consulté le 08/07/2020], disponible en ligne à l'adresse : https://journals.openedition.org/criminocorpus/4481

mouvement de foule.

Passée la liesse générale, qui repousse la garde, arrivent des soldats montés qui renversent les participants du carnaval, et répriment violemment les débordements, laissant sur le sol des corps inconscients. Des filets de sang coulent sur les masques, marquant la brutalité du retour à l'ordre.

Le jeune Jean-Baptiste se réfugie ensuite dans un théâtre, où des spectateurs écoutent une pièce. Arrivé précipitamment, il se réfugie avec un ami sous la scène, et porte un regard inversé sur les lieux : il observe le public masqué et parfois maculé de sang. Tandis que le texte récité par l'actrice sur scène se fait entendre, la caméra individualise et s'arrête en gros plan sur les masques, dont les traits figés donnent l'impression que la voix provient du visage derrière. Il se retourne finalement, et un panoramique vertical révèle la robe luxueuse ornée de perles, puis une poitrine avec un filet de sang entre les seins, et enfin le visage de Madeleine Béjart, dont le sang coule de son front sur sa peau, comme si elle avait pris un coup de matraque.

Comme de nombreux moments du film, la séquence relève de la fantasmagorie. Le théâtre est brumeux, les masques évoquent des figures sans cohérence, et la voix déclame le texte plus qu'elle ne le joue, donnant à l'ensemble une dimension onirique. La position de celui qui n'est pas encore Molière renvoie tout de suite aux théories de Bakhtine, affirmant que l'une des forces du carnaval est la rupture de la frontière entre acteurs et spectateurs. La hiérarchie entre la scène et le public est ici abolie, et l'utilisation des masques laisse penser que tous vivent la scène à égalité, de la même manière que les hommes et les femmes ont tous subi la répression policière pour avoir participé de concert à l'humiliation des notables.

Si la séquence du carnaval apparaît comme le point central du film, ce n'est pas seulement parce qu'elle met en scène une vision crédible des fêtes populaires du Grand Siècle (au revers des fêtes galantes de Versailles), ni parce qu'elle se pose comme le pivot narratif dans le récit de la vie de Molière (elle situe l'homme du côté du peuple contre les puissants[326]), mais parce qu'elle concentre toutes les ambivalences et les thématiques du récit.

Revenons un peu en arrière, lors de l'enfance de Jean-Baptiste, où il suit les cours d'un ecclésiastique. Le prêtre, plutôt exalté et furieux, déclame tout le mal qu'il pense des nouvelles

326 Là encore, nous pouvons noter le « biais marxiste » appliqué au carnaval qui n'est pas très éloigné de celui de Mikhaïl Bakhtine qui a un peu trop tendance à voir en Rabelais un héros de la culture populaire.

théories sur la circulation du sang, assurant qu'un tel mouvement perpétuel dans le corps provoquerait un bourdonnement incessant qui rendrait fou n'importe quel homme. Puis, le prêtre s'énerve lorsqu'il se rend compte qu'un enfant est parti déféquer dans un coin, amenant alors le film vers les horizons esthétiques du réalisme grotesque, en confrontant le bas (défécation) et le haut (le clergé).

Dans une première lecture on pourrait penser que Mnouchkine met alors en scène les germes de l'opposition entre le jeune garçon appelé à devenir un homme moderne et l'obscurantisme de la dévotion, qui réfute des thèses allant de soi aujourd'hui. Ses confrontations, plus tard, avec des dévots qui s'opposent à ses créations, mais aussi la rencontre de Descartes en personne, appuient cette interprétation, facilitée par la position de supériorité du spectateur, qui sait à peu près comment les idées ont évolué au fil des siècles. Plus qu'un homme de son temps, Molière doit apparaître comme un homme en avance sur ce temps. C'est en tout cas l'analyse que l'Éducation nationale incite à porter sur le film, si l'on en croit la thèse d'Isabelle Calleja-Roque.

Mais, il ne s'agit pas que de cela : en effet la thématique du sang court tout le long du film. C'est une saignée, opération inutile et risquée, qui provoque le décès de la mère Poquelin, signifiée dans le film par une cuve de sang jetée par la servante dans la cour, sous les yeux du jeune garçon. Lorsque les enfants déambulent dans les rues, la caméra s'attarde sur les étals des équarrisseurs, qui découpent la viande en gros plan. La couleur rouge du sang, apparaît sur les visages bouffis des médecins qui se gavent aux frais du père, on la retrouve étalée sur les torses de plusieurs participants du carnaval, avant les effusions réelles qui suivent la répression. Lors de la tournée de l'Illustre Théâtre, la troupe est arrêtée par des paysans occitans affamés qui choisissent finalement de dévorer leur cheval. Une fois de plus, la réalisatrice filme frontalement l'exécution de l'animal et sa découpe.

« Nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal[327] » avouait le peintre Francis Bacon au critique David Sylvester. Ariane Mnouchkine et Francis Bacon semblent se rejoindre dans cette affirmation. Cette omniprésence du sang, parfois discret, parfois plus

327 SYLVESTER David, *L'art de l'impossible*, *entretiens avec David Sylvester*, Paris, édition d'Art Albert Skira, 1976.

frontal, ne cesse finalement de rappeler l'état de mortel d'un génie du genre humain dont, par contraste, les productions de l'esprit sont vouées à l'éternité. Le Molière-comédien, au contraire du Molière-auteur, n'est finalement qu'un corps qui subit les affres du temps et de la maladie, comme ses contemporains. En 1981, Gilles Deleuze commente la citation dans *Logique de la sensation*[328].

> « On a souvent distingué la chair et les os, et même des « parents de la chair » et des « parents de l'os ». Le corps ne se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la figure. »[329]

Dans son interprétation de Bacon, Gilles Deleuze va jusqu'à imaginer l'état de « viande », qui serait le moment de la vie du corps où os et chair se confondent. L'os est retiré de sa structure globale (le squelette) et la chair n'est plus animée d'un souffle de vie.

Le corps du comédien, chez Mnouchkine, se révèle de la même manière que celui des acteurs burlesques du cinéma muet, mais aussi des figures de Bacon : la chair est mue d'une vie propre, en dehors de toute structure rigide. Quand Molière/Caubère tente de lire le texte de sa prochaine pièce à la troupe, l'attention se disperse rapidement. C'est lorsqu'il commence à y mettre les « formes », grimaces et mimiques exagérées témoignant d'une plasticité faciale étonnante, qu'il capte son audience[330].

Il n'est pas anodin à ce titre que la vocation du jeune Jean-Baptiste s'éveille à la vision d'un spectacle de *commedia dell'arte*, juste après la mort de sa mère. Scaramouche y est harcelé par la mort personnifiée sous une forme bondissante et athlétique. Philippe Caubère prête son corps à ce personnage carnavalesque, faute de « traits » cachés par un masque de crâne. L'image référence plusieurs imaginaires : la danse macabre médiévale et l'acceptation du deuil par le rire, la vanité flamande et le rappel que tout cela a une fin et finalement l'inversion corporelle, le crâne passant au-dessus du visage, devenant chair du comédien. Le rôle de Scaramouche est également renversé. Il n'est plus le personnage type du « petit batailleur » fanfaron mais un vieillard sénile terrorisé par le spectre de sa propre mort (bien que doté d'une agilité impressionnante quand il s'agit de fuir avec sa chaise).

Molière croisera à nouveau ce deuxième personnage plus tard, devenu acteur principal

328 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1981].

329 *Ibid.*, p. 28.

330 Notons au passage, pour compléter Deleuze, que les muscles de la face sont des muscles peauciers qui, à la différence de la plupart des muscles, ne s'insèrent pas dans les os et les ligaments mais y sont partiellement rattachés.

du théâtre royal. Les deux troupes se saluent et Molière remarque avec un sourire le masque de la mort posé à ses pieds, affirmant ainsi qu'il est lui-même cette mort qui harcelait Scaramouche, devenu acteur vieillissant. Le film nous laisse dans l'attente d'un conflit d'égo entre les deux troupes, mais les deux s'embrassent. Les saltimbanques, éternels marginaux, se comprennent entre eux, mais aussi Molière/la Mort donne métaphoriquement à son mentor l'étreinte fatale à celui qui ne fuit plus, laissant la place à la jeune génération. Le double rôle de l'acteur renoue ainsi avec cette ambivalence d'un Molière entre deux états, celui de la vitalité du corps et de la raideur du squelette, soit un cadavre en puissance.

2.3. *Molière*, *Deuxième époque* : trajectoire d'un corps, traversée du décor

Remise en cause temporaire d'un état du monde, d'une vérité admise, ou d'un paradigme, le carnaval était surtout un temps de célébration avant le début du carême, et donc avant l'interdiction pour une certaine durée de la consommation de viande. Déformation italienne du latin *carnelevare*, composé de *carne* (« la viande ») et *levare* (« enlever »), le terme désigne donc directement cette dernière célébration de la chair, qui se déploie sur plusieurs niveaux : banquets, orgies et farces burlesques. Dans une sorte de refus général de la hiérarchie (n'importe laquelle), les corps se mélangent, fusionnent, comme sur les masques dans *Molière*, composés d'attributs humains, animaux et parfois même végétaux et architecturaux.

La séquence du carnaval exprime pleinement cette logique propre au réalisme grotesque, mais le corps de Molière l'incarne le reste du temps. Cette « viande » à laquelle il faudrait dire adieu n'est pas forcément celle que l'on mange, mais aussi celle qui sert de vaisseau à notre esprit. En bref, le carnaval est un jeu de pure expressivité du corps habituellement normé par les règles de la bienséance.

Par de curieux détours de l'histoire, il est d'usage d'imaginer Molière mauvais acteur de tragédie, n'ayant trouvé son talent que dans le jeu et l'écriture comique. Cette suspicion de lacune renvoie évidemment à notre dichotomie aristotélicienne qui sépare tragédie et comédie en deux ensembles distincts et qui, par la lecture biaisée *a posteriori*, place la première au-dessus de la seconde. À ce sujet Ariane Mnouchkine ne creuse pas vraiment la question, et rejoue ce cliché : Molière tente quelques représentations tragiques, la tête couverte d'une perruque démesurée, le visage tellement fardé qu'il semble inexpressif. À tel point qu'il est obligé de multiplier les grimaces (roulement des yeux, bouche grande ouverte) pour donner un semblant de vie à un texte qu'il déclame en étirant les syllabes et en faisant « ronfler les vers ». Cela arrive par deux fois dans le film : lors des débuts de la troupe, avec des plans sur le public montrant son ennui, puis lors de la première représentation face à Louis XIV. Par deux fois, les acteurs font remarquer à Molière que le problème n'est pas la pièce de Corneille (le plus grand dramaturge de l'époque[331]), sous-entendant que c'est son jeu ampoulé qui ne correspond pas.

331 Là encore il y aurait quelques anachronismes ou simplifications à démontrer.

Le même gag est utilisé par Laurent Tirard dans son *Molière* (2007) : le comédien (Romain Duris) apparaît en introduction, récitant *La Mort de Pompée* de Corneille, en roulant des yeux et, là encore, en étirant les syllabes et en « respirant à contre-temps ». Le reste du film de Tirard développe autour de l'acceptation de cette lacune comique, pour se concentrer sur l'écriture de pièces comiques que lui inspire la rencontre avec un certain Monsieur Jourdain (Fabrice Luchini), prototype du *Bourgeois Gentilhomme*[332].

Corps et tragédie semblent antithétiques dans l'imaginaire collectif. Henri Bergson lui-même réactive cette idée dans *Le Rire,* lorsqu'il écrit :

> « […] dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas. S'asseoir au milieu d'une tirade serait se rappeler qu'on a un corps. »[333]

Le drame de Molière, selon les lectures contemporaines, c'est de ne jamais arriver à effacer ce corps pour laisser parler l'universalité du dilemme tragique. Sa posture trop droite (chez Mnouchkine) ou son regard exorbité (chez Tirard) sont ces infiltrations comiques qui rendent l'image d'un Molière récitant de la tragédie simplement grotesque. Parce que ce corps ne cesse de rappeler qu'il est corps, donc qu'il peut chuter et faillir.

Là encore, le trait de caractère relève de la pure construction sans lien avec la réalité, mais le fond de l'affaire a ses complications. Au cours de l'année 1663, Molière est déjà un homme dont la réputation n'est plus à faire. Cette même année se déclenche ce que l'on appellera sur le moment une « guerre comique » entre lui et les détracteurs de *L'École des femmes*. L'originalité de la controverse repose d'ailleurs plutôt sur la forme que sur le fond, puisqu'elle se fait par pièces de théâtre interposées, chacun écrivant une comédie pour répondre à l'autre.

C'est dans ce contexte que Molière propose alors *L'Impromptu de Versailles*, dynamitage en règle et en un acte du monde du théâtre. Face au roi, il met en scène une fausse répétition, où les acteurs de la troupe viennent se plaindre à l'auteur (dans son propre rôle) que la pièce n'est pas terminée, qu'ils ou elles ne sont pas satisfaits de leur partie, et les actrices vont jusqu'à reprocher aux admirateurs de les suivre dans les coulisses. La réussite de la pièce tient évidemment au décalage, plutôt osé à l'époque, entre la présence réelle du roi dans le public, et

332 Le film de Laurent Tirard joue sur un « trou » dans la biographie de Molière, où il s'éloigne de Versailles seul et s'inspire, dans sa structure, de la pièce *Six personnages en quête d'auteur* (*Sei personnaggi in cerca d'autore*) de Luigi Pirandello écrite en 1921.

333 BERGSON Henri, *Le Rire*, *op. cit.,* p. 28.

la troupe qui agit comme si la salle était vide. Molière en profite également pour parodier les différents registres théâtraux, en faisant semblant d'expliquer à sa troupe comment il faudrait jouer tel ou tel texte. Parmi ces manières, se trouve donc la « tragique », qu'il brocarde lui-même en exagérant outrancièrement le type de jeu à la mode.

Ses détracteurs utiliseront tout de même ce qui était une parodie, en se moquant par la suite de Molière interprétant César dans *La Mort de Pompée*. Et ce cliché a la vie dure, car dès que Molière fait de la tragédie au cinéma, c'est systématiquement le monologue de César de *La Mort de Pompée* qui a la faveur des cinéastes[334].

> « Depuis le XIX[e] siècle, les historiens du théâtre en ont déduit qu'il passait pour un mauvais acteur de tragédie, qu'il marchait de travers et qu'il avait une sorte de hoquet lorsqu'il déclamait. Du coup, ils ont oublié que Molière s'était rapidement imposé, tout jeune encore, comme le premier acteur tragique de sa troupe. […] »[335]

L'utilisation du cliché de Molière tragédien raté n'a toutefois pas la même fonction chez Mnouchkine et chez Tirard. Dans le second, le rapport d'opposition entre tragique (« snob » pourrait-on dire) et comique (« populaire et accessible ») en reste là, confortant le public dans ce qu'il pense savoir de Molière, et ménageant dans le même temps le spectateur le plus conservateur. Dans le premier, il s'agit de donner à la comédie une puissance corporelle qui fait défaut à la tragédie.

À l'instar du carnaval, *Molière* d'Ariane Mnouchkine ne repose pas sur la vérité historique, mais sur un système d'ambivalences, de réponses et d'échos toujours en mouvement. Le cœur de ce système est la mise en relation de Molière et l'autre marginal du Grand Siècle, Louis XIV, soit d'un côté le roi de carnaval et de l'autre le Roi-Soleil.

Dès la *première époque*, alors que Molière est encore jeune, le film fait un aparté pour annoncer la naissance du futur roi. Il s'agit du seul personnage, outre Jean-Baptiste Poquelin, dont l'arrivée au monde est directement signifiée. Plus tard, nous revoyons Louis, jeune adolescent, assistant à un concert, entouré de sa mère Anne d'Autriche et du cardinal Mazarin. Il tente de se gratter le nez mais le ministre l'engage discrètement à bien se tenir. La réalisatrice marque alors un parallèle entre le jeune Molière, fils de bourgeois qui choisit de se marginaliser en devenant acteur, donc en acceptant une certaine liberté du corps, et le futur Louis XIV, corps

334 Choix qui renvoie aussi, paradoxalement, au célèbre portrait de Molière par Nicolas Mignard (1658) qui représente le dramaturge en acteur de tragédie, largement utilisé comme portrait avenant du personnage et justement titré : *Molière dans le rôle de César (La Mort de Pompée)*, conservé à la Comédie-Française.

335 FORESTIER Georges, *Molière*, o*p. cit.,* p. 239.

façonné et dressé pour la bienséance et l'étiquette.

La *deuxième époque*, continue de construire un univers d'opposition entre carnaval et carême, composant la vie de Molière au travers d'une imagerie bohème et libertaire, qui s'oppose à la froideur des dévots. Jusqu'à la rencontre avec le prince de Conti, premier mécène de la troupe qui sera ensuite « retourné ». Habillé de noir et le crâne rasé, il brûle ses livres et met à la porte les comédiens qu'il avait engagés, les accusant de détourner le peuple de la vérité. La scène n'est évidemment pas sans écho avec les mouvements d'extrême droite et leur détestation de la culture, évoquant les autodafés et les groupuscules néo-nazis. La rencontre avec Louis XIV (Jean-Claude Penchenat) arrive après, par l'entremise de son frère Philippe d'Orléans, dit Monsieur. Après un premier essai tragique qui ne convainc pas, Molière essaye donc la comédie, et c'est seul sur scène, dans un numéro burlesque, qu'il tente de dérider le monarque impassible.

Par gros plans interposés entre les facéties du comédien, le visage du roi laisse apparaître des petits sourires, parfois des éclats de rire, toujours mesurés. Ce que laisse entendre la mise en scène, c'est que le roi n'accepte pas tant Molière à sa cour parce qu'il le fait rire (c'est après tout le travail du comique) mais parce qu'il représente tout ce qu'il ne peut être. Un homme totalement libre de son corps et de ses mouvements, pouvant chuter, parler pour ne rien dire, et surtout se ridiculiser à dessein.

Les rencontres entre le monarque et le comédien sont rares, mais là encore, le roi est le seul personnage pour qui Mnouchkine risque une exploration de l'intimité. Cadré seul à une table, dans une scène où l'on entend les ministres lui faire leurs rapports, il répond d'abord comme un monarque, avant de se lancer, sans raison particulière, dans une chanson. Sa position reste la même, figée, mais sa voix trahit une sensibilité qui s'échappe. Un peu plus tard, nous le suivons, dans une armure rutilante ornée de plumes gigantesques, montant un escalier monumental, entouré de canons, de lances dressées et de papes qui s'agenouillent devant lui . Il arrive au sommet, dans toute sa splendeur baroque, avant de se réveiller assis sur un fauteuil dans une chapelle, seul avec Lully et ses musiciens. Il leur demande alors de jouer à nouveau ce morceau qui lui permet de s'évader dans ses rêves de gloire.

Molière, chez Mnouchkine, est un corps grotesque car il est indissociable du corps partagé par la troupe de l'Illustre Théâtre. S'il est présenté comme leader et rôle principal, il n'empêche qu'il ne vit pas sans sa troupe. Il est un personnage de « plans rabelaisiens », évoluant dans un foisonnement de vie, de chair et de boisson qu'il impulse parfois, ou laisse faire.

Louis XIV n'est pas un corps bourgeois. Ce serait trop facile et par-là même trop « bakhtinien » comme interprétation. Ce rôle est plutôt dévolu au père de Jean-Baptiste, tapissier pragmatique et borné dont les ambitions apparaissent très proches de l'image du paternel pré-soixante-huitard, cherchant pour son fils la meilleure situation économique et sociale possible. Louis XIV est, à bien des égards, un corps « baroque ». Nous entendons par là ce mode d'exagération symbolique cousin du grotesque, légitimé par la culture officielle.

Issu de la Contre-Réforme catholique du XVI^{e} siècle, le baroque a été défini, par opposition au classicisme, par la surcharge esthétique, l'exagération des effets dramatiques et surtout l'expression de la grandeur par la sublimité des contrastes tout en cherchant un retour au primitif[336]. Celui-ci, encouragé par l'Église, part de l'architecture mais finit par toucher toutes les formes artistiques, Jean-Baptiste Lully devenant avec le temps l'un de ses plus illustres représentants musicaux. Malgré le flou sémantique qui règne quant à la définition du baroque, celui-ci présente une relation évidente avec le grotesque, qui repose également sur des modes d'exagérations, de redoublement, et un goût partagé pour la fantaisie et l'ornementation (et donc la déformation des formes *per excessum*). À tel point qu'il semble parfois difficile de les délier, comme si les deux termes désignaient finalement la même chose[337].

Mais si Bakhtine refuse d'utiliser cette autre terminologie, c'est que pour lui, le « réalisme grotesque » évoque toute la puissance et la vitalité de la culture populaire. Le baroque, comme nous l'avons dit, est impulsé par l'Église, en réponse à la Réforme protestante. Il est donc issu de la culture officielle sérieuse et devient presque un art d'État. Le grotesque vient d'en bas, surgit de la terre, du sang et de la charogne, le baroque vient d'en haut, il ne renverse pas l'ordre du monde, il l'exagère, l'appuie et le fige dans une représentation grandiloquente, comme une apparition divine, une sublimation du réel.

336 ORS Eugenio (d'), *Du Baroque,* Paris, Gallimard, 1983 [1938].

337 Avec tout de même une différence de taille : « baroque » en est venu à désigner une époque, et nous parlons alors de « musique baroque » ou de « peinture baroque » lorsque ces œuvres se rabattent dans cette donnée temporelle (milieu XVI^{e}-milieu XVIII^{e} environ). À l'inverse, nous ne parlons pas (encore) « d'époque grotesque ».

Louis XIV, Roi-Soleil, est vu comme tel par Mnouchkine, mais aussi par le commun des mortels, un corps ambivalent dont on ne sait s'il est d'essence humaine ou divine. Dans son rêve de grandeur, c'est lui seul qui gravit les marches d'un Olympe fantasmé pour se dresser comme roi de l'univers, toutes choses (guerre, religion, nature) s'inclinant devant sa puissance. La cinéaste, par un jeu de miroir entre les deux figures, fait du monarque le double inversé du saltimbanque, dont les traits finissent par se ressembler. Ce qui est justifié par l'évolution des modes, il n'empêche que Molière finit par arborer une fine moustache et une très longue perruque bouclée, tout comme Louis. Est-ce le roi qui impose une mode ? Ou souhaite-t-il ressembler à la vedette de la cour ? Rien n'est certain. Toujours est-il que le film joue sciemment de la ressemblance marquée entre le roi et le roi du carnaval.

Par bien des égards, la *deuxième époque* apparaît moins grotesque et carnavalesque que la *première* qui déborde de références picturales à la peinture flamande et les représentations de places publiques popularisées par les Bruegel et Bosch. Cela s'explique bien sûr par le déplacement de la figure du comédien d'un univers qu'il maîtrise à un autre dont il serait exclu (si on suit la logique bohème sur laquelle Mnouchkine construit sa figure). Il y a donc un fossé entre la place publique des villes où les charretiers s'insultent et, la cour de Versailles où les courtisans multiplient les politesses.

La première est l'univers de Molière, l'autre est celle du roi. Les masques, démultipliés dans la première époque, disparaissent progressivement dans la deuxième. À nous de comprendre qu'ils sont en fait remplacés par d'autres : les perruques et le fard blanc figeant les visages dans des représentations légitimées et déshumanisantes. Le sang, couleur de la carnation par essence, se fait lui-même plus rare, voire inexistant à la cour, sa présence étant juste rappelée par quelques rubans rouges sur les costumes.

Répondant aux critiques, Ariane Mnouchkine admettra que ce qui l'intéressait chez Molière n'était pas « l'auteur », mais la vie d'un homme de ce temps, qu'elle analyse comme un moment charnière où la culture populaire se voit progressivement phagocytée et remplacée par la culture officielle. Dans le film, cela est montré par la flagornerie de Lully, qui promet au roi qu'il régnera sur l'univers et sur les arts, faisant au passage référence à la mainmise offerte par Louis XIV au compositeur sur toute production musicale du royaume. *Le Roi danse* de Alain Corbiau fera plus tard de cet évènement le point de rupture de la collaboration entre Lully et Molière, mais Mnouchkine préfère une lecture plus universelle.

Molière, carnaval incarné, est un corps qui apparaît comprimé par la rigueur de l'étiquette de Versailles. Ses pièces déplaisent aux dévots et il est constamment obligé de demander les faveurs du roi. Sa mise à mort se fait en trois temps. D'abord le décès de son amie et mentor Madeleine Béjard, à qui il avoue que toute sa vie il n'a fait que s'inspirer des comiques italiens et qu'il n'a pas d'idée pour *Le Malade imaginaire*. Madeleine lui conseille alors de reprendre des passages d'une ancienne pièce que, de toute façon, les courtisans ont oublié : ils ne se rendront même pas compte de la supercherie. Les deux comédiens se lancent alors dans une répétition improvisée, jouant une dernière fois la comédie ensemble.

Ensuite, Molière est face à son miroir, fardé de blanc, et cherche le ton juste pour son « drelin » qui ouvre la pièce. Il tente plusieurs intonations, répète le geste furieux de la main qui agite la cloche, cherche la bonne grimace. Le fard blanc se craquelle sous la puissance des déformations de son visage. Le corps, comprimé par le masque mortifère de la bienséance, ressurgit.

Troisième temps : Molière est sur scène, et le public hilare regarde le ballet des médecins charlatans autour du malade imaginaire. Puis, un spectateur vient en coulisse pour prévenir qu'un filet de sang coule du nez du comédien, qui s'affale sur le fauteuil, affaibli, avant de reprendre de plus belle la gesticulation furieuse qu'il avait interrompue, pour finalement s'affaiblir à nouveau. La troupe décide de baisser le rideau et de le sortir de scène. Molière sourit une dernière fois lorsque l'un déclare « il faut un médecin » et que lui regarde ses propres acteurs déguisés comme tels. Lui-même comprend l'ironie totale de la situation.

Dans le carrosse qui le ramène chez lui, il commence à délirer, voit par la fenêtre des éléments du carnaval d'Orléans dans la rue, notamment un hippogriffe rouge, avant de demander « où est donc Madeleine ? » qu'il a vu mourir quelques scènes plus tôt. Et puis, après un silence, il commence à cracher du sang. La troupe le ramène enfin chez lui, et le transporte dans l'escalier. On entend en musique extradiégétique *What Power Art Thou*, tiré du *King Arthur* de Henry Purcell composé en 1661 (dont les paroles principales sont « Let me freeze to death »). Le filet sanguinolent originel s'est répandu, et tandis que la troupe monte les marches, toute la bouche du comédien est couverte de cette couleur rouge qui, avec le fard blanc, évoque fortement la figure du clown tragique, tandis qu'il se remémore les grandes périodes heureuses de sa vie (sa mère, sa rencontre avec Madeleine, la formation de la troupe, la vie sur les routes).

Le sang et la chair, comprimés pendant la partie versaillaise de sa vie, ressurgissent comme un vomissement. Hyperbole crépusculaire, la mort de Molière est aussi celle de son monde, celui de la place publique et du carnaval. Paradoxalement, cette mort violente résonne avec le discours de l'ecclésiastique pour qui le mouvement perpétuel du sang était une idée dangereuse, qui ne pourrait que rendre fous les hommes s'il s'agissait d'une réalité. Par ce vomissement, Mnouchkine donne ironiquement raison à l'homme d'Église. La circulation du sang de Molière s'est emballée, et celui-ci se déverse sur ses vêtements et forme un masque sur son visage. Le carnaval de sa vie s'achève sur une « apocalypse corporelle ». Le devenir cadavre de la figure s'accomplit.

Pour Robert Stam, qui applique frontalement les hypothèses de Bakhtine au cinéma[338], une œuvre peut être prise comme carnavalesque à partir du moment où celle-ci met en scène directement un carnaval. *Molière* va tout de même un peu plus loin car la séquence en question n'existe pas que pour elle-même, mais déborde sur tout le film, en amont et en aval. Les deux époques mises en images par Ariane Mnouchkine ne présentent pas l'ascension et la chute d'un grand homme mais la trajectoire du corps de cet homme. Et tout comme les motifs du réalisme grotesque longuement développés par Bakhtine dans son *Rabelais*, l'ambivalence de la représentation joue sciemment sur une certaine violence.

À titre de comparaison, la mort de Molière dans *Le Roi danse* convoque plutôt une imagerie gothique : Tchéky Karyo assis sur son fauteuil, grimé en malade imaginaire qui regarde les médecins portant des masques en forme de crâne lui tournant autour dans un mouvement circulaire ralenti. Lully (Boris Terral), qui dirige l'orchestre, regarde mourir son ancien ami. Ses mouvements de bâtons et le contre-champ sur Molière mourant laisse supposer une mise à mort métaphorique du comédien par le compositeur.

Il y a bien un filet de sang qui coule de la bouche de l'acteur, mais celui-ci est bien moins abondant, et la mise en scène du *Malade imaginaire* est beaucoup plus engoncée. Tchéky Karyo récite sur un mode très moderne, donnant au spectacle l'impression d'un « one man show ». Là où, paradoxalement, les pièces jouées par la troupe du Théâtre du Soleil dans l'autre film ont quelque chose d'incompréhensible, tant les intonations étranges et les accents fantaisistes se multiplient.

Si la mort de Molière chez Mnouchkine apparaît beaucoup plus brutale (presque gore),

338 Voir STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, *op. cit*.

c'est que, suivant la logique interne du carnaval, l'esprit doit s'effacer derrière le corps et le cadavre sanguinolent méritant sa place sur l'étal du boucher apparaît comme la finalité de tout être. Comme l'affirme Bakhtine, l'ancien monde doit mourir pour permettre au nouveau de naître. Porte-étendard de la culture populaire, le comédien meurt et laisse le champ libre à une culture élevée légitimée par le pouvoir royal : c'est l'annonce du classicisme et sa recherche de la perfection, exaltant la puissance d'un pouvoir central, et repoussant la vitalité du peuple dans les marges de l'histoire.

2.4. *Que la fête commence !* et *Ridicule* : chronotope de la mascarade et chute du corps politique

Deuxième long métrage de Bertrand Tavernier, *Que la fête commence...* (1975) précède de deux ans le *Molière* de Mnouchkine, mais nous choisissons de l'évoquer après, pour conserver l'ordre chronologique des évènements historiques. Il est à ce jour le seul film abordant directement la période de la Régence et le gouvernement de transition dirigé par Philippe d'Orléans, dans l'attente de la majorité du jeune Louis XV. Changement d'époque oblige, l'esprit carnavalesque prend ici d'autres formes, moins orientées vers le peuple et plus vers les intrigues de cour. Nous sommes donc plutôt dans le chronotope de la mascarade que celui du carnaval.

S'il s'inscrit, comme *La Passion Béatrice*[339] du même réalisateur, dans la mouvance historienne du cinéma français des années soixante-dix, ainsi que dans une certaine habitude de Tavernier à chercher la rigueur dans la reconstitution, il n'en est pas moins une interprétation libre des évènements. De l'aveu même du cinéaste, le projet initial était une adaptation d'un roman méconnu de Dumas, *Une fille du Régent*, dans lequel il pioche les scènes entre le Régent et son ministre, l'abbé Dubois. Une fois la production lancée, le réalisateur butte sur un problème dans son adaptation : la romance entre deux jeunes tourtereaux. « Deux personnages extrêmement fades, alors que tout le reste est haut en couleurs ![340] ». Sur les conseils de son coscénariste Jean Aurenche, pourtant considéré comme un adaptateur scrupuleux, Tavernier décide finalement de se désintéresser du roman de Dumas pour écrire un scénario original, composé des éléments historiques glanés dans leurs recherches.

C'est donc sans véritable colonne vertébrale romanesque que Aurenche et Tavernier articulent leur fiction historique autour de trois axes : la relation houleuse entre le Régent et son ministre, la chute du système de Law (système spéculatif reposant sur des actions qui finira en bulle spéculative et la conspiration avortée du marquis de Pontcallec.

Pour le cinéaste, d'Orléans, Dubois et Pontcallec, ont l'intérêt de présenter trois visions de l'exercice du pouvoir. Il voit le premier, de manière très romancée, comme un réformateur humaniste, le second comme un intriguant génial ouvert sur la politique extérieure, et le troisième comme digne représentant d'une noblesse ancienne qui rêve d'une république

339 Voir Partie I.1.4 : « *Excessum* du tyran et *defectum* de la chevalerie chez Bertrand Tavernier et Luc Besson », p. 126.

340 PÈRE Olivier. « Que la fête commence – Bertrand Tavernier (interview) », *Arte Cinéma [en ligne],* 2018, [consulté le 01/07/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xBaHEJ-6-qo

bretonne (donc une forme de nationalisme). Dernier point qui, de l'aveu même de Tavernier, n'est pas sans paradoxe.

Le régent et son ministre ont aussi la particularité d'avoir longtemps été désavoués par les historiens postérieurs, qui se sont principalement appuyés sur *Les Mémoires* du duc de Saint-Simon, ami de Philippe d'Orléans et ennemi de l'abbé Dubois, qui ne s'est pas privé pour salir sa mémoire[341]. La transition imposée par Philippe d'Orléans passe donc souvent pour une période sombre, le libertinage amenant la décadence, après l'éclat du Grand Siècle.

Que la fête commence... se pose donc comme une double entreprise de réévaluation et de critique d'une époque relativement peu représentée au cinéma. Ce qui permet au cinéaste et son scénariste de créer de toute pièce une œuvre qui navigue entre rigueur historique (allant jusqu'à créditer Philippe d'Orléans lui-même pour la musique[342]) et situations truculentes qui permettent d'attirer le grand public. Ainsi, les personnages principaux ne sont pas sans failles : le régent (Philippe Noiret) est un libertin indécrottable, l'abbé Dubois (Jean Rochefort), un anticlérical adepte du langage fleuri et Pontcallec (Jean-Pierre Marielle) tout simplement un imbécile.

À la sortie du film en salle, beaucoup ont affirmé que le film était une réflexion sur la présidence de Valéry Giscard d'Estaing, qui succède à Georges Pompidou. Point de départ de cette analogie : le médecin personnel de Philippe d'Orléans s'appelle Chirac[343] (et est présenté brièvement dans le film). Ajoutons à cela les ambitions aristocratiques du jeune président, qui affirme descendre de Louis XV, organise des chasses à courre et remet en place une étiquette monarchique à l'Élysée. *Le Nouvel observateur* du 2 février 1981 (à la fin de son mandat) va jusqu'à lui dédier une couverture avec en titre « L'homme qui voulait être roi »[344] et en image un portrait du président affublé d'une couronne, d'une perruque bouclée et d'un manteau d'hermine.

Parmi les défenseurs de la thèse selon laquelle Tavernier aurait consciemment proposé une analogie entre le couple Valéry Giscard d'Estaing/Georges Pompidou et le couple Philippe

341 SAINT-SIMON, *Mémoires. Anthologie*, Paris, Le livre de poche, 2007 [1715-1723]. (Anthologie reprenant les mémoires écrites sous la Régence de 1715 à 1723).

342 Le thème principal est une reprise de l'opéra *Penthée*, réarrangé par le compositeur Antoine Duhamel.

343 Pierre Chirac (1650-1732) est effectivement un médecin qui a officié sous la Régence et sous Louis XV. Il n'y a aucun lien de parenté avec le président Jacques Chirac.

344 En référence au roman de Rudyard Kipling *The Man Who Would Be King* publié en 1888 et adapté par John Huston au cinéma en 1975.

d'Orléans/Louis XIV, on trouve de nombreux historiens, critiques de cinéma et même des cinéastes comme Jean-Pierre Mocky :

> « Philippe Noiret *alias* Philippe d'Orléans, c'est Valéry Giscard d'Estaing. Ni plus ni moins. Intrigues, mensonges et mascarades à la clé. »[345]

Et parmi les détracteurs, il y a Tavernier en personne qui réfute sans hésitation, qualifiant ces hypothèses de « trucs de chansonnier » et affirmant que si le traitement de l'époque est correct, les équivalences vont venir d'elles-mêmes[346]. Il admet tout de même des emprunts au présent, comme cette phrase du cardinal Danielou, « Je suis difficilement chrétien et essentiellement païen », trouvée dans la presse par Jean Aurenche, qui leur semblaient convenir à la personnalité de l'abbé Dubois.

Cette obsession de voir du Giscard dans la personnalité de Philippe d'Orléans s'inscrit dans un contexte particulier. Le général de Gaulle lui-même, avec sa vision très monarchique du pouvoir, était régulièrement comparé, plus ou moins ironiquement, à nul autre que Louis XIV. Une fameuse caricature de Roland Moisan publiée dans *Le Canard Enchaîné*[347] reprend ainsi le grand portrait du roi par Hyacinthe Rigaud, en substituant au visage royal celui de de Gaulle, encadrant la figure, la phrase « Au musée... Le monarque ». Certains historiens comme Michel Cadé et François Amy de La Bretèque n'hésitent pas à voir dans « l'inflation » de films sur le Grand Siècle (surtout de cape et d'épée) dans les années 1960-1970 un miroir tendu au « nouveau souverain que la France s'est donnée »[348] . Le Général en personne fait souvent étalage de sa culture et son admiration du XVII[e][349], et *Le Canard Enchaîné*, encore lui, va jusqu'à publier une chronique hebdomadaire (de septembre 1960 à avril 1964) par André Ribaud[350] intitulé « La Cour » avec comme *incipit* en 1961 : « toute ressemblance avec Louis XIV et des personnages de son règne ne pourrait être que fortuite et seulement émaner d'une méprise entièrement dépourvue de raison »[351]. Chronique qui sera ironiquement rebaptisée « La Régence » après l'élection de Georges Pompidou.

---

345 MOCKY Jean-Pierre, *Mocky soit mal y pense*, Paris, Le Cherche-Midi, 2016.

346 PÈRE Olivier, *Que la fête commence – Bertrand Tavernier (interview), op. cit.*

347 *Le Canard Enchaîné*, 27 avril 1965.

348 CADE Michel, LA BRETÈQUE François Amy (de), « La représentation des rois d'Ancien Régime dans le cinéma français, (1919-1988) », *Cahiers de la cinémathèque,* 1989, n°51-52, p. 22.

349 SPICA Anne-Elizabeth, « Le Grand Siècle et le grand homme : de Gaulle et le XVII[e] Siècle », *Littératures classiques,* 2011, n°76, p. 41 à 51.

350 Pseudonyme de Roger Fressoz.

351 *Ibid*.

Et puis, François Mitterrand, qui succède à Giscard d'Estaing, choisira de faire retentir du Jean-Baptiste Lully[352] lors de son intronisation au Palais de l'Élysée, ancien hôtel particulier de Madame de Pompadour, maîtresse de Louis XV. Il y a donc une « tradition » de références au Grand Siècle qui marque les premières décennies de la Cinquième République. Si l'on note une rupture avec cet usage lors de la présidence de Jacques Chirac, on peut remarquer que le « monarque-miroir » brandi par les nouveaux présidents n'est plus Louis XIV mais directement le général de Gaulle.

Toutefois, l'analogie entre les duos Orléans/Dubois et Giscard/Chirac n'est pas la seule possible. L'effondrement du système porté par l'économiste écossais John Law, soutenu un temps par le Régent, renvoie à la crise pétrolière de 1973 qui marquera de plein fouet le septennat giscardien. Les mêmes années 1960-1970 sont également touchées par un retour en force des nationalistes bretons qui font du marquis de Pontcallec un martyr. Tavernier lui-même utilisera la complainte *Marv Pontkalleg* (« la mort de Pontcallec ») interprétée par Gilles Servat pour accompagner l'exécution du personnage.

Par son titre même, *Que la fête commence...*, et par cette ambivalence historique fondamentale permettant les analogies et les comparaisons, le film de Tavernier a donc, d'entrée de jeu, cette possibilité carnavalesque. L'affiche elle-même présente trois personnages masqués en médecins de peste, laissant supposer que sous ceux-ci se cachent les trois acteurs principaux. Il n'en est rien, mais l'image évoque tout de suite l'imaginaire du carnaval mais aussi la mort (probablement fantasmée) de Molière jouant *Le Malade imaginaire*.

Le long métrage peut, à juste titre, être désigné comme une « mascarade », qui définit aussi bien le divertissement où l'on se déguise (ce que feront les personnages à de multiples reprises) que l'action hypocrite et la tromperie qui « crève les yeux » (donc par essence ridicule). Par exemple, la conspiration de Pontcallec est un secret de polichinelle dont l'abbé Dubois compte tirer parti pour imposer la souveraineté du pouvoir central. Philippe d'Orléans lui-même surveille la manœuvre de loin, mais rien ne lui échappe. L'originalité du complot tient finalement à ce que les personnages n'essayent pas tant de tromper l'autre que de faire semblant d'être trompés. Le comploteur Pontcallec devenant rapidement, par jeu d'inversion, celui qui est manipulé.

L'esprit « festif » du film, qui se rapproche plutôt de la comédie noire, tient aussi à une

352 Aucune information précise ne subsiste quant à l'intitulé exact du morceau choisi.

liberté nouvelle dans la production cinématographique. La présidence de Valéry Giscard d'Estaing fait sauter les verrous de la censure, en particulier sur les questions de sexualité. L'année précédente, le nouveau ministre de la culture Michel Guy (qui remplace Maurice Druon à la mort de Georges Pompidou) décide de ne plus suivre les recommandations de la Commission de Censure et autorise la sortie d'*Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974) en salle, agrémenté d'une simple interdiction aux moins de 16 ans. Un autre film avec Philippe Noiret est sorti avant *Emmanuelle* et provoque un large scandale avec ses scènes scabreuses et sa grossièreté décomplexée : nous pensons évidemment à *La Grande Bouffe* (1973) de Marco Ferreri. *Que la fête commence...* s'inscrit dans cette continuité, en insistant sur la liberté de ton de ses protagonistes. Prenant le contre-pied des productions historiques en costumes, la vulgarité et la grivoiserie la plus franche y sont de rigueur.

« Longue saucisse et courte messe comme disait ma mère ! » déclame ainsi Philippe Noiret/d'Orléans à un Jésuite venu accompagner une de ses maîtresses pour une soirée de débauche. L'abbé Dubois, dont la vulgarité légendaire est attestée par les écrits contemporains, ne cesse de proférer des chapelets d'insultes fleuries avec une régularité qui rappelle la coprolalie[353]. Le premier à l'élégance du libertin, l'autre la rudesse de la roture, mais dans les deux cas, on multiplie les mots salaces, les grossièretés et les insultes.

L’intrusion de ce registre de langue réputé populaire dans un récit historique est le motif le plus notable de la carnavalisation employé par Tavernier. Dans une certaine mesure, ces grands hommes se rapprochent du public par leur propension à déployer ce vocabulaire de la place publique avec le plus grand naturel. Il ne s'agit jamais d'une perte de contrôle d'un corps bienséant, comme le montrerait un gag classique mettant en scène un aristocrate pincé qui se laisserait aller à un juron. Bien au contraire, ce champ lexical du « bas corporel », joue sur l'ambivalence des scènes d'orgies mélangeant plaisir gustatif et sexuel, et renoue avec cet idéal de profusion qu'exaltait Mikhaïl Bakhtine chez Rabelais. L'auteur de *Pantagruel* est d'ailleurs évoqué par une noble (Marina Vlady) dans la cour du palais, avant de se faire palper le derrière par le Régent en personne.

Tavernier affirme en interview que ces choix d'écriture lui ont valu de nombreuses critiques :

353 Tic de langage qui consiste à dire de façon involontaire des mots grossiers ou vulgaires.

« On n'imagine pas que des grands personnages puissent avoir un langage extrêmement grossier […]. Je voulais retrouver cette liberté de ton. »[354]

En réalité, la réception du film est plutôt bonne, et celui-ci est même défendu par les critiques Jean de Baroncelli, qui loue la « crédibilité » de la reconstitution dans les pages du *Monde* et Jean-Louis Bory, pour *Le Nouvel Observateur*, qui admire un « film historique qui n'a aucun des défauts du film historique »[355]. Annie Duprat revient sur l'accueil du film et, prenant l'exemple de l'émission *Les dossiers de l'écran* (20 septembre 1977), consacrée au long métrage, démontre que c'est plutôt du côté des universitaires que les choix sont largement discutés.

Rassemblant un panel d'historiens sérieux, le présentateur Alain Jérôme, met en garde le public contre la nature licencieuse du film. Tandis que les chercheurs confrontent leur point de vue sur l'histoire de la Régence, le médiateur « s'étonne que les spectateurs soient moins choqués que prévu pour un film qui lui semble presque pornographique »[356]. Pierre Goubert, le seul historien qui défend le film, au titre de la liberté induite par la fiction, se retrouve, selon Dupart, « marginalisé » tandis que les autres qualifient le film de « grotesque », de « fantasme » ou de « ridicule ».

Nous retrouvons donc ici un cas typique, trop habituel, de fossé théorique entre ce qu'est l'histoire, ce qu'elle devrait être et ce que l'on voudrait qu'elle soit. Trois voies qu'il semble presque impossible de concilier. Contrairement aux films en costumes habituels, *Que la fête commence...* n'est pas, au sens premier, un « beau film » et la vulgarité des personnages n'est pas la seule entorse à la tradition du récit historique. Et nous parlons bien de « tradition » car, au-delà du caractère très romancé des personnages, le reste de la reconstitution est tout à fait rigoureuse (décors et costumes).

En parallèle des mésaventures de Pontcallec, qui n'arrive pas à monter sa révolte, risque par deux fois d'être déporté en Louisiane et se retrouve marié de force avec une femme qu'il ne connait pas, Philippe d'Orléans intrigue avec Dubois au milieu d'orgies et de mascarades organisées par ses soins. Une séance de lanterne magique évoque les débuts du cinéma

354 PÈRE Olivier, *Que la fête commence – Bertrand Tavernier (interview), op. cit.*

355 Tous deux cités par DUPRAT Annie, « Révoltes suggérées et annonce de la Révolution française : *Que la fête commence !* de Bertrand Tavernier. », dans HAFFEMAYER Stéphane (dir.), *Révoltes et révolutions à l'écran, Europe moderne, XVII^e – XVIII^e siècle,* Rennes, PUR, 2015, p. 133-145.

356 *Ibid.,* p. 144.

pornographique et les plats s'enchaînent aussi vite que les parties de jambes en l'air. Bertrand Tavernier insiste beaucoup sur la personnalité trouble du Régent, qu'il voit comme un homme qui ne désire pas le pouvoir, mais le prend par devoir ; signant des réformes humanistes d'une main et tâtant les fesses d'une prostituée de l'autre[357]. Le réalisateur souligne également le caractère ambivalent de Dubois : ministre brillant issu de la roture, désirant ardemment une charge d'évêque tout en étant un anticlérical chevronné. Outre ses jurons incessants, l'homme sinistre a aussi cette curieuse tendance à sauter sur les meubles dans ses moments de joie. L'encombrement des pièces, remplies de mobilier d'époque, rend ces instants *per excessum* d'autant plus comiques.

La figure du roi de carnaval est ici triplée : Philippe d'Orléans n'est pas roi, mais administrateur temporaire du royaume (ce que ne cesse de lui rappeler la cour), Dubois n'a d'ecclésiastique que son habit et Pontcallec s'épuise à maintenir une posture noble, voire galante, qui achoppe sur des situations stupides (arrêté dans une maison de passe ou caché dans la baignoire d'une religieuse). « Si j'avais une épée je vous la remettrais, mais il faudra vous contenter de mon mistouflet ! » déclare-t-il, digne au capitaine venu l'arrêter, tendant l'arme de son invention (une fourche sur laquelle est fixée un pistolet), aussi ridicule qu'encombrante.

Après l'exécution de Pontcallec, dont le Régent déduit qu'il vient de faire naître d'une révolte ridicule un martyr, une dernière mascarade est organisée. Philippe d'Orléans choisit comme thème la pauvreté et s'habille de guenilles. Il accueille trois personnages qui se présentent comme « la misère, le désespoir et le crime ! », également vêtus comme des mendiants, portant une fourche et une faux comme emblèmes. Il fait le discours suivant :

> « S'il est un lieu où la misère, le désespoir et le crime sont les bienvenus, c'est ici ! Vous êtes mes plus fidèles sujets, tel que le roi Louis XIV, mon oncle, vous a laissé à moi, je vous laisserai à mon neveu Louis XV, qui vous transmettra à ses successeurs encore plus nombreux ! Car la misère, le désespoir et le crime font beaucoup d'enfants ! Donnez-vous la peine d'entrer et que la fête commence. »

Portant une couronne factice, c'est volontairement qu'il endosse ce rôle de roi du carnaval qui annonce le début des festivités.

Les invités commencent par présenter leurs costumes. L'un s'est cousu des billets de banque sur le manteau et se présente comme « le système de Law » (prononcé « lasse »), s'amusant de la banqueroute et de la disgrâce qui viennent de frapper le banquier écossais. Une

357 Évidemment, l'image de Noiret dans *La Grande Bouffe* se rappelle aux spectateurs et spectatrices du moment.

autre, avec un masque de vieille femme s'annonce comme « la grande Dame du Royaume »[358], et lorsqu'elle retire ce premier masque, un second en forme de crâne apparaît (renvoyant à l'imagerie flamande de la vanité). Le régent décide de la « marier » à la banque, « un beau couple ! Quelle belle noce ! ». Et les nobles rient de leur propre déchéance.

La soirée continue, malgré les reproches d'Émilie, jeune prostituée que le régent a pris sous son aile, qui n'aime pas que l'on se moque des miséreux. Posant sa couronne sur la tête d'un nain, Philippe d'Orléans lui répond que c'est parce qu'elle n'a pas assez bu. Dubois arrive enfin, déguisé en soldat (rappel de la fonction de l'exécution de Pontcallec condamné à mort pour servir les intrigues de l'abbé et les raisons d'État). Le repas qui s'ensuit à quelque chose de rabelaisien. En plan large, les convives sont affalés, le nain est assis sur la table et un valet renverse une chaise. Puis le régent lance un jeu grivois, où les femmes doivent passer sous la table pour masturber les hommes.

Les plans plus rapprochés débordent presque du cadre. Lorsque Philippe d'Orléans évoque ses ambitions déçues, c'est en contemplant le nain allongé sur la table, à l'avant du plan, qui dévore une salade comme un animal. Juste devant le faux souverain, un valet découpe un cochon de lait, tandis que sa mélancolie (peut-être feinte) est interrompue par sa propre éjaculation lui provoquant une grimace de plaisir. Il a perdu le jeu et prend deux gages. En une image, Tavernier rassemble les éléments relatifs au bas corporel : le boire, le manger et la sexualité récréative.

Si *Que la fête commence...* marque un tournant dans les reconstitutions XVII^{e}/XVIII^{e}, c'est en congédiant l'imagerie des fêtes galantes pour la remplacer par celle de la mascarade décadente. Longtemps pensé comme une grande période de raffinement, le Grand Siècle apparaît ici, sur la fin, comme un jeu de dupes où les costumes luxueux et les maquillages cachent en réalité une misère réelle : celle du peuple, banni des livres d'histoire.

Le masque lui-même, que l'on retrouve aussi bien chez Ariane Mnouchkine que chez Bertrand Tavernier, relève d'une ambiguïté fondamentale.

> « Le masque, dit Bakhtine, est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier, et qui caractérise les formes les plus anciennes de rites et de spectacles. »[359]

358 Il est parfois dit que cette expression avait été envisagée (sans mauvais jeu de mot) pour servir de titre au film.

359 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 49.

Sauf dans le « grotesque romantique » où :

> « Il dissimule, cèle, trompe […]. Dans le Romantisme […] il prend une nuance lugubre. Il dissimule souvent un vide épouvantable, « rien » […]. Tandis que dans le grotesque populaire, le masque recouvre toujours l'inépuisable caractère de la vie, ses multiples visages. »[360]

Si Bakhtine ne développe pas plus autour du sujet, c'est parce que cet objet à l'origine de toute pratique spectaculaire, duquel découlent selon lui la caricature, la parodie, les grimaces et les simagrées, apparaît aussi simple d'utilisation que complexe à appréhender. Le masque du bandit cache son identité, celui de l'acteur lui fait endosser une autre temporairement, celui de l'enfant est un jeu, etc. Le tropisme du bal masqué, dont Shakespeare fait un motif récurrent, joue également sur l'ambiguïté des masques qui cachent l'identité sociale des personnages, tout en révélant par leur forme choisie leur identité profonde.

S'il fallait définir la mascarade comme un motif cinématographique, ce serait cette forme de récit qui révèle à l'image le masque pour lui-même. C'est-à-dire que le déguisement ne devrait tromper personne, ou peut-être quelques personnages, mais certainement pas le public qui a conscience de l'abîme qui sépare le vrai du faux. Le masque de la mascarade est un jeu supposément sans conséquence. Mais le chronotope de la mascarade s'articule autour de la figure du complot (ou de la manipulation), qui (tel le tyran grotesque foucaldien) n'est plus une anomalie dans l'exercice du pouvoir, mais son mode opératoire fondamental qui rebat les cartes de la domination.

Un masque de mort porté par un convive est donc rarement un bon signe, comme l'apprend le prince Prospero fuyant une épidémie dans *Le Masque de la mort rouge*[361] de Edgard Allan Poe. Un texte qui n'est pas sans faire écho à la soudaine terreur du pourrissement qui saisit Philippe d'Orléans après sa dernière fête. Affirmant qu'une odeur pestilentielle envahit les lieux, il ouvre toutes les fenêtres avant de se persuader que sa main est en train de pourrir et exige qu'on la lui tranche. Ses pulsions de vies (sexe, boire, manger) se sont soudainement transformées en pulsions de mort (agressivité et autodestruction). C'est sur la route qui le mène vers son chirurgien Chirac, que son carrosse renverse une paysanne, obligeant le régent à se confronter directement à ceux dont il se moquait la veille, mais qu'il ne voyait jamais : les miséreux. Sa réalité festive *per excessum* (fêtes et mascarades) s'éloigne, et il se trouve face à un réel déformé *per defectum* : celui des paysans affamés, probablement par l'explosion de la bulle

360 *Ibid.*

361 POE Edgar Allan, *Nouvelles et histoires extraordinaires,* Paris, Le livre de poche, 1972 [1857]. Traduction de Charles BAUDELAIRE.

spéculative du système de Law.

De même que le baroque, la mascarade peut tout à fait être vue comme une dérivation des traditions carnavalesques populaires. Elle en reprend les mêmes motifs : travestissement, exagération, jeux de renversement et mise en spectacle du réel. De la même manière que le carnaval, elle ne fait pas de distinction entre acteurs et spectateurs, encourageant toutes les forces en présence à participer. Mais là où le carnaval est par essence inclusif, emportant toutes les classes sociales dans son tourbillon festif, la mascarade est exclusive : elle est jeu de rois et de nobles qui s'amusent à revêtir un masque « populaire ». C'est donc une forme de carnavalisation inversée.

Les rapports hiérarchiques ne sont donc pas renversés, mais au contraire surlignés. Le ridicule est partagé dans le carnaval. Au contraire, les participants de la mascarade jouent un jeu dangereux qui consiste à « friser le ridicule » sans pour autant basculer pleinement dedans. La maxime 326 de François de la Rochefoucauld sonne ainsi comme un avertissement qui traverse les siècles : « le ridicule déshonore plus que le déshonneur »[362] .

Le rire provoqué par la mascarade est donc d'une nature différente. À l'inverse du rire joyeux et régénérateur provoqué par le carnaval, celui-ci est sinistre, mortifère et fatal pour celui qui en devient l'objet. La finalité du rire carnavalesque est le renouveau, celle de la mascarade est inévitablement la chute.

C'est cette peur du déshonneur, et donc de la chute, qui devient le sujet principal de *Ridicule* (1996) de Patrice Leconte. Pour obtenir une charge d'ingénieur du roi et aider ses paysans, le jeune baron Grégoire Ponceludon de Malavoy (Charles Berling) doit rencontrer Louis XVI à Versailles. Il comprend vite que ses motivations altruistes et son ambition ne lui serviront à rien pour atteindre le monarque, et qu'il lui faut utiliser ce que tout le monde à la cour appelle « le bel esprit ».

Le cadre historique du film est bien postérieure à celui de après *Que la fête commence...* On quitte la Régence pour le règne de Louis XVI, quelques années avant la Révolution. La cour apparaît comme un espace clos dans lequel évoluent divers courtisans qui rivalisent de bons mots et de moqueries pour écraser la concurrence et se « hisser » dans les hautes sphères pour enfin obtenir une rencontre avec le roi. Face à lui, Grégoire aura pour principal rival l'abbé de Villecourt (Bernard Giraudeau), sophiste de compétition entretenu par la comtesse de Blayac

362 LA ROCHEFOUCAULT François (de), *Maximes*, [1678].

(Fanny Ardant), intime de la reine.

À sa manière de poser une archéologie du rire au XVIII[e], *Ridicule* peut se rapprocher, thématiquement, du *Nom de la rose* de Jean-Jacques Annaud, l'enquête policière en moins. Incarnation théorique du sujet, le marquis de Bellegarde (Jean Rochefort), prend sous son aile le jeune baron, devenant son coach. À l'instar de Jorge de Burgos dans le film de Jean-Jacques Annaud, qui ne peut plus lire car devenu aveugle, Bellegarde aimerait revenir en grâce à la cour, mais sa mémoire est devenue par trop défaillante. Il s'octroie tout de même la charge de « mémoire de la cour », compilant dans ses carnets les effusions de bel esprit qu'il classe en « équivoques, saillies drolatiques, allusions piquantes, jeux de mots, paradoxes », créant de toute pièce une nomenclature complexe. On apprend ainsi par lui que le calembour est interdit, car Voltaire le considère comme « l'éteignoir de l'esprit », le philosophe prenant la place tenue par Aristote dans *Le Nom de la rose*.

Autre point commun avec le film de Jean-Jacques Annaud, nous retrouvons dans *Ridicule* cette dichotomie entre un comique « élevé » (le bel esprit) et un comique « du bas », beaucoup plus vulgaire. La terminologie mise en place par Bellegarde est à ce titre ambivalente : le marquis multiplie les définitions sophistiquées mais n'utilise jamais le terme « humour ». Cette particularité s'explique par le contexte historique et dans le film, un baron revenu d'Angleterre explique que les nobles anglais ont « une forme de conversation qu'ils appellent le « humor » », mot qu'il prononce assez mal. Quand les courtisans, étonnés, lui demandent si c'est « une forme d'esprit », il rétorque que l'on ne peut le comparer à rien et tente une blague dans ce style particulier : « Je demandais à Lord Wickenham combien il avait de maîtresses, il me répondit impassible, « à partir de combien peut-on dire plusieurs ? ». Le baron commence à rire mais n'obtient que l'indifférence des autres.

Le terme « humour » est effectivement emprunté à l'anglais, lui-même dérivé du français « humeur », qui désigne encore en ces temps les fluides qui parcourent le corps (sang, bile...), nous renvoyant à la « théories des humeurs » antiques, selon laquelle ces fluides influenceraient le comportement humain. Vu sous cet angle, il est compréhensible que la terminologie corporelle soit jugée impropre pour désigner le bel esprit, qui témoigne d'un parfait contrôle de soi. L'ambiguïté repose entièrement sur la ressemblance frappante entre les deux formes de comique, mais l'anglaise assume ses racines populaires et triviales (il s'agit d'une blague grivoise) tandis que la française se pare des atours de l'élégance. Le bel esprit est pensé pour s'élever en rabaissant les autres, tandis que l'humour consiste à se rabaisser soi-même,

dans un mouvement d'humilité.

Le scénariste, Rémi Waterhouse, opère d'ailleurs un léger tour de passe-passe historique : Louis XV[363] était plus réputé pour s'amuser du bel esprit de ses courtisans quand Louis XVI interdisait les calembours, qu'il ne comprenait pas, en sa présence[364]. Construction narrative qui permet de mettre la Révolution française en toile de fond, comme évènement qui mettra fin à cette société décadente.

Le corps n'a pas droit de cité à Versailles, il est l'apanage des classes populaires. Pour se fondre dans la masse des courtisans, Ponceludon de Malavoy doit se farder le visage de blanc et poudrer ses cheveux. « Trop de blanc jaunit les dents, lui explique Bellegarde, à votre âge il faut garder le naturel de la carnation. Mais un peu de rouge rehausse le teint ! » et comme refus du corporel, ce même Bellegarde prévient son protégé : « Perdez cette habitude de rire de toutes vos dents, c'est infiniment rustique ».

Si le corps terrifie les courtisans, c'est qu'il est le réceptacle de tous les ridicules. Et là encore, la ligne de partage est fine avec ces bons mots qui ne cessent de ramener, pour les rabaisser, les rivaux à leurs particularités physiques. Dès l'introduction du film, le chevalier de Milletaille (Carlo Brandt), de retour des Amériques, présente ses « hommages » au comte de Blayac qui l'avait humilié après une chute lors d'un bal, le baptisant « marquis de Patatras ». Sans aucune pitié, le chevalier urine sur l'aristocrate vieillissant (le pénis est filmé en gros plan), avant de sous-entendre à la servante que le comte se serait oublié, pris par l'émotion. On apprend plus tard que cette revanche sera la cause probable de la mort de l'aristocrate. Le corps est donc présent, mais à une place qui est celle de l'abaissement. Il est évident que plus nous essayons d'ignorer un fait, plus celui-ci se rappelle à notre bon souvenir.

Le baron de Gueret (Albert Delpy), homme corpulent à qui le fard donne l'allure d'un crapaud, échouera à rencontrer le roi et, après une dernière humiliation provoquée par l'abbé qui lui vole sa chaussure (révélant un bas troué qui laisse sortir l'excroissance de l'orteil), ira se

363 Sorti la même année que *Ridicule*, *Beaumarchais l'insolent* d'Édouard Molinaro, d'après Sacha Guitry, joue d'ailleurs sur ce fossé entre les deux monarques. Louis XV vieillissant mais toujours truculent (Michel Serrault) apprécie la verve satirique de Beaumarchais (Fabrice Luchini), tandis que Louis XVI, infantilisé (Dominique Besnehard), embastille l'auteur, ne goûtant pas la phrase « sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur » issue de *La Folle journée ou le Mariage de Figaro.*

364 CHAMPION Bernard, « De Bièvre à Bisset : du calembour de salon au calembour cosmique », dans VAILLANT Alain et VILLENEUVE Roselyne (de) (dir.), *Le rire moderne,* Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2016, p. 63-78.

pendre dans les bois. Là encore, le choix du mode de la mise à mort (chute du corps dans le vide) est éloquent.

L'abbé lui-même, ayant atteint le Graal d'une présentation devant le monarque, chutera, tel Icare trop proche du soleil. Pris dans son exposé théologique (une succession de formules toutes faites incompréhensibles), il est galvanisé par les applaudissements de la cour et tente une dernière inversion. Essoufflé et légèrement décoiffé il déclare : « J'ai démontré ce soir l'existence de Dieu, mais je pourrais tout aussi bien démontrer le contraire quand il plairait à sa Majesté » terminant ce bon mot sur un sourire qui tient plus de la grimace. Le bel esprit ne peut pas tout, et surtout pas renverser la hiérarchie. Le roi est outré, de même que le cardinal. En un instant, l'abbé tombe en disgrâce.

La mascarade mise en place durant tout le film prend, dans la conclusion, la forme du bal d'automne, masqué évidemment. Ponceludon, après avoir perdu les grâces de tout le monde, y subit la revanche de la comtesse de Blayac. Sur son ordre, le chevalier de Milletaille fait un croc-en-jambe au baron, qui tombe lourdement, se couvrant donc de ridicule. Pour l'achever, le chevalier le baptise « marquis des Antipodes » (jeu de mot sur son pas malhabile), reproduisant par là l'humiliation qu'il avait lui-même subie. Comprenant que sa réputation est détruite, Ponceludon se relève et fait aux courtisans un discours moralisateur révélant le cynisme total de ces aristocrates qui joutent à coup de bons mots, mais oublient leurs responsabilités. Les masques tombent, et le jeune baron quitte définitivement la cour. Le choix de la saison n'est pas anodin, l'automne, soulignant le crépuscule d'un ordre monarchique qui s'étiole et ne peut que sombrer.

En quittant Versailles au bon moment, Ponceludon et Mathilde de Bellegarde évitent la Révolution. Réfugié en Angleterre, le marquis de Bellegarde se lamente de la disparition du bel esprit, vantant ses mérites à son ami anglais. Un coup de vent lui fait perdre son chapeau, et son compagnon énonce stoïque « cela vaut mieux que la tête ». Le marquis reconnaît alors « l'humour », ravi d'avoir trouvé une nouvelle passion, sans noter que la blague tourne, là encore, autour d'une chute, celle de la tête. Cette même tête roulante qui fascinera Charles Baudelaire un siècle plus tard et qui lui inspirera son essai sur le comique, *De l'essence du rire*. Il y aurait donc une filiation possible entre Bellegarde, théoricien de fiction, et Baudelaire, comme il y en avait une entre Guillaume de Baskerville et François Rabelais dans *Le Nom de la rose*.

L'idée d'une Monarchie absolue présentée comme une mascarade permanente à laquelle seule la Révolution peut mettre un terme était déjà à l'œuvre dans *Que la fête commence....* La différence tient surtout au point de focalisation et au rapport à la mort. Chez Tavernier, c'est le monarque par intérim qui est le centre de l'attention et, comme un roi de carnaval, il a parfaitement conscience du ridicule de sa situation. L'ambiance des fêtes du régent est empreinte d'un comique morbide où les grands esprits se rencontrent pour se souvenir qu'ils ne sont que des cadavres en puissance. L'image des paysans mettant le feu au carrosse renversé (dernière image du film), annonce avec un peu d'avance la Révolution (ce qui sera reproché au réalisateur), comme l'apothéose de cette logique destructrice impulsée par le dirigeant déprimé.

Chez Patrice Leconte, nous suivons un jeune premier qui découvre ce monde de faux-semblants en même temps que le spectateur. *Ridicule* fonctionne entièrement sur cette opposition entre le monde « réel » (la province prise par la mort et la maladie) et la cour factice, composant ainsi une image tordue et volontairement grotesque de l'aristocratie du XVIII^{e}. Visuellement, le masque du fard, censé lisser les traits, accentue finalement les grimaces et rend les défauts et excroissances plus visibles encore. Par ce simple artifice, le visage habituellement avenant de Bernard Giraudeau devient, par exemple, sinistre et inquiétant, le comédien déformant son visage dès qu'il doit déclamer un « bon mot » souvent désobligeant.

Pour justifier l'arrivée de la Révolution, *Ridicule* met en scène une aristocratie qui se referme sur elle-même, se met à l'écart du peuple. Versailles y fonctionne en vase clos, séparé en espaces délimités : l'aile gauche où se joue la politique réelle, l'aile droite où se tiennent les salons, et les quartiers du roi. Caché derrière un tableau, le monarque sélectionne ceux qui auront le privilège de le rencontrer. Ponceludon entre donc progressivement dans des cercles de plus en plus resserrés où les considérations deviennent d'autant plus futiles. Le scénario renforce le jeu d'opposition en mettant chaque personnage face à son « double » : le marquis « de Patatras » face au marquis « des Antipodes », l'abbé Villecourt face à l'abbé de l'Épée, la comtesse de Blayac face à Mathilde. Un versant « éclairé », portant un projet noble (sauver les paysans, aider les sourds-muets, inventer un scaphandre), l'autre plus sombre, intéressé uniquement par sa propre réussite.

Les versants éclairés renvoient à ce que Bakhtine désignait comme le « canon moderne », restant finalement en dehors de ces intrigues, assurant la relève d'une société sclérosée vouée à l'apocalypse. Il s'agit des seuls personnages qui échapperont, voire

participeront à la Révolution. Construction narrative qui a pour effet de rassurer le spectateur quant au bien-fondé de la société moderne dans laquelle il vit, issue de la Révolution et de la philosophie des Lumières,.

2.5. Avant la Révolution, le spectacle

Dans les cas de *Que la fête commence…* et *Ridicule*, le chronotope de la mascarade est clairement établi : lieux clos, costumes aristocratiques, jeux de masques, complots et surtout une temporalité figée. Les personnages deviennent acteurs de leur propre ascension et se mettent en scène, quand le rôle du comédien était encore, quelques décennies plus tôt, dévolu à quelqu'un comme Molière. Il ne faut d'ailleurs pas chercher bien loin pour voir fleurir des analyses sur le film de Leconte théorisant une critique de la « peopolisation » du monde politique ou même plus simplement du monde du cinéma. Soit l'idée qu'une société ou un système sombre dans la décadence dès que l'ambition de ses parties n'est que de briller devant un monarque. Pour citer Guy Debord, une société où « le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même[365] ».

Les Fêtes galantes, et sa vision comique de la « guerre en dentelles », ainsi que *La Folie des grandeurs* et ses complots rocambolesques, posent déjà une forme établie : celle d'une aristocratie jouant un spectacle des apparences permanent. Ce qui se joue dans les trois films suivant (*Molière*, *Que la fête commence..., Ridicule*), c'est globalement ce que dénonce Mikhaïl Bakhtine dans l'introduction de son ouvrage sur Rabelais :

> « À cette époque (à proprement parler, dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle), on assiste à un processus de rétrécissement, d'abâtardissement et d'appauvrissement progressifs des formes des rites et spectacles carnavalesques dans la culture populaire. D'une part, il y a *étatisation* de la vie de la fête qui devient une vie d'*apparat* ; d'autre part, elle est ramenée au *quotidien*, c'est-à-dire qu'elle est reléguée dans la vie privée, domestique et familiale. »[366]

Molière d'Ariane Mnouchkine raconte principalement ce mouvement de translation d'un corps de la place publique à la cour du roi, donc subissant cette « *étatisation* » de la fête. *Que la fête commence !* de Bertrand Tavernier transpose cette fête dans les espaces privés de Philippe d'Orléans, dont la cour rapprochée (Dubois compris) fonctionne comme une famille recomposée. Dans *Ridicule*, la « vie *d'apparat* » bat son plein, les comédiens amuseurs du roi sont devenus les courtisans.

Bakhtine meurt en 1975, mais son livre sur Rabelais voit sa première traduction française au début des années 1970 et fait forte impression dans les cercles érudits de l'époque. Ni Mnouchkine, ni Tavernier ne citent directement le théoricien russe, mais l'obsession de la

365 DEBORD Guy, *La Société du spectacle,* Paris, Gallimard, 2018 [1967], p. 21.
366 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais,op. cit.*, p. 43.

première pour le mouvement populaire du carnaval (la séquence déjà commentée étant presque une « adaptation » des thèses de Bakhtine) et la référence à Rabelais glissée par le second laisse à penser que ses analyses ont eu une influence sur l'écriture des deux films. En tout cas, les dates concordent et le peuple apparaît systématiquement comme une force comprimée qui finit par éclater.

> « La fête a *quasiment* cessé d'être la seconde vie du peuple, sa renaissance et rénovation temporaire. Nous avons souligné l'adverbe « quasiment » parce qu'en réalité, le principe de la fête populaire du carnaval est indestructible. »[367]

En devenant eux-mêmes acteurs de leur propre comédie humaine, les aristocrates posent les pions de leur propre déchéance. Ce que laisse transparaître le chronotope de la mascarade, c'est la disparition progressive de la rampe entre le peuple et l'aristocratie. Pour Bakhtine :

« Le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. Car la rampe aurait détruit le carnaval (et inversement, la destruction de la rampe aurait détruit le spectacle théâtral). Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, *ils le vivent tous*, parce que, par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple* »[368]

La mascarade annonce cette disparition de la rampe : ce moment à venir où les aristocrates ne sont plus que des acteurs, et que la disparition de cette rampe permet au peuple (spectateur) de monter sur scène, donc de pousser les portes du palais. Toujours dans cette idée que le chronotope articule finalement personnages, espace et temps, nous pouvons poser ici l'hypothèse suivante : la figure stylistique de la mascarade ne peut exister qu'en relation avec un renversement à venir. Pour que les personnages aient un intérêt à maintenir ce jeu de dupe futile, il faut bien qu'un évènement cataclysmique s'annonce au loin, attendu par le public mais ignoré des participants. Les aristocrates de la fin de la Monarchie absolue, tels que montrés au cinéma ne peuvent exister que dans cette bulle temporelle fermée qu'est le palais. Pour jouter à coup de bel esprit, il faut bien rencontrer des courtisans, ce qui est beaucoup plus facile à mettre en scène à Versailles (*Ridicule*) que dans un château de province, où la mascarade devient encore plus inutile. Ce qui est ironiquement souligné dans l'introduction de *Que la fête commence…* qui rassemble les conspirateurs de Pontcallec arborant de fausses barbes, bien qu'ils se connaissent

367 *Ibid.*
368 *Ibid*, p. 15.

tous.

Sur une scène, la chute du comédien est demandée, causant l'hilarité du public, mais celle de l'aristocrate-comédien risque bien de lui être fatale, entraînant au passage tout le système qui le soutient. Le « pierrot anglais », cité par Baudelaire, se relève pour ramasser sa tête roulante sur le sol. Celle de l'aristocrate reste tristement au fond du panier. Ce qu'annoncent Bertrand Tavernier et Patrice Leconte, avec quelques arrangements historiques, c'est que le carnaval populaire va revenir, et sous la forme de renversements la plus violente : la Révolution.

3. Liberté, Égalité, Hilarité : Révolution et contre-révolution

> « Il est devenu impossible de faire un film satirique sur l'histoire de France. Parce que les gens ne connaissent rien à cette histoire. Pour que ça marche, il faudrait leur offrir avant le film un autre film de trois heures qui leur raconterait les évènements que l'on veut caricaturer. »[369]
>
> Jean Yanne – *Pensées, répliques, textes et anecdotes* - 1999

Dans ce grand récit que l'on appelle « roman national » la Révolution française fait, en toute logique, figure d'évènement fondateur. Un peuple opprimé qui se redresse dignement face à une caste décadente, jetant par les fenêtres les oppresseurs et poussant à la guillotine les législateurs bouffis d'orgueil. Par l'image de l'héroïsme populaire se met en place une nouvelle manière de gouverner et de penser la Nation française. Dans le sang des félons naît la République française, la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, le drapeau tricolore et l'hymne national. Voici donc tous les éléments réunis, et la fresque historique, merveilleuse, s'écrit toute seule.

Pourtant, malgré l'importance symbolique, politique et historique de l'évènement, celui-ci intéresse peu le cinéma et la télévision. Auteure d'une thèse intitulée *La Révolution française à travers le cinéma et la télévision* (soutenue en 1988), Sylvie Dallet recense ainsi cent-cinquante productions cinématographiques et environ une soixantaine pour la télévision dans le monde. Son état des lieux s'arrête à *Chouans !* de Philippe de Broca sorti la même année.

> « La Révolution française, écrit-elle, a suscité des polémiques, des chansons, des lettres, des romans, des pièces de théâtre, et une abondante historiographie. Or parmi les divers moyens de transmission du savoir, le cinéma paraît, au XX^{e} siècle, singulièrement réservé vis-à-vis du thème révolutionnaire : deux cent titres sur près d'une centaine d'années, répartis de façon composite, pour la moitié en France et pour l'autre moitié à l'étranger. C'est peu, en comparaison à d'autres succès historiques, tels que l'ouest américain, le Moyen Âge européen ou l'Empire romain. »[370]

Pour la comédie, l'horizon se réduit plus encore. Pour ce qui est de la production française récente, on dénombre trois films résolument comiques et traitant frontalement de la période : *Les Mariés de l'an II* de Jean-Paul Rappeneau (1971), *Liberté, Égalité, Choucroute* de Jean Yanne (1985) et le bien nommé *Les Visiteurs : la Révolution* (2016) de Jean-Marie Poiré.

Si Sylvie Dallet remarque un regain d'intérêt des cinéastes pour ce moment particulier

369 YANNE Jean, Pensées, répliques, textes et anecdotes, Paris, Le Cherche-Midi, 1999, p. 23.
370 DALLET Sylvie, *La Révolution française au cinéma,* Paris, éditions des Quatre-Vents, 1988, p. 7.

dans les années 1980-1990, elle le met sur le compte du bicentenaire approchant, admettant elle-même que l'évènement commémoratif lui aura facilité la tâche. Passé 1989, et la sortie du fameux diptyque de Robert Enrico et Richard T. Heffron (*Les Années lumière* et *Les Années terribles*), le soufflé retombe. Quelques films apparaissent ponctuellement, comme *L'Autrichienne* (1990) de Pierre Granier-Deferre, *L'Anglaise et le duc* (2001) de Éric Rohmer, *Les Adieux à la reine* (2012) de Benoît Jacquot, ou encore récemment *Un peuple et son roi* (2018) de Pierre Schoeller. Presque dix ans entre chaque film, quand chaque année a au moins une production au sujet de la Seconde Guerre mondiale. Ce qui est plutôt étonnant pour l'évènement fondamental de la République française.

La raison la plus évidente d'un tel désintérêt est évidemment d'ordre financier. Pour rester sur un exemple récent, seulement 322 000 spectateurs se déplaceront pour aller voir *Un peuple et son roi.* Le calcul du producteur est assez simple : une telle production coûte cher (costumes, décors, acteurs, etc.) et n'intéresse pas le public. Le risque est donc trop gros. La tendance se confirme à la télévision, côté documentaire. Lorsque le présentateur Stéphane Bern est pris à parti par les députés Jean-Luc Mélenchon et Alexis Corbière sur l'asymétrie des sujets traités par son émission phare *Secrets d'Histoire* (seulement 6% de sujets sur l'histoire républicaine d'après eux). Il élude d'abord ironiquement avant de répondre en 2017 au journal *Le Point* à la question « Bientôt un *Secrets d'Histoire* sur Robespierre ? » :

> « J'aurais un peu de mal quand même... Mais chaque année, on fait un numéro consacré à la Révolution. Le problème, ce sont les mauvaises audiences, le public ne suit pas, le sujet est trop clivant. »[371]

La Révolution serait plus clivante que l'invasion de la Pologne ? Curieux constat autour duquel semble s'accorder tout le monde. L'épopée révolutionnaire ne fait ni vendre, ni rêver. Et les chiffres confirment cette tendance, *Liberté, Égalité, Choucroute* étant, par exemple, le deuxième plus mauvais score du pourtant populaire Jean Yanne[372]. Pour un récit dont le héros est justement le peuple prenant son destin en main, le mur du « grand public » est paradoxal. Pourquoi ce dernier refuserait-il obstinément d'aller voir le spectacle annoncé de son succès politique ?

371 FOURNY Marc « Stéphane Bern : "En France il vaut mieux être blindé et ne rien faire ! "», *Le Point [en ligne],* 14/10/2017, [consulté le 14/09/2020], disponible à l'adresse : https://www.lepoint.fr/culture/stephane-bern-en-france-il-vaut-mieux-etre-blinde-et-ne-rien-faire-14-10-2017-2164549_3.php

372 Après *Chobizenesse* sur lequel nous reviendrons dans la partie II.1.5 « *Chobizenesse* ou l'Apocalypse selon Saint Jean (Yanne) », p. 460.

Le problème ne se situe pas tant dans cette estimation un peu floue des attentes du public (car qui sait vraiment dans le fond ce qu'il attend) mais plutôt dans ce qu'il s'attend à voir. Ce n'est pas la période elle-même qui pose problème mais le récit qui en fut fait au fil du temps. Si l'on reprend le cours des évènements, passée la liesse populaire des États généraux, le serment du Jeu de Paume et l'abolition des privilèges, la situation se dégrade très vite. Complot et fuite du roi à Varennes, exécution de celui-ci ainsi que de son épouse Marie-Antoinette, puis instauration des tribunaux révolutionnaires et mise en place de la Terreur par Robespierre qui fait exécuter ses opposants. Le sang se déverse dans les rues de Paris et la guillotine tranche des charrettes entières de suspects à un rythme infernal jusqu'à la chute du tyran Robespierre.

Voici, de manière très succincte, le récit habituel qui est fait de la Révolution, à l'image du synopsis du diptyque de Enrico et Heffron, divisé en deux volets[373]. La liesse populaire d'abord (*Les Années lumière*), puis l'effroi de la tyrannie (*Les Années terribles*). C'est un euphémisme de dire que la deuxième phase de la Révolution ne joue pas en sa faveur. La Terreur assombrit fortement le tableau utopiste des idéaux révolutionnaires et reste plus souvent mise en avant pour rappeler les dérives possibles d'une révolution (exécutions et massacres) que son envers plus lumineux (proclamation des droits de l'homme, abolition de l'esclavage, etc.). Ajoutons à cela la « légende noire » de Robespierre, définitivement désigné comme le despote ultime, avant d'être remplacé par le plus glorieux Napoléon Bonaparte, quelques années plus tard.

Dans cette historiographie constamment changeante, le travail de François Furet apparaît toutefois comme un repère non négligeable et une influence majeure de l'orientation de la production cinématographique. Vers la fin des années 1970, le très médiatique historien pose sur la table, avec son livre *Penser la Révolution française*[374], une vision polémique et anti-marxiste des évènements. « La révolution est terminée » affirme-t-il, remettant en cause les principes même de lutte des classes et de révolution permanente prônés par une gauche dont il est pourtant issu (ancien membre du PCF et membre fondateur du Parti socialiste). La démarche de Furet est ambiguë, renonçant à l'historiographie socialiste qui voyait en l'évènement, dans le sillage de Jaurès, le début d'une dynamique menant forcément à la révolution bolchevique de 1917. Furet fait tout de même le lien entre la Terreur initiée par les jacobins, et les arrestations

373 Voici donc le film de « trois heures » que demande Jean Yanne pour pouvoir produire ensuite la satire qui convient. Jean Yanne est arrivé un peu trop tôt.

374 FURET François, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978.

du régime communiste, ce qui ne lui attire pas la sympathie des milieux les plus à gauche. Les jacobins préfiguraient selon lui les bolcheviques, cela expliquant le succès de l'idéologie communiste en France, comme un lien de filiation historique. Bien que fortement critiqué par la gauche, son ouvrage devient progressivement, le bicentenaire approchant, une référence incontournable sur la période.

En plaquant sur l'évènement fondateur de la Nation l'ombre du bolchevisme, Furet, d'une certaine manière, porte un coup fatal à l'idéal marxiste. Dans des travaux parallèles, l'historien s'intéresse également aux penseurs libéraux comme Alexis de Tocqueville. Recoupant ces diverses influences, il énonce que la Révolution prend fin avec la Troisième République, affirmant des valeurs démocratiques et libérales.

Bien entendu, nous n'avons pas la prétention de remettre fondamentalement en cause les thèses de Furet, mais les orientations politiques que l'on peut donner à ses travaux ne sont pas sans intérêt. En se plaçant du côté des libertés individuelles plutôt que du mouvement populaire, et en insistant sur les dérives de la Terreur, présentées comme le passage obligé de toutes révolutions, ces travaux ouvrent un boulevard à la droite française, à qui l'idée d'une prise de pouvoir par le peuple déplaît fortement. Après tout, la surmédiatisation d'un historien (passage à la télévision, relais par la presse), quelles que soient ses qualités, laisse toujours planer le doute.

Si le traitement historiographique de la période est tout à fait défendable, il n'est pas absurde d'assumer que cette nouvelle vision arrange les affaires d'une classe bourgeoise lassée d'être condamnée au mauvais rôle. Furet allant jusqu'à réfuter le concept même de « révolution bourgeoise », là où Lefevre et Soboul, tenants de l'historiographie marxiste, parlaient de « dictature bourgeoise de salut public » dirigée contre les vrais révolutionnaires (le peuple donc). Furet ira jusqu'à désigner Marx comme « non-marxiste »[375] et le qualifier « d'extravagant »[376]. Annie Jourdan décrit ainsi l'évolution du débat au XX^{e} siècle, après les oppositions du XIX^{e} entre républicains modérés, socialistes et radicaux :

> « Au siècle suivant vinrent les marxistes qui lisaient l'évènement à la lumière de 1917 : la révolution bourgeoise annonçait son propre dépassement par la révolution sociale, et la dictature populaire de 1793 préfigurait celle du prolétariat. Leur ont succédé depuis les années 1970 les révisionnistes, qui ont souligné le déterminisme et l'anachronisme de l'interprétation. […] Pour certains d'entre eux, la Terreur est en germe dès 1789, en raison de la précellence conférée à la volonté générale. Pour d'autres enfin, plus contre-révolutionnaires que révisionnistes, la Révolution est synonyme de populace assoiffée de

375 Pour sa défense, Marx le disait lui-même.

376 Voir FURET François, *Marx et la Révolution française,* Paris, Flammarion, 1986.

sang, voire de génocide[377]. »

Furet, par défaut, est souvent considéré comme chef de file du camp « révisionniste ». Il n'est pourtant pas le plus virulent, comme le rappelle Jourdan. Parmi les plus violents contre-révolutionnaires, elle préfère citer Pierre Chaunu, Philippe de Villiers et Xavier Martin, un juriste qui « assimile le pédagogisme sensualiste des Lumières à un proto-totalitarisme »[378].

Jourdan affirme toutefois que « La Terreur de l'an II ne résume pas la Révolution ». Elle ne concernait finalement pas tous les Français et n'a, en réalité duré que quelques mois. « Ce qui fut durable, c'est le retentissement qu'elle acquit dans l'espace et dans le temps ». Elle est utilisée depuis le Directoire et jusque dans les années 1830-1848, comme épouvantail brandi par les modérés, les libéraux « traumatisés par la période […] » :

> « Avant de devenir le drapeau des utopistes ou anarchistes persuadés que le terrorisme est nécessaire pour "affermir les révolutions et les rendre irrévocables" - ce qui n'était pas fait pour rallier les libéraux et les républicains raisonnables. »[379]

Symptomatique de ce clivage, l'hypothèse du « génocide vendéen », porté par Pierre Chaunu et Reynald Secher en 1986, eu beau être remise en cause par de nombreux historiens, elle n'en est pas moins un étendard sanguinolent régulièrement brandi par la droite française. En témoigne une proposition de loi en 2007, portée par les députés UMP Lionel Luca et Hervé de Charrette sur « la reconnaissance officielle du génocide vendéen », relancée en 2012 par les mêmes députés (avec le soutien du Front national) puis en 2018 par Emmanuelle Ménard et Marie-France Lorho, deux députées d'extrême droite.

Un rapide détour par les médias d'information (publics ou privés) confirme la prégnance de ce récit globalement macabre. Il suffit qu'un politicien utilise le mot « révolution » dans ses déclarations pour que la presse écrite et les journaux télévisés (ainsi que les débats et autres commentaires de l'actualité) agitent le spectre de la Terreur, rappelant à qui ne le sait pas encore qu'une révolution implique aussi des morts, des exécutions et une certaine forme de violence. Jean-Luc Mélenchon, encore lui, en aura fait les frais lors de sa campagne de 2017, obligé de rappeler systématiquement devant divers chroniqueurs qu'il n'avait pas pour projet de relancer les tribunaux révolutionnaires[380]. En dépit du bon sens, un représentant de la gauche se voit obligé de porter en héritage des dérives ayant eu lieu plus de deux cent ans auparavant.

377 JOURDAN Annie*, La Révolution, une exception française ?,* Paris, *Flammarion*, 2004, p. 10.
378 *Ibid.*, p. 23 (en note).
379 *Ibid.*, p. 13.

Le sujet fait peur, mais il y a tout de même des films qui le traitent. Néanmoins, la posture étonne là encore. Les adaptations de classiques de la littérature (*Quatrevingt-treize* de Victor Hugo adapté en 1920 par André Antoine, Albert Capelliani, et Léonard Antoine, puis en 1960 par Alain Boudet) respectent plus ou moins les aspirations de l'auteur. En revanche, les récits « historiques », se targuant de relater les faits tels quels, tombent souvent dans des écueils récurrents : représentation caricaturale du peuple, empathie pour l'aristocratie, accent mis sur la Terreur, etc.

Le cinéaste Gérard Mordillat, dans une tribune du *Monde Diplomatique* publiée à la sortie d'*Un peuple et son roi* fait ainsi un état des lieux sévère :

> « Tous [les réalisateurs] adoptent une présentation en diptyque : d'un côté, le peuple insurgé à Paris (plus rarement en province) ; de l'autre, le roi, la reine et leur cour à Versailles ou aux Tuileries. Les deux parties sont renvoyées dos à dos. Mais comment comparer les ors et les soieries des souverains régnants à l'infinie misère du peuple ? […] car il est évidemment plus flatteur de montrer le roi, sa femme, leur luxe, leurs costumes, leurs perruques, leurs banquets, leurs amours, que de s'intéresser à la population parisienne en haillons, crevant de faim, ou aux paysans les pieds dans la boue. […] Cette neutralité de façade — les deux camps sont représentés à l'écran — est un leurre pseudo-démocratique. Avec un résultat parfois paradoxal : le roi, la reine, sa famille, les nobles qui les entourent finissent par apparaître comme les victimes d'un peuple sanguinaire, sans cœur et sans âme. La fin étant connue (la guillotine pour le roi et la reine), il se crée une empathie naturelle envers les condamnés, et le public est implicitement convié à compatir au sort des malheureux Capet. Nul ne saurait être indifférent à la mort d'un homme ou d'une femme, quel que soit son crime, surtout si son exécution est donnée en spectacle. […] Le roi et les siens bénéficient à l'image du privilège de l'émotion. Un très grand avantage. Mais ce n'est pas tout. À l'écran, la parole est au roi, à la reine, aux ministres, aux courtisans ; au peuple les cris, les mots d'ordre, les vociférations, les chants de victoire. On crie beaucoup dans les films sur la Révolution, on chante *La Marseillaise,* on danse, mais les cinéastes semblent n'avoir qu'une idée très vague de la façon dont les femmes et les hommes du peuple se parlent, de ce qu'ils se disent, de ce qu'ils pensent, sinon sur un mode déclamatoire, pour réclamer la liberté, l'égalité, la fraternité. Un peuple sans identité. »[381]

Les reproches de Mordillat sont facilement vérifiables. On trouve plus de films sur Marie-Antoinette et Louis XVI que sur les révoltes paysannes qui agitent le pays. Le monopole de la parole par les classes élevées prend, selon lui, la forme de « dialogues informatifs », où les noms de chaque protagoniste est systématiquement rappelé (« Ah, Robespierre ! », « Dites-moi, monsieur Danton »), ou de dialogues « colliers de perles », enfilant les citations historiques au sujet de la Révolution et de la volonté du peuple. L'histoire en deviendrait irréelle, figée dans une bulle académique. La parole du peuple, devient slogan rapide prononcé sous le patronage du bon sens, ou chansons dont l'historicité est douteuse, comme *La Marseillaise* ou le fameux *Ah ça ira,*

380 Voir à ce sujet la tribune sans ambiguïté d'Olivier Gracia. GRACIA Olivier, « Mélenchon-Robespierre : entre vertu et terreur », *LePoint.fr [en ligne],* 14/07/2018, [consulté le 14/09/2020], disponible à l'adresse : https://www.lepoint.fr/debats/melenchon-robespierre-entre-vertu-et-terreur-14-07-2018-2236100_2.php#

381 MORDILLAT Gérard, « La Révolution sans révolution », *Le Monde diplomatique*, janvier 2019, p. 28.

ça ira. Tout cela mène, selon Mordillat, à la création de « livres d'images pieuses ».

Sylvie Dallet soutient sa thèse en 1988, et son travail semble être le seul approfondi sur le sujet. Peu d'ouvrages lui emboîtent le pas, très peu le précèdent[382]. Comme le sujet qui nous intéresse n'est pas particulièrement la rigueur historique, mais plutôt l'utilisation qui est faite des topos dans la représentation de la Révolution française à l'écran, nous tracerons un chemin dans cette cinématographie parcellaire, en nous concentrant sur les images potentiellement grotesques et carnavalesques. Mais outre l'ouvrage de Sylvie Dallet, nous préférons laisser de côté ces débats politiques pour nous concentrer sur les films eux-mêmes, enfin plutôt sur leur contexte de production et leur réception par le public. Il n'est pas à nous de trancher pour savoir si la Révolution est terminée ou non. Ce qui nous importe, c'est qu'elle continue au cinéma.

En définitive notre révolution n'apparaît plus comme l'étincelle du printemps des peuples, mais comme une semi-guerre civile, coincée entre la vision libérale bourgeoise américaine et celle populaire et marxiste des soviétiques. L'une présentée comme vertueuse et positive, l'autre comme violente et tyrannique. Que ce soit par le carnavalesque joyeux de Jean-Paul Rappeneau ou Jean Yanne, le chronotope grotesque du marquis de Sade ou la convocation en dernier recours du « western crepusculaire » chez Ettore Scola, nous verrons que derrière les récupérations partisanes, il y a effectivement un commentaire critique à l'œuvre, passant par les images de la liminalité.

382 À notre connaissance, quelques ouvrages généraux sortis pour le bicentenaire tels que LEFEVRE Raymond, *Cinéma et Révolution*, Saint-Amand-Montrond, éditions Edilig, 1988 et ICART Roger, *La Révolution française à l'écran*, Toulouse, Milan, 1988 et DALLET Sylvie, GENDRON Françis, *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Paris, éditions des Quatre-Vents, 1989.

3.1. *Les Mariés de l'an II* et *Liberté, Égalité, Choucroute* : la Révolution comme carnaval de l'histoire de France

Dans ce contexte fort peu engageant de polémiques virulentes, un film va à contre-courant de tout ce que nous venons d'affirmer. Sorti en 1971, deuxième long métrage de Jean Paul Rappeneau, *Les Mariés de l'an II* a cette particularité et cette originalité de « mettre tout le monde d'accord ».

Les aventures de Nicolas Philibert (Jean Paul Belmondo), Français émigré aux États-Unis, revenu en France pour divorcer de Charlotte (Marlène Jobert) en pleine Révolution, attire à sa sortie 2,9 millions de spectateurs. Un bon score qui dépend sûrement plus de la présence d'un couple de stars à l'écran que du choix de la période. Sa rediffusion régulière à la télévision[383] finit de démontrer la puissance fédératrice de cette comédie qui, par son sujet, ne partait pas gagnante.

Rappeneau se donne les moyens, faisant appel au décorateur Willy Holt, spécialiste du film historique[384], au compositeur Michel Legrand, qui s'inspire des musiques de l'époque pour composer la bande originale, ainsi qu'au costumier Marcel Escoffier, aussi à l'aise que Holt dans la reconstitution. Néanmoins, le réalisateur surprend par ce choix audacieux de proposer une intrigue totalement originale, ni adaptation d'un roman relatant la période, ni transcription fidèle d'évènements marquants. Les moments « forts » de la Révolution sont évoqués au détour de dialogues entre les personnages, mais aucune figure historique n'apparaît à l'écran. Robespierre, Desmoulins, Danton, Louis XVI, Marie-Antoinette ou encore Napoléon Bonaparte sont aux abonnés absents. Au cours de leurs aventures, Nicolas et Charlotte ne rencontrent que des archétypes évoquant succinctement ces figures : un voyageur disciple de Rousseau (Charles Denner), un député emprisonné (Marc Dudicourt), un prince jamais nommé (Michel Auclair), un représentant du peuple paranoïaque[385] (Julien Guiomar), un soldat volontaire (Patrick Dewaere), etc.

Peut-être est-ce là une des premières raisons du succès de Rappeneau, en comparaison des autres films « révolutionnaires » : *Les Mariés de l'an II* est une comédie au sens premier, sans ambition politique ou posture militante. Il n'est pas question pour le réalisateur de réhabiliter

383 27 fois depuis sa sortie en salle (Source : *INAthèque.fr*).

384 En charge des décors de *Paris brûle-t-il ?*, *Les Mariés de l'an II*, *Le Viager*, etc.

385 Qui évoque fortement la figure historique de Jean-Baptiste Carrier (1756-1794) et l'épisode des noyés de Nantes (1793-1794), ce qui permet, à peu près, de dater les évènements du film.

telle ou telle figure emblématique vouée aux gémonies de l'histoire ni de faire l'apologie d'un camp ou de l'autre. Il l'admettra lui-même, développant par anticipation l'argumentaire de Stéphane Bern :

> « […] À part Renoir avec *La Marseillaise*, le cinéma français s'est rarement frotté à cette époque, même au niveau des petits films d'action, de cape et d'épée : sans doute parce que cela fait retomber immédiatement sur des clivages de la vie politique française, avec les notions de droite et de gauche, le pays divisé en deux camps. D'où la nécessité, devant ce fossé entre les Rouges et les Blancs, de prendre un héros non dans l'un des deux camps […] mais de le faire venir d'ailleurs. »[386]

L'extériorité du héros, émigré français aux Amériques fait donc sens[387]. Il ne provoque pas les évènements mais arrive en plein milieu. S'il est révélé qu'il avait fui la France après le meurtre en duel d'un baron, cet élément qui pourrait le placer du côté des révolutionnaires ne joue pas en sa faveur au cours de son procès par le comité de salut public. Enchaînant les quiproquos, il bascule, dans chacun des deux camps, du statut de héros à celui d'ennemi, systématiquement contre son gré.

Son seul intérêt est de retrouver Charlotte, pour signer son divorce. Elle, de son côté, ne désire rien d'autre qu'une élévation sociale. Si Nicolas la retrouve dans les bras du marquis de Guérande (Sami Frey), un chef chouan, la plaçant d'office dans le camp des « blancs », il est vite confirmé qu'elle s'intéresse peu aux troubles qui agitent le pays, préférant profiter de sa vie d'aristocrate nouvellement acquise.

Les deux mariés ne sont moteurs que de leur propre histoire. Tout comique qu'il soit, le couple ne provoque la chute ou l'ascension d'aucun autre personnage. Le représentant du peuple en poste à Nantes apparaît comme un tyran au début du film, on le reverra en disgrâce plus tard, sans que Nicolas ou Charlotte n'aient incité les évènements. Idem pour la révolte chouanne, promise au massacre, qui n'est qu'un épisode dans la vie de ce couple mouvementé. Nicolas est accueilli par les royalistes dans une ferme servant de quartier général. Lorsqu'il y retourne, la ferme est en feu, sans autre explication.

En déportant la majeure partie des évènements hors champ (d'ailleurs, Paris n'est jamais évoquée), Jean-Paul Rappeneau, évite habilement le clivage gauche/droite, en renvoyant dos à dos les deux camps mais, contrairement à ce que lui reprochera Mordillat plus tard, sans rendre l'un plus héroïque, ou plus cruel, que l'autre.

386 Jean Paul Rappeneau cité par DALLET Sylvie, *La Révolution française au cinéma*, *op. cit.*, p. 168.
387 Rappeneau avait d'ailleurs proposé le rôle à l'américain Warren Beatty.

Pour Sylvie Dallet, *Les Mariés de l'an II* témoigne d'une évolution dans les représentations de la période :

> « La dernière conquête des historiens auprès du public réside en effet dans la reconnaissance des différentes mentalités du passé. Tout le décor révolutionnaire, tous les codes et les rites obligatoires de la Terreur coexistent sur l'écran, animé d'un souffle qui, comparable à celui de *La Marseillaise* de Renoir, s'acharne à montrer les logiques internes des protagonistes. »[388]

Hommes et femmes ne sont plus mus par des idéologies, mais défendent finalement un point de vue personnel, et rejoignent le camp le plus à même de servir celui-ci. Ce n'est pas tant un esprit de vengeance qui anime les chouans qu'un besoin de conserver certains privilèges. Il en est de même du côté des révolutionnaires, où chaque personnage suit un objectif différent. Le disciple de Rousseau veut voir l'avènement de l'utopie des Lumières, le représentant du peuple est ivre de pouvoir, le député emprisonné tente de fuir la répression de la Terreur, un garde national va même s'opposer au représentant. Dans tous les cas, nous sommes loin de l'image habituelle du fanatisme, qu'il soit républicain ou royaliste. Chaque personnage n'a finalement qu'un camp, le sien, et noue des alliances en fonction de ses objectifs. Cela nous rapproche de la position dialogique que Bakhtine prêtait au carnaval. Rappeneau dira lui-même :

> « Ayant énormément lu sur cette période par goût personnel, j'en étais comme imprégné et n'avais pas besoin d'effectuer des recherches ou des vérifications particulières. J'ai fait relire le scénario dans son dernier état par deux historiens de la Révolution et ils m'ont dit que si rien n'était vrai au niveau des faits, rien non plus n'était inexact dans l'esprit. »[389]

Voilà donc le réalisateur adoubé par l'historien[390], fort bien. Sa comédie serait donc fidèle « à l'esprit » plutôt qu'aux faits, lui permettant ainsi d'éviter une fronde pro ou contre-révolutionnaire.

Du côté de l'identification des images grotesques, il faut admettre que le film de Rappeneau n'apparaît pas particulièrement riche. Très peu de vulgarité dans le texte, la sexualité reste chaste, une scène de banquet tout au plus, mais rien de vraiment rabelaisien au premier abord. *Les Mariés de l'an II* a tout de la comédie grand public, efficace et sans aspérité. Le gore est même habillement évité, un comble pour un film sur une époque considérée (probablement à tort) comme l'une des plus sanglantes de l'histoire de France. Mais il convient, comme le suggère

388 DALLET Sylvie, *La Révolution française au cinéma*, *op. cit.*, p. 168.
389 Cité par Sylvie Dallet, *Ibid*., p. 168.
390 Rappeneau ne précise ni les noms des historiens, ni le bord politique auquel ils se rattachent.

Rémi Astruc, de ne pas s'arrêter à cet aspect « platement décoratif »[391], pour saisir la mécanique carnavalesque à l'œuvre dans le film de Rappeneau.

La Révolution, telle que la découvre Nicolas Philibert de retour d'exil, apparaît comme une mascarade à l'échelle nationale. La Fête de la Raison révolutionnaire, toute en pompe, a des airs de fête baroque de l'Ancien Régime, tandis que la danse des aristocrates chouans, respectant les usages des contre-danses de cour, prend place au milieu des poules, donnant à l'ensemble l'image d'une fête de village populaire. Les signes des uns et des autres, « cour » et « basse-cour », sont ludiquement intervertis pour faire éclore le carnavalesque.

C'est au cours de cette contre-danse, célébrant le sauvetage involontaire de Pauline de Guérande par Nicolas, celle-ci s'étant déguisée en déesse de la Raison pour commettre un attentat contre le représentant du peuple, que les masques tombent avant d'être remplacés par d'autres. Nicolas y retrouve Charlotte, mais ne peut révéler son véritable nom (puisqu'il a assassiné un baron). Les deux font semblant de ne pas se connaître, et Nicolas invente rapidement un pseudonyme idiot, « Monsieur de Bastilliac » qui devrait mettre la puce à l'oreille des royalistes, qui ne remarquent rien. Le chronotope de la mascarade est ici remanié dans un décor qui lui sied un peu moins (la ferme en guise de palais), construisant ainsi un décalage comique évident.

Continuons sur les masques : Nicolas avait quitté la France roturier, il y revient en armateur richissime, avant d'apprendre que sa femme l'a fait passer pour mort, dévoré par les indiens. Charlotte s'est faite courtisane, pour échapper à sa condition (fille d'un marchand de vin). Suivant la tradition du vaudeville, le couple se dédouble avec le marquis Henri de Guérande et sa sœur Pauline. Charlotte en pince pour le marquis et Pauline, jalouse, tombe brièvement dans les bras de Nicolas, attisant cette fois la rage du marquis. S'ajoute à cela un autre amoureux transi de Charlotte dans la suite du marquis : le prince revenant d'Autriche. Genres mineurs (mascarade, vaudeville, comique) s'infiltrent dans le genre « noble » du film historique, ce qui est la définition même de la carnavalisation. Tout cela pour révéler finalement la relation trouble qui lie le frère et la sœur de Guérande, nous ramenant aux concepts de Foucault sur l'aristocrate incestueux :

391 ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétique du choc comique, roman, théâtre, cinéma, op. cit.*, p. 190.

> « Les deux grandes formes du Hors-la-loi selon la pensée bourgeoise et la politique bourgeoise, c'est à dire le souverain despotique et le peuple révolté ; ce sont ces deux figures-là que vous voyez maintenant parcourir le champ de l'anomalie […]. Le roi incestueux et le peuple cannibale. »[392]

La présence d'un pôle nous amène forcément à l'autre : celui du peuple « cannibale »[393], assoiffé de sang. Exalté par la Terreur révolutionnaire, ce peuple de France réclame du sang, celui des aristocrates, ces derniers apparaissant comme les victimes d'une répression sanglante *per excessum*. Mais là où d'autres cinéastes, comme le leur reprochera Mordillat, tombent facilement dans cette seconde facilité, Rappeneau n'esquive pas la représentation du peuple enragé, mais lui donne au moins une raison de l'être : la famine. Ce peuple qui enfonce les portes du parlement de Nantes le fait pour réclamer du blé, celui que Nicolas amène des États-Unis dans ses cales. Le personnage est donc d'abord accueilli en héros, la posture sanguinaire n'étant, à ce moment du film, qu'incarnée par le représentant du peuple, construit à partir des clichés du tyran républicain.

Nicolas subira bien évidemment l'épreuve du procès inéquitable par le comité de salut public, la foule réclamant sa tête, mais Rappeneau s'attache tout de même à montrer quelques individualités dans cette masse, comme Simon, le garde républicain ami d'enfance de Nicolas, ou Gosselin, le père de Charlotte, tous deux défenseurs du héros. Et finalement, c'est le peuple qui renversera le représentant sanguinaire, avec l'aide involontaire de quelques chouans qui passaient par là, et c'est avec le peuple que Nicolas partira à la poursuite de Charlotte, « enlevée » par le prince, jusqu'à la frontière allemande, pour engager le combat contre les autrichiens.

Le regard que porte Rappeneau est finalement plutôt bienveillant et assez proche de la vision de Bakhtine : celle d'un peuple vivant, soudé, dont l'indestructibilité est moteur de renversements et de changements. Un peuple qui semble plus s'amuser de cette révolution et de ces guerres de chapelle entre royalistes et républicains.

Nicolas, d'abord parti pour un aller-retour, décidera finalement de rester en France, refusant la stabilité d'une révolution qui a déjà eu lieu (aux États-Unis) pour celle en cours, moins ennuyeuse. Charlotte, de son côté, quittera finalement le prince pour retraverser les lignes ennemies et retrouver son mari. Dans cette opposition entre un peuple vorace et une aristocratie

392 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit*.

393 Notons qu'à l'époque de la Révolution, le « peuple » désigne tout le corps social, bourgeoisie comprise, à l'exception de l'aristocratie. Ce n'est que plus tard que la bourgeoisie s'affirme comme une catégorie sociale à part entière, et prend donc ses distances de la « populace ». Aussi le public « bourgeois » du XX^{e} siècle ne saurait s'identifier ni à un camp ni à l'autre. Même si nous sentons que son cœur balance plutôt d'un côté en particulier.

égocentrique Nicolas et Charlotte pourraient dans un premier temps représenter une vision libérale et bourgeoise. Lui, refuse toute idéologie mais réussit financièrement à l'étranger et elle, est proche d'une émancipation féminine dans sa vision très libre du mariage. Mais les deux choisissent finalement la cause du peuple et rejoignent les idéaux de la Révolution. Même les aristocrates, s'ils désirent conserver leurs privilèges, admettent çà et là quelques avancées positives, notamment la loi sur le divorce, « la bonne loi républicaine, la seule qu'il faudrait garder ! », comme dit le prince.

S'il précède de peu l'arrivée du courant « révisionniste », *Les Mariés de l'an II* pourrait en être rapproché, tant il présente la Révolution non comme un mouvement continu menant vers une victoire du peuple sur la tyrannie, mais comme un moment isolé particulier. Néanmoins, et bien qu'il s'en écarte tout de même en mettant en scène deux protagonistes individualistes, il ne renie pas entièrement une lecture marxiste, en laissant finalement une image positive d'un peuple français révolté, mais joyeux.

Une hypothèse serait la proximité temporelle entre les évènements de mai 1968 et le tournage du film. Rappeneau admettra lui-même que le succès pourrait venir d'un regain d'intérêt pour la période, au lendemain des manifestations qui agitent la France du Général.

> « Il se trouve en outre qu'il y a un intérêt soutenu pour la Révolution en France, d'où des pièces comme le *Bleu, blanc, rouge* d'Ariane Mnouchkine. Intérêt qui n'est même pas d'ordre historique mais tient à une sorte de sensibilité nationale : on l'a vu en mai 1968, à travers les attitudes, les intonations, le vocabulaire des orateurs à la Sorbonne, par exemple, qui avaient des allures de comités de salut public ! » [394]

Pour Sylvie Dallet, le film de Rappeneau esquive les critiques en multipliant les jeux de mots et les allusions culturelles. Noms, prénoms et titres renvoient à des personnages fameux (Charlotte Philibert ou Corday), ou sont simplement incongrus (« de Bastilliac », « Requiem »).

> « Ce joyeux arsenal désamorce les réflexes politiques du public afin de lui proposer une vision radicale et optimiste du phénomène révolutionnaire, bâtie sur un bilan positif plutôt que sur une périodisation d'apparence. » [395]

Si Sylvie Dallet ne le fait pas, car ce n'est pas son sujet, mais nous pouvons rapprocher cette « vision radicale et optimiste » du carnaval bakhtinien : une profonde liesse populaire inextinguible qui renverse l'ordre du monde et la vérité officielle. Ajoutons à cette analyse la

394 Cité par DALLET Sylvie, *La Révolution française au cinéma*, *op. cit.*, p. 168.
395 *Ibid.*, p. 171.

résolution d'une sous-intrigue qui motive les protagonistes : la prédiction d'une bohémienne dont l'existence est donnée en introduction, mais dont le contenu sera révélé par touches au cours du film, nous amenant cette fois sur le terrain du merveilleux, voir du conte[396]. Il fut prédit à Charlotte qu'elle deviendrait princesse, motivant ainsi son obsession d'épouser un noble, et Nicolas fut destiné à trouver la fortune et la gloire dans un monde nouveau. Dans la première partie du film, la prophétie semble partiellement réalisée, Nicolas fortuné aux États-Unis, et Charlotte fiancée au marquis de Guérande. La dernière scène offre une autre lecture de cette prophétie : Nicolas, héros de guerre, devient prince d'Empire, et vit heureux avec Charlotte et leur descendance. Le monde nouveau n'est finalement pas cette nouvelle République de l'autre côté de l'Atlantique, mais le Premier Empire, amenant la stabilité après les remous de la Révolution.

Ils vivent donc heureux et ont de nombreux enfants, résolvant ainsi l'équation du conte, forme de récit qui évoque, paradoxalement, plutôt l'Ancien Régime. Toutefois, ils n'échappent pas à leurs racines populaires : l'Empire apporte la stabilité légale et économique, mais aussi l'ennui. De fait, lorsque l'on retrouve les mariés, ils se disputent, comme à leur habitude .

> « Avec toutes ces images, scènes, obscénités, imprécations affirmatives, nous dit Bakhtine, le carnaval joue le drame de l'immortalité et de l'indestructibilité du peuple. Dans cet univers, la sensation de l'immortalité du peuple s'associe à celle de la relativité du pouvoir existant et de la vérité dominante. […] La naissance de quelque chose de neuf, de plus grand et de meilleur est aussi indispensable que la mort de l'ancien. L'un se transforme en l'autre, le meilleur rend ridicule et anéantit le pire. »[397]

C'est évidemment ce qui se joue à l'écran, mais il faut admettre que Rappeneau ne prend pas trop de risques, puisque la Révolution elle-même peut être vue comme un carnaval à l'échelle de l'histoire, particulièrement en France, où le détrônement cher à Bakhtine, n'est plus celui d'un roi de carnaval temporaire, mais celui du roi lui-même.

Nous retrouvons évidemment quelques échos de ce détrônement dans *Les Mariés de l'an II*, notamment dans la manière très « populaire », avec laquelle Nicolas se défend contre le prince. Ce dernier, armé de son épée dans la grande tradition de la noblesse doit repousser les bottes de foin que lui envoie le roturier à l'aide d'une fourche. Le chevalier de Saint-Aubin, qui lui prête assistance, parce qu'il est étouffé par trop de paille sur son visage ne pourrait même pas en

396 Auquel renvoie également la suspicion d'inceste entre les deux aristocrates. N'oublions pas *Peau d'Âne* de Jacques Demy.

397 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 256.

appeler à Saint-Denis. Tout le faste et l'élégance ne peuvent finalement rien face à la témérité d'un roturier. Il en est de même pour la monarchie, aussi intrigante et fascinante soit-elle, elle ne peut que laisser sa place. La Révolution, chez Rappeneau, n'est pas, comme les contre-révolutionnaires l'affirmeront plus tard, une anomalie historique ayant coupé court à des siècles de monarchie bienveillante, mais la suite logique de l'histoire. Il serait possible de voir une forme d'ironie, dans cette fin qui amène l'idée d'une autre noblesse (d'Empire), donc d'un retour au point de départ.

Cette ironie est déjà présente dans la définition scientifique de « révolution », soit la rotation d'un corps mobile autour d'un axe, donc un retour à l'origine. Relevons également que la noblesse d'Empire apparaît, chez Rappeneau, comme une forme évoluée de la précédente, dont les privilèges ne sont pas acquis par la naissance, mais par les actes. Le carnaval révolutionnaire a donc ici fait son œuvre, tuant l'ancien monde pour en créer un nouveau, ressemblant au précédent, mais purgé de ses éléments disgracieux (la noblesse corrompue, brutale, les représentants avides de pouvoirs, etc.).

C'est peut-être là que se joue la rupture avec les autres « films révolutionnaires », et c'est pour cela que la malédiction qui touche ces films est habilement évitée par celui-ci. Rappeneau ne bascule ni dans l'analyse gauchiste prônant une révolution permanente, ni dans celle, droitière, d'une crise de la souveraineté de l'État français. Mieux encore, il conclut sa révolution, lui offre une fin positive, l'inscrivant ainsi dans une histoire plus globale. La Révolution n'a pas eu lieu pour de mauvaises raisons, ni n'est le résultat d'un complot bourgeois ou d'une mauvaise compréhension entre le peuple et l'élite. Elle a eu lieu, c'est tout. Elle est un passage nécessaire, qu'il serait bien absurde de vouloir réécrire.

Si *Les Mariés de l'an II* apparaît, selon les quelques analyses sur le cinéma « à propos de la Révolution », comme exemplaire dans sa manière de traiter l'évènement sous un angle « apolitique », l'autre comédie sur la Révolution française sera à peine traitée, même par Sylvie Dallet. Pourtant, comparer le film de Rappeneau et *Liberté, Égalité, Choucroute* (1985) de Jean Yanne n'est pas sans intérêt, tant le second se place en total opposition avec les propositions du premier.

À la manière de *Deux Heures moins le quart avant Jésus-Christ* (1982), son précédent film auréolé d'un succès populaire, Jean Yanne propose une histoire tirée par les cheveux : celle

du calife Shazaman al Rachid (Jean Poiret), accompagné de son vizir (Daniel Prévost) et sa femme Shéhérazade (Catherine Alric), se rendant à Paris pour découvrir cette nouvelle guillotine dont tout le monde parle. Les touristes seront pris dans la tourmente d'une révolution encouragée par Marat (Jean Yanne) tandis que les montagnards, menés par Robespierre (Roland Giraud), tentent de tirer profit du ras-le-bol populaire. Louis XVI (Michel Serrault) ne s'intéresse qu'à ses serrures, Charlotte Corday (Mimi Coutelier) entretient une liaison avec Robespierre et Rouget de Lisle (Darry Cowl) peine à composer un hymne national correct.

Sorti, en avril 1985, le film est un échec commercial, à peine 200 000 entrées, encore moins que *Chobizenesse* (1975, 500 000 entrées), déjà considéré comme un four par Jean Yanne. Plusieurs raisons sont possibles : le désamour du public pour l'humour très (trop ?) français du réalisateur, la structure chaotique du film, ou peut-être même le choix de la période, encore et toujours clivante. Une seule certitude dans ce fiasco : la prochaine comédie historique de Jean Yanne, *Les Aventures de Marco Popol*, restera dans les tiroirs.

Le succès des *Mariés de l'an II*, quatorze ans auparavant, remet en cause partiellement l'idée d'un choix de période déplaisant. Rappeneau avait prouvé qu'il était possible de faire un film à succès autour de la Révolution. Mais, comme nous l'affirmions précédemment, il est intéressant de détailler les différences entre les deux approches comiques.

Habilement, Jean-Paul Rappeneau évitait de mettre en scène des figures historiques connues, se contentant d'analogies ou d'échos à travers certains noms. Jean Yanne enfonce une porte ouverte : ses personnages ne sont nuls autres que Louis XVI, Marie-Antoinette, Robespierre, Marat, Desmoulins, Mirabeau, Danton, Necker et même Lafayette. De fait, la quasi-totalité de l'intrigue se passe entre Paris et Versailles (les seules exceptions étant les scènes du califat et la fuite à Varennes), vus comme centres de la Révolution, là où Rappeneau préférait un portrait plus « provincial ».

Si *Les Mariés de l'an II* s'était vu adouber par deux historiens, car il respectait « l'esprit », *Liberté, Égalité, Choucroute* bascule rapidement dans la fantaisie, Jean Yanne se laissant aller à tous ses délires, préférant souvent sacrifier la réalité historique pour un bon mot ou un gag. Est donc visible à l'écran une Bastille devenue une boîte de nuit pour l'élite parisienne, un salon « de la torture et de l'équipement de bourreau » évoquant le salon de l'agriculture, et une salle du Jeu de Paume, véritable club de gym pour girondins désirant perdre un peu de poids. Autant dire que

le film n'a aucune prétention à la rigueur historique, allant jusqu'à se terminer par un carton annonçant la suite des évènements : la Saint-Barthélemy, autre moment sanglant de l'histoire de France.

Plus surprenant encore, et peut être la véritable raison de l'insuccès du film, est l'intrusion du politique dans ce carnaval constant. Jean-Paul Rappeneau mettait en garde contre le clivage « gauche/droite » qui risquait de ressurgir devant chaque film sur le sujet. Il avait habilement esquivé le problème en mettant sa révolution sous cloche. Jean Yanne, n'écoutant que lui-même, prend au contraire le politique à bras le corps, et profite de l'occasion pour régler ses comptes avec la politique de François Mitterrand.

Louis XVI, version Michel Serrault, n'est donc pas tant un roi dépassé par les évènements, qu'un dirigeant distant, que la politique fatigue. Il ne s'intéresse qu'à ses serrures, malgré les alertes récurrentes de Necker (Jacques François) au sujet de la colère du peuple. Jean Yanne rejoue ici un cliché connu (le roi serrurier), tout en glissant çà et là quelques répliques qui résonnent avec l'actualité contemporaine. Analysant un bout de serrure, le roi répond distraitement à son ministre « Le pêne m'ennuie... », confirmant l'analogie que fait Yanne entre la situation de 1789 et celle 1985. Ironie de l'histoire : François Mitterrand restera célèbre, entre autres, pour avoir permis l'entrée du Front national, mené par Jean-Marie Le Pen, dans l'hémicycle l'année suivante (1986), en imposant un scrutin à la proportionnelle.

D'autres échos sont plus visibles, comme lorsque le roi, une fois encore, éructe qu'il n'y pas de travail et qu'il n'y peut rien : « Du travail il y en a qu'après les guerres ! On ne va tout de même pas déclarer une guerre exprès ! Ils n'ont qu'à faire comme moi. Bricoler chez eux ! ». Mais Jean Yanne pousse le vice jusqu'à faire l'analogie entre les grands révolutionnaires et les députés socialistes. Le mot est d'ailleurs prononcé plusieurs fois, de même que la désignation de « gauche », dans un anachronisme parfaitement assumé.

Danton (Olivier de Kersauson), dans la salle du Jeu de Paume, commente ainsi la prise de la Bastille entre deux étirements :

> « Et ça n'a l'air de rien, mais c'est quand même un signe, c'est la première fois que le peuple bouge. Je ne vous ferai pas la joie de vous rappeler que du peuple on en a rien à foutre. Mais c'est quand même un peu con qu'il agisse avant que nous, les représentants de la gauche, on en ait donné l'ordre. »

Et à Robespierre de répondre :

« Bon écoutez, faut pas s'affoler. Le peuple, c'est bien ce qui compte le moins ? Hein ?! Il s'est lancé parce que Marat l'a excité, mais maintenant qu'est-ce qu'il va faire ? La java à la Bastille pendant deux ou trois jours, mais si le Roi envoie la garde nationale, il va vite rentrer chez bobonne le peuple ! Et oui ! Par contre, pour nous, c'est l'occasion ou jamais de récupérer le mouvement, et de nous emparer du pouvoir.
[…] Parce que le problème, c'est que nous, les représentants de la gauche, on n'arrive jamais à se mettre d'accord. Les jacobins montagnisant, les girondins jacobineurs, les centristes du tiers état, la noblesse libérale dissidente et les aristocrates de gauche, tout ça ça fait beaucoup ! Si on veut profiter du mouvement populaire, on a intérêt à établir rapidement un programme commun.
Si nous sommes ici, en survêtement et en t-shirt [sic], c'est parce que nous sommes les plus dynamiques, donc les plus aptes à prendre les décisions qui s'imposent ! »[398]

Sous la pression de ses camarades, Robespierre improvise le serment qui suit :

« Prêtons serment de lutter, pour asseoir les fondements de la Nation sur les bases d'une gauche unie, et de ne reculer devant rien, pour rendre à la France, sa grandeur et son prestige, par tous les moyens, y compris, de nous unir avec l'adversaire, pour être certains d'obtenir la majorité. »[399]

Au journal *Le Monde,* Jean Yanne s'amuse à minimiser ces renvois systématiques :

« Dans mon film, les personnages de la Révolution ne savent pas trop quoi faire et retournent facilement leur veste. Ils sont un peu comme à Guignol. Avec des résonances accidentelles avec l'actualité d'aujourd'hui. »[400]

« Accidentelles », le mot est faible. En multipliant les rappels à l'époque contemporaine, le réalisateur va finalement plus loin que le pastiche ou la parodie. Il ne cherche ni à imiter un certain type de films sur la Révolution (là où il aurait pu piocher chez Abel Gance, Renoir, ou même chez Rappeneau), ni à reprendre des éléments réels en détournant quelques détails pour créer un effet comique.

Le réalisateur travestit littéralement la période, donnant, au gré de ses envies, des rôles absurdes aux personnages, Charlotte Corday en secrétaire de Marat et maîtresse de Robespierre, Rouget de Lisle en Mozart raté, etc.

« Tous les personnages de la Révolution française sont des stars : Danton, Mirabeau, Camille Desmoulins, Robespierre, Marat, Charlotte Corday. Sans doute la plupart des Français ont-ils oublié depuis la communale, le rôle exact des uns et des autres. Mais ils les connaissent. D'autant plus que tous font quelque chose de décalé, tous ont un "gimmick" : Danton c'est le col, Marat utilise une baignoire en forme de sabot, Marie-Antoinette frise des moutons, et Louis XVI lime des serrures. »[401]

Plus le film se déroule, plus l'intention devient claire, le récit quittant l'anachronisme

398 Voici donc la philosophie des Lumières remaniée en philosophie « *fitness* », très à la mode dans les années 1980.
399 Commentaire de Danton : « Ah, ça pour une formule à la con, chapeau ! ».
400 FLÉOUTER Claude, « Le music-hall des sans culottes » dans *Le Monde* du 02/05/1985.
401 *Ibid*.

pour tomber dans l'uchronie. Marat, journaliste de son état, excite l'ambition révolutionnaire du peuple. Son assassinat a bien lieu, non pour raison politique, mais parce qu'il tente de violer sa secrétaire Charlotte. Jean Yanne rejoue d'ailleurs le célèbre tableau de Jacques-Louis David, s'effondrant à moitié nu dans un sabot géant (la chaussure, pas la baignoire).

Sauf que l'assassinat est un échec, contrairement au soulèvement populaire. Toujours vivant, Marat veut du sang, et établit des listes d'aristocrates à décapiter (en écho au régime stalinien). Charlotte s'enfuit avec Robespierre et les députés de « la gauche » (Mirabeau, Danton, Desmoulins). Ils croisent l'escorte du roi à Varennes, et le rejoignent pour fuir la France en direction de Bagdad. En parallèle, le calife Shazaman al Rachid, son vizir, et Shéhérazade sont pris dans l'engrenage des évènements. Tentant de fuir à leur tour, par un jeu de déguisements, ils seront pris pour Louis XVI et Marie-Antoinette, et donc arrêtés à Varennes.

Néanmoins, tout se termine bien pour les uns et les autres. Louis XVI devient le nouveau calife de Bagdad, recomposant une cour avec Necker et les députés en fuite, Marat devient le nouveau dictateur et, s'étant pris d'affection pour Shéhérazade, Shazaman et le vizir, il les nomme conseillers. Sur les conseils « avisés » du calife déchu, il abolit la guillotine pour la remplacer par le supplice du pal. Jean Yanne dit : « J'ai rétabli la vérité historique. Avec moi, personne ne meurt guillotiné durant la Révolution »[402].

Le film se conclut par un générique dans lequel résonne une version très personnelle de la chanson « Ah ça ira ! », titré « Ah ça y va ! », enfonçant le clou de l'analogie Louis XVI/Mitterrand. Le premier couplet étant sans équivoque :

« On pense à Louis XVI
On est mal à l'aise
On s'dit qu'c'est des ancêtres à nous
Qui lui ont coupé le cou
Le pauvre monarque
N'avait pas d'énarques
Pour le conseiller, comme maintenant
Y'en a autour du président. »

Le mépris qu'éprouve Jean Yanne pour le parti socialiste est plus directement référencé dans les couplets suivants :

« Et l'on voit la rose

402 *France Soir* du 02/03/1985.

Qui avait éclose
Dans l'enthousiasme général
Terminer ses jours assez mal
Ses pauvres pétales
S'font bientôt la malle
Écrabouillés, mis en morceaux
Par la faucille et le marteau ! »

La rose du socialisme se retrouvant « écrabouillée » par la faucille et le marteau communiste. Ce « qui prouve que Marx a raison / Quand il a Groucho comme prénom ». Jean Yanne, dans cette chanson, va jusqu'à voir dans la prise du pouvoir de la gauche une ingérence de l'URSS. Lui qui connu quelques déboires avec les communistes français lors de la sortie des *Chinois à Paris*, conserverait-il une rancœur ? La référence à Groucho Marx confirme au moins qu'il n'imagine la gauche politique que comme une farce. Un thème qu'il avait déjà largement traité dans *Moi y'en a vouloir des sous* (1973). Mais l'inversion est tout de même osée dans ce contexte de récupération de l'évènement par tous les bords car non seulement Jean Yanne assume l'opposition droite-gauche (ce que les autres films sur la Révolution évitent soigneusement de faire pour ne pas froisser les sensibilités), mais il intervertit les positions traditionnelles. La « gauche » (qui n'en a que le nom) se trouve du côté des dirigeants et des députés, tandis que le peuple, guidé par Marat, n'est pas très éloigné d'une forme de poujadisme[403].

« Comme on en a marre du socialisme / Ah on s'en ira, on s'en ira, on s'en ira / on s'fera la malle aux USA ! », conclut-il railleur. Nous pouvons ici remarquer un écart majeur avec la vision de Jean-Paul Rappeneau : le personnage de Nicolas quittait les États-Unis, où la révolution était déjà consommée, pour la France, sa patrie. Sylvie Dallet notait déjà :

> « Rappeneau minore les droits américains, démarche qu'aucun autre auteur abonné au parallèle entre les deux nations (Guitry, Delannoy et bien entendu les Britanniques et les Américains) ne se permet de faire : le démocrate Philibert n'a rien en commun avec le « démocrate » et ami de la reine comte de Fersen. Le dernier film de Broca, *Chouans !* (1988) défend l'idée inverse : un couple quitte la France de la Révolution pour vivre librement en Amérique. Les années 1980/90 sont plus sensibles à cette thèse que les années 1970, hostiles à l'impérialisme américain. »[404]

Les résonances entre révolution américaine et française sont, de plus en plus mises en

403 Mouvement politique et syndical fondé par Pierre Poujade (1920-2003), revendiquant la défense des petits commerçants et artisans contre les grandes surfaces. Très critique envers le parlementarisme de la Quatrième République. Par extension, le terme poujadisme désigne un mouvement politique corporatiste et réactionnaire des classes moyennes et supérieures. D'où l'ironie de Jean Yanne de faire éclore ce mouvement du côté du peuple affamé.

404 DALLET Sylvie, *La Révolution française au cinéma*, *op. cit.*, p. 171.

avant, en parallèle d'une fascination grandissante pour la culture de masse en provenance de l'outre-Atlantique.

Difficile de savoir si une véritable bataille culturelle se joue en coulisse au sujet des révolutions, et la primauté de la révolution américaine sur la révolution russe (la vision libérale contre la vision socialiste), à la manière de celle qui se joue autour des vainqueurs de 1945[405]. En revanche, Jean Yanne ne cache plus ses affinités avec les États-Unis, et lorsqu'il écrit le film, il vit à Los Angeles avec sa compagne Mimi Coutelier[406].

La position « libérale » de Jean Yanne, ouverte sur les États-Unis, à l'opposé de celle « souverainiste » de Rappeneau, colle finalement avec l'ambiance du moment. Paradoxalement, s'il cultive une attitude de français râleur dans ses films et en public, Yanne montre régulièrement un intérêt pour les nouveautés culturelles et porte un regard loin d'être méprisant sur la jeunesse. L'un de ses films précédents, *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette* parlait de l'apparition de la musique disco, invitant les groupes Village People et The Ritchie Family, face à Carlos et Mort Shuman[407]. Nous retrouvons ce même esprit « ouvert », dans la séquence de la Bastille, véritable boîte de nuit pour l'élite politique, où apparaissent des danseurs hip-hop sur une musique électronique.

Les années 1980 marquent un tournant culturel, où l'équilibre des puissances commence à s'effriter. La sortie de *Liberté, Égalité, Choucroute*, se situe quatre ans avant la chute du mur de Berlin et du bloc soviétique, et la puissance culturelle de ce dernier semble déjà se déliter en faveur de son adversaire. La position « centriste » de la France, prônée par la politique du général de Gaulle, n'est plus vraiment à l'ordre du jour. L'intérêt nouveau que portent les historiens « révisionnistes » pour la philosophie libérale de Tocqueville, mais surtout du monde pour le « néolibéralisme » n'est certainement pas neutre dans l'orientation politique de l'œuvre de Jean Yanne. L'espoir, né de l'élection du premier gouvernement de gauche de la Cinquième République, donnant lieu à des scènes de liesse dans toute la France, qui n'est pas sans évoquer la joie révolutionnaire à la suite de l'abolition des privilèges, est douché dès 1981, année de l'élection, par le rapide virage à 180° d'une gauche qui se disait anti-libérale[408].

Ludivine Bantigny écrit :

405 Voir partie I.4 : « Occuper le terrain » ou la carnavalisation du gaullisme », p. 293.
406 Qui avait signé un contrat avec la chaîne américaine NBC.
407 Voir partie II.4.1 : « L'Écran totalitaire : les nouveaux tyrans grotesques », p. 596.
408 Voir BANTIGNY Ludivine, *La France à l'heure du monde : de 1981 à nos jours*, Paris, Seuil, 2013.

> « L'explosion de joie qui saisit les hommes et les femmes de gauche, au soir du 10 mai [1981], s'impose telle une libération soudaine. Comme si la Bastille n'était plus à prendre, des dizaines de milliers de personnes – jusqu'à 200 000 peut-être – y convergent, mêlant *La Marseillaise* à *l'Internationale*, les drapeaux tricolores aux drapeaux rouges […]. À Grenoble, la municipalité d'Hubert Dubedout organise un gigantesque buffet gratuit. À Lille, l'ancien maire socialiste Augustin Laurent proclame que la République est rendue au peuple. La fête est sans pareille. »[409]

Mais François Mitterrand, que ses alliés appellent affectueusement « Le Florentin », aura été beaucoup de choses, sauf marxiste. Plutôt proche de l'extrême droite dans les années 1930, puis passé par le régime de Vichy, avant de rejoindre la Résistance en 1943, tout en gardant une méfiance à la Libération pour les formations d'anciens combattants marqués à gauche. Il écrira bien dans son livre *L'abeille et l'architecte :*

> « Tout homme à l'esprit libre devrait s'écrier devant les châteaux forts bâtis aux carrefours de la production et des échanges : "le libéralisme, voilà l'ennemi !". »[410]

Une sentence finale qui se retrouve ironiquement en titre d'un article du site officiel de l'Action Royaliste en 2015[411], et qui n'est pas éloignée de la philosophie économique prônée par nulle autre que Necker, le ministre de Louis XVI, modernisateur anti-libéral[412]. Comme quoi, par un curieux jeu de chassés-croisés, tous les morceaux se recollent, et l'histoire donne raison, partiellement, à Jean Yanne.

Toujours est-il que la France, dont la valeur monétaire ne cesse de dévaluer, se voit obligée de s'aligner sur les nouvelles doctrines de « libre-échange », le mandat de Mitterrand se terminant sur une cohabitation avec son premier ministre issu de la droite, Jacques Chirac.

Jean Yanne n'est pas le seul à subir l'influence des doctrines sur la lecture de l'histoire. Comme Sylvie Dallet le faisait pour *Les Mariés de l'an II*, il est tentant de comparer *Liberté, Égalité, Choucroute* avec *Chouans !* de Philippe de Broca, sorti d'abord en salle en 1988, puis en version télévisée plus longue en 1990[413]. À l'instar de celle de Rappeneau, l'intrigue de *Chouans !* prend place en province, évoquant directement la chouannerie. Aucun personnage historique

409 *Ibid*, p. 19.

410 MITTERRAND François, *L'Abeille et l'Architecte,* Flammarion, 1978, cité par BANTIGNY Ludivine, *La France à l'heure du monde : de 1981 à nos jours*, *op. cit.*, p. 20. Il convient de préciser ici que Mitterrand semble parler du volet « économique » du libéralisme qui est le plus commenté en France (le « libre marché »). Il existe également un volet « social » plus souvent commenté aux États-Unis, orienté vers les droits des minorités. Aussi, les *liberals* de l'autre côté de l'Atlantique sont opposés aux « conservateurs ».

411 Ou « Nouvelle Action Royaliste », mouvement crée en 1978 après une scission avec l'Action Française.

412 Là encore, il convient de ne pas confondre le libéralisme de 1780 et le libéralisme de 1980. L'opposition de Necker aux libéraux était plutôt dans la conception du rôle de l'État.

413 145 min pour la version cinéma, 4 x 90 min pour la version télévisuelle.

réel n'est présent à l'écran, le récit préférant se concentrer sur la famille (fictive) du comte Savinien de Kerfadec, noble éclairé, pour qui les progrès sociaux et technologiques représentent le salut de l'humanité. D'abord réjoui par la Révolution et ses acquis, organisant des banquets républicains pour tous, Savinien sera finalement tiraillé entre son fils adoptif, Tarquin (Lambert Wilson), républicain fanatique, et son fils légitime Aurèle, qui rejoint la révolte chouanne en opposition aux crimes de la Terreur. Entre les deux, Céline (Sophie Marceau), également adoptée par Savinien, ne laisse ni le républicain, ni le royaliste, indifférent.

Le républicain Tarquin devient un tyran sanguinaire qui finit par horrifier à la fois Céline et Savinien, tandis qu'Aurèle, motivant les paysans à aller se faire massacrer par la garde républicaine, est excusé par le scénario. Il s'enfuira finalement avec Céline pour les États-Unis, aidé par le sacrifice final de Savinien, au pied d'un drapeau tricolore. Ce qui était refusé par Rappeneau et traité comme une blague par Yanne, est ici présenté de la manière la plus sérieuse du monde : le républicanisme issu de la Révolution française, et de la classe populaire, ne peut mener qu'à une dictature sanguinaire qu'il vaut mieux fuir, et pourquoi pas pour un pays où la liberté n'est jamais remise en cause (dans l'idéal) ?

Vu le choix du sujet et la date de production, il est difficile de ne pas faire le lien avec les nouvelles hypothèses de Reynald Secher sur le génocide vendéen. Bien que le film ne parle jamais directement de génocide, le mot étant trop fort, et que les paysans bretons réfractaires sont montrés comme des fanatiques religieux, le film ne se gêne pas pour mettre en scène le massacre des paysans chouans par les soldats du cruel Tarquin. Cela n'empêchera pas quelques historiens amateurs bretons d'afficher leur désapprobation publiquement, par une lettre ouverte partiellement publiée dans *Presse Océan* du 11 avril 1988 :

> « Vous présentez les chouans comme des êtres superstitieux, clouant les chouettes sur leurs portes avant d'en faire de même avec les Bleus, ignares, ne sachant pas lire, mi-bêtes, pillant, torturant, tuant leurs frères. […] Le prêtre réfractaire est un fanatique hystérique, assoiffé de sang, le prêtre jureur un obèse, obsédé de nourriture ; les nobles qui les mènent : un vieillard gâteux, sa femme nymphomane, un réactionnaire sadique, un jeune coq uniquement motivé par une histoire de fesses. Quant à la religion, ce n'est bien sûr qu'un leurre […] C'est pourquoi, nous, historiens écrivains bretons, protestons solennellement contre une œuvre qui, une fois de plus, présente une image caricaturale, fausse, abusive et travestie de la Bretagne et en particulier des chouans Bretons, combattants des libertés. »[414]

Les signataires sont Henri Caouissin, le Père Chardronnet, François Marquer, Michel de Mauny, Charles Le Quintrec, Jean Rieux et Reun An Honseng, tous écrivains ou journalistes reconnus, mais aucun ne témoignant de la qualité de chercheur universitaire. Leur vision de

414 Auteur inconnu, « Le film « *Chouans !* » controversé » dans *Presse Océan* du 11/04/1988.

l'histoire de la Bretagne est donc plus romanesque que scientifique.

Il est intéressant de noter que, ce qui passait pour évident dans les comédies, particulièrement celle de Jean Yanne, choque ici des historiens amateurs. Le recours à l'imagerie truculente et grotesque, pourtant habituelle dans les représentations de l'Ancien Régime (le prêtre obèse, le vieillard gâteux), passe ici particulièrement mal et ce sont d'ailleurs ces points (pourtant minoritaires à l'image) qui sont soulignés, et non le scénario qui prend quelques détours rocambolesques, comme la fuite du couple vers l'Amérique en deltaplane. Nous pouvons apparemment rire de la Révolution, la pleurer, mais certainement pas les deux en même temps.

Mais en nous écartant un peu du régionalisme, nous retrouvons dans le film de de Broca le même élan qui anime la société française des années 1980 : espoir et déception. Le grand banquet républicain de Savinien n'est pas sans évoquer celui organisé à Grenoble par les socialistes. La fuite vers l'eldorado démocratique américain fait écho au nouvel intérêt que porte la population française pour les États-Unis. La métamorphose de l'homme du peuple en tyran sanguinaire (que l'on retrouve autant chez Yanne) franchit le fossé temporel entre la répression républicaine de la Terreur et la politique anti-religieuse de Staline. La seule raison invoquée par les contre-révolutionnaires chouans dans le film pour justifier leur soulèvement étant l'attachement aux traditions religieuses, mais pas la remise en question des acquis de la Révolution.

La Révolution de Rappeneau évoquait le vent de liberté de mai 1968, rapidement jugulé par la politique de Georges Pompidou, tout comme celui de 1789 sera calmé par Napoléon. Celles de Jean Yanne et Philippe de Broca apparaissent plus sinistres, rébellions sans cause ni cohérence qui, derrière leurs atours de liberté, d'égalité et de fraternité, n'amènent finalement que le chaos et la destruction. Bien que démantelée par les historiens révisionnistes, la lecture marxiste de l'évènement n'a pas disparu du champ cinématographique, mais est au contraire retournée contre elle-même. Il y a toujours un soulèvement populaire, une abolition des privilèges, mais rapidement la tyrannie prend ses aises. Pour les historiens marxistes, 1789 préfigurait 1917, pour les révisionnistes, 1793 présageait 1929, et la brutalité du régime de Staline, tout aussi amateur de listes que Marat.

Ironiquement, malgré son anti-mitterrandisme souligné à gros traits, Jean Yanne n'est peut-être pas le plus réactionnaire. Ses anachronismes outranciers lui permettent plus facilement de mettre en avant ses positions politiques, tout en gardant un ton rigolard, là où les excès de de

Broca font tache dans sa fresque tragique. Néanmoins, avec sa manière toute personnelle de faire feu comique de tout bois, Yanne réussit une pirouette scénaristique que seul Mel Brooks avait osée[415] : personne ne meurt à l'issue de la Révolution. Et lorsque Marat, à la tribune, dévoile enfin sa liste d'aristocrates qu'il souhaite voir guillotinés, il commence à lire simplement les noms des acteurs et actrices du film, brisant une bonne fois pour toute le quatrième mur, seul survivant jusque-là de la furie carnavalesque de Yanne. Comme si toute cette Terreur dont on fait tant de bruit n'était qu'une simple blague et Marat un faux ogre s'amusant à faire peur aux petits-enfants.

Antoine de Baecque affirme que l'on riait pendant la Révolution[416]. Mais peut-on rire « de la Révolution » ? Rien n'est moins sûr. L'exemple des *Mariés de l'an II* rend cela possible, si l'entreprise est faite avec moult précautions. Celui de *Chouans !* confirme que l'absence d'une séparation nette entre comique et tragique éveille les foudres des historiens amateurs gardiens du temple. L'insuccès de *Liberté, Égalité, Choucroute* clôt le débat de manière radicale. On ne fait pas n'importe quoi avec l'histoire ! Ou alors, c'est en gardant un air sérieux et guindé de celui qui sait de quoi il parle. Mais Rappeneau, Yanne et de Broca ne parlent pas tant de la Révolution que de leur époque, prenant en compte les évolutions historiographiques et les récupérations politiques diverses.

Loin des « images pieuses » dénoncées par Gérard Mordillat, l'intrusion du comique et du grotesque dans le récit révolutionnaire nous éloigne de la « vérité historique » (et les différents débats démontrent que cette vérité est toute relative), mais donne à l'évènement une vitalité et un souffle qui semble cruellement manquer aux interprétations tragiques et pompières, engoncées, pour reprendre l'expression de Serge Daney, dans une « pommade muséale ».

L'imaginaire révolutionnaire comique, s'il est tout de même marginal (dans un registre cinématographique qui ne l'est pas moins), a l'intérêt de révéler les clivages autour d'un mythe dont l'héritage continue encore aujourd'hui, non sans absurdité, de faire débat.

> « La caractéristique formelle du récit de Révolution française, affirme Sylvie Dallet, est justement d'en manquer et de passer tour à tour du ton lyrique, dramatique, à celui du documentaire ou du romantisme […]. »[417]

415 Dans *La Folle Histoire du monde* en 1981.
416 BAECQUE Antoine (de), *Les Éclats du rire. La culture des rieurs aux XVIII^e siècle*, *op. cit.*
417 DALLET Sylvie, *La Révolution française au cinéma*, *op. cit.*, p. 171.

Si l'impossibilité de fixer une forme « classique » au film révolutionnaire, de la même manière qu'il y aurait des « westerns classiques », est remarquablement notée, Sylvie Dallet semble porter peu d'intérêt à la comédie ou au grotesque. Pourtant les occurrences ne manquent pas dans au moins deux films des trois cités. Si elle analyse longuement *Les Mariés de l'an II* sous l'angle philosophique et historique (mais pas sur les effets comiques), elle consacre seulement un court paragraphe à *Liberté, Égalité, Choucroute* :

> « L'originalité de Jean Yanne réside dans la résurrection de Marat, gêneur oublié de la plupart des films consacrés à l'évènementiel politique. Marat en effet casse la dynamique Danton/Robespierre et ne se laisse pas toujours enfermer dans la figure symbolique du « peuple ». Ce Marat anarchiste est une résurgence de Cadet Roussel mais plus impliqué dans l'exercice du pouvoir. »[418]

Un bref retour sur la filmographie confirme l'affirmation. Bien que rendu célèbre par le tableau qui immortalisa son assassinat, Jean-Paul Marat apparaît peu au cinéma. Il prend les traits d'Antonin Artaud dans *Napoléon* d'Abel Gance (1927), de Jacques Dufilho dans *Marie-Antoinette reine de France* (1956) de Jean Delannoy et de Ian Richardson dans *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat tel que monté par les patients de l'asile de Charenton sous la direction du Marquis de Sade* (1967) de Peter Brook, renommé *Marat-Sade* pour plus de simplicité.

Après Jean Yanne, le rôle sera rapidement repris par Vittorio Mezzogiorno dans le diptyque de Enrico et Heffron, puis plus tardivement par Bernard Blancan dans le téléfilm *Charlotte Corday* (2008) de Henri Helman, par Christian Hecq dans *Les Visiteurs : la Révolution* (2016) de Jean-Marie Poiré, et enfin par Denis Lavant dans *Un peuple et son roi* (2018) de Pierre Schoeller[419].

Huit fois en tout, pour seulement trois films centrés sur sa personne, dont deux sont des fictions. Yanne peut donc apparaître comme un original avec cette « résurrection » du personnage, présenté comme le trublion anarchiste qui casse donc la dichotomie Robespierre/Danton et, plus insidieusement, droite/gauche.

L'assassinat, raté dans *Liberté, Égalité, Choucroute*, fait de Marat le parfait roi de carnaval, n'existant que le temps de la Révolution. Tant qu'il sera en vie, l'esprit contestataire du peuple le sera aussi, et la Révolution sera permanente. Jean Yanne joue sciemment sur cette ligne, insistant sur la fonction, anachronique, de journaliste de Marat (on aperçoit des machines à

418 *Ibid.*, p. 202.

419 Dans lequel l'acteur renoue avec une vision grotesque et sinistre du personnage, apparaissant comme un « joker idéologique » entre les deux camps.

écrire dans les locaux de son journal). Le personnage a plus à voir avec le reporter blasé et cynique que l'acteur incarnait dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* (1972), qu'avec le révolutionnaire exalté. La presse libre apparaît donc comme un quatrième pouvoir, au sens littéral, puisque c'est elle qui prend les rênes de la Nation à la fin du film, court-circuitant de fait le retour à l'ordre attendu.

Plus que n'importe quelle autre figure révolutionnaire, Marat permet finalement de désamorcer toute lecture partisane de son film par sa présence et le sursis que lui accorde le réalisateur. Il n'est pas si étonnant que Jean Yanne, que l'on qualifie régulièrement « d'anarchiste de droite », trouve ce personnage plus intéressant que les autres.

Jean Yanne reste, tout de même proche d'une lecture marxiste de l'évènement, même si ses opinions politiques[420] et son ton comique laissent supposer l'inverse, puisqu'il prône une révolution permanente qui apparaît finalement positive, intégrant aussi les travailleurs immigrés (le calife, Shéhérazade et le vizir sont perçus comme tel par le peuple « poujadiste » français). La guillotine reste à l'état de prototype, et de toute façon personne ne meurt. Il n'est pas très éloigné de la lecture révisionniste non plus, puisque l'obsession des listes de Marat nous ramène aux déportations de Staline. La Terreur est annoncée à la fin, mais directement désamorcée par l'annonce de la Saint-Barthélémy, un massacre causé non par les révolutionnaires mais par la Monarchie. Finalement, bien malin celui qui pourra vraiment dire ce que pense Jean Yanne de la Révolution. Peut-être qu'il n'en pense rien, et de ce rien il préfère en tirer une comédie.

420 Comme il le dit lui-même : « Politiquement, je suis yanniste de gauche », YANNE Jean, *Pensées, répliques et anecdotes*, *op. cit.*, p. 29.

3.2. Le chronotope sadien : liminalité historique, dialogisme philosophique et rire grotesque *per defectum*

Selon l'anthropologue Victor Turner, « Trop de *communitas* provoque trop de *structure*, ce qui a son tour produit des luttes révolutionnaires pour revenir à la *communitas*[421]». Pour rappel, il nomme *structure* toute société réglée autour de codes précis (législatif, juridiques, religieux) et « *communitas* » son envers, soit une sorte de « parodie » de *structure* se plaçant dans la liminalité, où évoluent des personnages marginaux.

Le carnaval, tel que l'entend Bakhtine, opère comme un renversement temporaire et joyeux de la structure sociale, pour mettre en avant la potentielle relativité de cette dernière. La différence entre Bakhtine et Turner étant que, là où le premier voit dans le carnaval l'apothéose du renversement, le second préfère mettre en avant l'idée « révolution » elle-même comme prise de pouvoir temporaire de la marge, pour remettre en question la norme avant de se retirer. Trop de *structure* (impôts, lois liberticides, police, etc.) provoque une overdose d'ordre et mène à la révolution, mais trop de *communitas* (liberté, fête, chaos, etc.) fait ressentir le besoin d'un cadre plus rigide. Ainsi pour Turner, contrairement à ce qu'affirme l'idéal marxiste, une révolution n'acte pas le passage d'un monde ancien à un nouveau, mais une simple remise à plat d'une asymétrie entre la société et ses marges.

Cette hypothèse se retrouve dans *Les Mariés de l'an II* de Rappeneau, où la liesse de la Révolution française met à bas les codes stricts de l'Ancien Régime. S'ensuit une période de chaos joyeux (l'an II) qui sera elle-même calmée par la prise de pouvoir de Napoléon. Nous avons donc un schéma classique de transition « *structure-communitas-structure* », qui laisse supposer un autre renversement à venir, puis un autre, et ainsi de suite (alternance entre Empires et restaurations de la République ou de la Monarchie).

La lecture d'un évènement révolutionnaire comme élément carnavalesque, au sens bakhtinien n'est donc pas si absurde. Prenons tout de même en compte la distinction que fait Turner. Selon lui, le carnaval se distingue du rite de passage, mais aussi de la lutte révolutionnaire car le rite est obligatoire pour gagner sa place dans la société qui l'impose, s'y refuser équivaudrait à se mettre définitivement en marge. Pour une révolution, si deux camps s'affrontent, il faut tout de même en choisir un. Quand toute une nation est concernée, difficile

421 TURNER Victor, *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*, *op. cit.*

de se mettre en retrait et de garder une position de spectateur. Quelqu'un viendra forcément vous demander votre avis sur la question, poliment ou non.

Contrairement à ce qui se passe dans les basculements obligés entre *structure* et *communitas*, le spectateur du carnaval peut très bien devenir acteur, comme le préconise Bakhtine, pour vivre pleinement le carnaval et faire l'expérience de la *communitas*, comme le conseille Turner, mais il peut aussi bien rester à l'écart et refuser de participer.

Dans cette dichotomie entre *structure* et *communitas*, Turner met en avant le rôle prépondérant des marginaux (bouffons, prostitués, criminels, artistes, philosophes) qui évoluent au sein de la *structure*, comme rappel constant de l'existence de cette liminalité refoulée dans les marges. S'ils ne sont pas forcément les éléments déclencheurs des renversements susmentionnés, leur fonction reste primordiale. La prise de pouvoir de la *communitas* sur la *structure* leur permet de passer de l'ombre à la lumière temporairement.

Plus que toute autre période de l'histoire de France, la Révolution française devrait être, si l'on suit cette logique anthropologique, un moment où les marginaux pullulent et devraient être visibles à tous les coins de rues. Un monde s'en va, un nouveau est à définir, ainsi que de nouveaux systèmes philosophiques, artistiques et de pensées. Temporairement le marginal devient la norme, le temps de redéfinir le présent. Cette vision n'est évidemment pas celle de l'historiographie, plus attachée aux faits et aux preuves, mais se rapproche plus d'une forme de « mythologie » de la révolution. La posture lyrique, adoptée par ceux qui racontent, valide cette lecture anthropologique de la Révolution française, qui devient un moment de bascule comme l'histoire en a connu bien d'autres.

Il y a la réalité, le discours autour de celle-ci, et sa représentation cinématographique. Dans ce dernier champ, il est intéressant de remarquer que les marginaux n'ont pas été particulièrement mis en scène. Les films révolutionnaires renvoient dos à dos les blancs et les rouges (ni un camp, ni l'autre ne pouvant être considéré comme marginal), mais non comme l'affrontement entre une *structure* et une marge, mais comme deux structures incapables de cohabiter. Or, la marginalité induit de se tenir à l'écart de l'une ou de l'autre. Ainsi, le marginal de la Révolution française ne devrait être ni complètement royaliste, ni totalement acquis aux idéaux des Lumières, se maintenant dans une position critique, par son refus de prendre clairement parti.

Si l'on adopte le mode de pensée d'un conteur du « roman national », il est évident qu'un tel type de personnage pose problème. Que l'on soit pour ou contre, le choix d'un camp implique forcément de rejeter en bloc l'autre parti, pour inscrire une histoire dans le temps. Les royalistes tentent de prouver que l'Ancien Régime répond à une continuité inscrite dans le temps long (ce qui est la définition même de la *structure* selon Turner), tandis que les « républicains » s'acharnent à démontrer la filiation entre les acquis de la Révolution et les démocraties contemporaines. D'un côté, les différents conflits politiques et religieux qui émaillent l'Ancien Régime (guerres de religions, révoltes populaires) sont minimisés, de l'autre les différentes restaurations de la Monarchie (Louis-Philippe et Charles X) sont marginalisées. Rien ne saurait briser la ligne continue de l'histoire, et surtout pas une prostituée ou un bouffon. Nous pouvons également relever que la difficulté de représenter ces marginaux est tributaire d'une absence de sources. La marge ne laisse souvent que peu de traces dans les documents, si ce n'est sous la plume de « non-marginaux » ou sous la forme de rapports de polices et de procès verbaux juridiques[422].

Le cinéma est à l'avenant de ces choix politiques. Si les films sur la Révolution paraissent moins virulents, qu'ils se positionnent d'un côté ou de l'autre, c'est aussi que l'industrie culturelle se doit de plaire au grand public, et donc éviter de vexer les sensibilités des uns et des autres. D'où la prolifération d'images pieuses que reprochait au cinéma Gérard Mordillat, dans sa tribune. Tout exceptionnel que soit leur destin, les grandes figures de la Révolution, les messieurs Robespierre, Danton, Desmoulins et Saint-Just, ne sauraient être considérés comme des marginaux. Il en est de même pour les Lafayette, Fersen, Necker, Marie-Antoinette et Louis XVI qui sont au pouvoir. Tous font l'histoire et sont l'histoire. Ils sont donc tous mis en scène comme il se doit, à grand renfort de pompe.

Bien entendu, la comédie, car c'est là aussi sa fonction première, dévie légèrement de cette recommandation et se permet de mettre en scène des personnages extérieurs à ces structures. *Les Mariés de l'an II* suit un héros « venu de l'extérieur », permettant ainsi au film de moquer aussi bien les blancs que les révolutionnaires. Outre-Atlantique, Mel Brooks s'amusait à montrer sa révolution du point de vue du « valet de pisse » chargé de recueillir l'urine des aristocrates dans un seau[423]. En France, le sketch *La Révolution française, ou Mademoiselle Mimi*,

422 Qui serviront d'ailleurs de sources à Michel Foucault pour son développement sur *Les Anormaux*.

423 Dans *History of the world, part I* sorti en 1981. L'idée qui était déjà présente dans *Que la fête commence…* de Bertrand Tavernier.

de Philippe de Broca, tiré du film *Le Plus Vieux Métier du monde* (1967), présente l'évènement au travers d'un jeu de séduction entre un jeune faux révolutionnaire nommé Philibert (Jean-Claude Brialy) et une jeune prostituée rêveuse appelée Mimi Guillotine (Jeanne Moreau). Le recours à des personnages marginaux (étranger, prostituée) permet de s'amuser de la période, sans pour autant moquer trop violemment le mythe révolutionnaire, puisque ces personnages restent la plupart du temps passifs quant aux évènements importants.

Le Marat imaginé par Jean Yanne dans *Liberté, Égalité, Choucroute*, sort complètement de ce schéma, puisqu'il est le moteur de la Révolution. C'est lui qui encourage la prise de la Bastille, envoie la garde nationale à la poursuite du roi, dirige le sac du château de Versailles, et lorsqu'il s'absente pour, par exemple, un assassinat raté, tout part à vau-l'eau. Et évidemment, cette prise de pouvoir du marginal fait dévier le cours même de l'histoire, qui finit par prendre ses valises et sortir par la petite porte.

L'intérêt de Jean Yanne pour Marat, plus que pour Robespierre ou Danton (rôle où son physique massif n'aurait pas dépareillé) s'explique par le traitement historique du personnage. La description avant son assassinat, qu'en fait Michel Biard, spécialiste de la Révolution française, dans *La liberté ou la mort*, est suffisamment éclairante :

> « Pour l'opinion favorable aux amis de Brissot, Marat représente depuis des mois l'archétype du Montagnard détestable, un "anarchiste", un prétendu Ami du peuple ravalé au statut d'ennemi à éliminer sans états d'âme. […] Tuer un "monstre" tombe sous le sens, et tout(e) citoyen(ne) de cette France de 1793 a entendu, à un moment ou un autre, raconter aussi bien des histoires fantastiques transmises depuis l'Antiquité que les récits judéo-chrétiens qui, eux aussi, regorgent de "monstres" combattus puis abattus. Certes, Marat ne saurait être pris pour un être mi-homme, mi-animal ; sa chevelure ne se compose pas de serpents entremêlés comme celle de Méduse ; il ne crache pas du feu comme un dragon... peu importe, sa monstruosité supposée vient d'ailleurs, "monstre" aux yeux de ceux qui combattent ses "exagérations", un "monstre" dont la maladie de peau apparaîtrait presque comme le signe visible de son anormalité. »[424]

À la suite de son assassinat, les hommages au député-journaliste, d'abord traité en martyr de la Liberté, se multiplient lors de l'année 1793, à la suite de son assassinat, avant que le pouvoir en place ne rétropédale l'année suivante. Ses restes sont retirés du Panthéon et enterrés dans le cimetière Sainte-Geneviève (aujourd'hui rasé) et les monuments et bustes à sa gloire sont détruits. Le célèbre tableau de Jacques-Louis David est finalement rendu à son auteur qui le cachera jusqu'à sa mort.

À la fois monstre et martyr, Jean-Paul Marat a tout du roi de carnaval, mis sur un

424 BIARD Michel, *La liberté ou la mort. Mourir en député, 1792-1795*, Paris, Tallandier, 2015, p. 173.

piédestal puis finalement détrôné violemment, après sa mort. Un type de personnage marginalisé qui a tout pour plaire à Jean Yanne, lui qui incarne systématiquement cette figure du critique râleur à la fois acteur et spectateur des bouleversements sociaux dont il se moque. Il est donc intéressant de noter que la résurrection du personnage se fait systématiquement sur un mode ironique. Par son aura de révolutionnaire sanguinaire, Marat gêne aussi bien les figures du pouvoir que les historiens amateurs. Honni par les royalistes, dont il appelait au massacre, aussi bien que par les révolutionnaires « modérés » cherchant à étouffer l'impact de la Terreur.

Le choix d'Antonin Artaud, théoricien du « théâtre de la cruauté » et de la distanciation, par Abel Gance pour le rôle de Marat dans *Napoléon* (1927), peut-être vu comme un étonnant hasard, ou comme un choix délibéré. Entre la cruauté avérée du député et celle théorisée par Artaud, le fossé est franchi par Peter Weiss dans sa pièce *Marat-Sade* (1963), portée à l'écran par Peter Brook en 1966, qui raconte la mise en scène fictive de l'assassinat de Marat, par le marquis de Sade et ses codétenus de l'hospice de Charenton.

Rappelons que pour Dominique Iehl, « le grotesque ne fleurit jamais mieux que quand deux cultures s'allient, quand par exemple le Russe Bakhtine se fait l'interprète de Rabelais »[425]. Il en est de même lorsque qu'un auteur allemand (Peter Weiss) et un metteur en scène anglais se font les interprètes de deux figures de la Révolution française[426]. Aussi il nous semble important d'opérer cet écart géographique dans notre corpus pour développer quelques hypothèses autour de ce film très carnavalesque. Ce film particulier a pour intérêt de remettre les figures de Jean-Paul Marat et du marquis de Sade au premier plan. Non comme la rencontre du martyr et du libertin sulfureux, mais comme deux philosophes dont les écrits nous permettent de penser le passé, le présent et le futur.

Enfermé à l'hospice sur ordre de Napoléon de 1801 à 1814, année de sa mort, Sade jouira d'une certaine liberté de création, et mettra effectivement en scène plusieurs pièces, le directeur de l'hospice, M. de Coulmier, croyant aux vertus thérapeutiques du théâtre. La pièce de Peter Weiss part donc d'une réalité historique, mais aucune trace d'une relecture de l'assassinat de Marat par le marquis lui-même. Nous sommes donc dans un pur dispositif brechtien de distanciation, la fiction se mêlant à la réalité.

425 IEHL Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 4.

426 Notons d'ailleurs que le traducteur français n'est autre que Jean Baudrillard.

La posture carnavalesque du film de Peter Brook est totalement assumée, alternant entre théâtralité surlignée, abstraction du décor (la salle de bain des malades) et moments de comédie musicale. En présence de M. de Coulmier lui-même, la mise en place de l'intrigue échappe constamment à tout contrôle. Comme prévient le narrateur affublé du bicorne de Napoléon, les acteurs ont été choisis parmi les patients, Charlotte Corday est donc jouée par une narcoleptique, son amant platonique par un érotomane, tandis que d'autres hystériques évoluent en arrière-plan. Avec la même fonction que le chœur antique, quatre chanteurs se chargent des intermèdes musicaux, mais les couleurs de leurs bonnets phrygiens débordent sur leurs visages maquillés en clown.

Dans un joyeux bazar se confrontent les revendications du peuple, l'idéal révolutionnaire de Marat (Ian Richardson) et la philosophie cynique de Sade (Patrick Magee). La représentation étant parfois interrompue par M. de Coulmier qui n'apprécie pas que ses pensionnaires aient refusé de couper certains passages, surtout ceux qui exaltent le peuple et critiquent les grands hommes de l'Empire. En plus, ceux-ci ont tendance à exciter les patients.

Mais l'occasion est trop belle pour Weiss de confronter deux visions de l'utilisation politique de la violence dans un dialogue où vient s'immiscer la vision bourgeoise du directeur de l'hospice :

> « Les temps ont changé, l'ère est différente. [affirme-t-il] Nous devons considérer tout ceci de manière objective. Tout cela fait partie de l'histoire. Et l'histoire, si je puis me permettre, n'est pas seulement celle d'une masse indisciplinée. Prenons plutôt en considération la vraie histoire : la vie exemplaire des hommes qui ont fait de la France un grand pays ! »

Une phrase qu'il termine avec un regard appuyé vers un portrait de Napoléon accroché au mur, comme une icône religieuse, avant d'autoriser Sade à recommencer sa pièce.

Nous n'aurions pu mieux résumer la tension entre les lectures marxistes et contre-révolutionnaires, entre les hypothèses de la lutte des classes et de l'action des grands hommes. Mais qu'est-ce que la « vraie histoire ? ». Une simple exposition des faits et des dates où la prise en compte de vecteurs contradictoires qui s'entrechoquent, amenant l'histoire dans une direction finalement aléatoire. C'est toute la question que se pose le trio Weiss/Brook/Sade et qui fait tache d'huile sur toutes les autres œuvres évoquées dans ces pages.

Dans le film, Marat prône une révolution violente, une purge nécessaire de l'Ancien-

Régime quand Sade affirme que l'homme n'est que l'esclave de la nature et de ses pulsions meurtrières. Le rôle de Coulmier, comme l'analyse Sylvain Diaz, est plus trouble :

> « Il s'agit notamment pour lui de veiller au respect de la mise en abyme elle-même qui suppose une nette distinction entre histoire enchâssée et histoire enchâssante et, par là même, une claire disjonction entre la Révolution et l'Empire dont chacune relève, l'enjeu étant à terme d'interdire toute continuité de l'une dans l'autre, de faire la démonstration du dépassement de l'une par l'autre. »[427]

L'histoire enchâssée étant l'assassinat de Marat, évènement à l'importance toute relative finalement et « l'enchâssante » est la période Empire durant laquelle Sade est enfermé. Bien que représentant une forme de contrôle, Coulmier perd son sang-froid définitivement lorsque les clowns évoquent Talleyrand, Fouché et d'autres ministres de l'Empereur, dont la simple existence prouve la continuité entre les deux histoires.

Pour le marquis de Sade (dans le film), la Révolution n'est qu'un basculement d'une tyrannie à une autre, le pouvoir ne faisant que changer de main. Il réfute également l'utopie de l'égalité, jugeant l'homme trop individualiste par nature. Pendant ce temps, les quatre clowns se moquent de ces philosophes, prenant la place d'un peuple railleur qui ne cesse de répéter qu'il a toujours faim, malgré le changement de régime. Louis XVI, personnifié par un mannequin composé d'une tête en choux et d'un nez en carotte, sera, en guise d'exécution, dévoré par les pensionnaires affamés.

Dans une logique marxiste de répétition de l'histoire (d'abord comme une tragédie puis comme une farce), les réflexions de Sade sur l'évolution du monde finissent par résonner avec la Seconde Guerre mondiale et la guerre du Vietnam, contemporaine à la sortie du film.

> « Je hais la Nature [déclame Sade] ce spectateur sans passion au visage de glace qui supporte tout. C'est ce qui nous pousse à faire toujours plus grand. Mais bien que je déteste cette déesse, je vois que les plus grandes actions de l'histoire suivent sa loi. La Nature enseigne à l'homme qu'il doit se battre pour son bonheur et s'il doit tuer pour y parvenir, le meurtre est alors naturel. N'avons-nous pas toujours écrasé les plus faibles ? N'avons-nous pas égorgé les puissants par infamie et envie ? N'avons-nous pas expérimenté dans nos laboratoires avant d'appliquer la solution finale ? »

Au regard des hypothèses de Bakhtine, et même de celles plus tardives de Robert Stam[428], *Marat-Sade* apparaît comme un sommet du carnavalesque tant le principe polyphonique s'y déploie dans toutes les directions possibles. La rupture entre acteur et spectateurs vole en éclat, M. de Coulmier pensant remettre régulièrement de l'ordre dans cette

427 DIAZ Sylvain, « "Qu'est-ce qu'on a fait de notre Révolution ?" La Terreur en débat dans *Marat-Sade* de Peter Weiss », *Études théâtrales,* 2014, n°59, p. 177-186.

428 STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, *op. cit.*

performance anarchiste, sans se rendre compte qu'il fait pleinement partie de la mise en scène. Le piège se referme en fin de film, lorsque les patients, sous l'œil amusé du metteur en scène, se jettent sur les spectateurs bourgeois pour les dévorer et les violer.

Marat représente le peuple avide du sang des aristocrates et Sade incarne à lui tout seul la déviance et la décadence de l'Ancien Régime. Bien qu'il soit une production étrangère, nous nous trouvons devant une œuvre qui puise ses inspirations dans la tradition critique française, anticipant les thèses de Michel Foucault sur la bourgeoisie tiraillée entre ces deux monstres que sont « le peuple anthropophage » et « l'aristocrate incestueux »[429], tout en revendiquant sa filiation avec le théâtre de la cruauté d'Artaud. Les pensionnaires de l'asile de Charenton figurant le peuple, se jetant sur le « corps du roi » pour le dévorer (puis ensuite sur les bourgeois), Sade, dont les écrits sulfureux sont connus de tous, figure l'autre « pôle de la monstruosité bourgeoise »[430]. L'alternance entre les trois ensembles (peuple, bourgeoisie, aristocratie) se fait de la manière la plus violente et grotesque, le *defectum* de l'un devenant un *excessum* de l'autre.

Une interprétation très foucaldienne de l'œuvre nous amène à penser que Peter Weiss décrit cette rotation violente non comme une anomalie de l'histoire, mais bien comme un processus historique récurent qui ne demande qu'à se répéter : Sade reste en retrait, sa « classe » ayant déjà été « dévorée » par la bourgeoisie. Cette dernière ayant pris la place du haut, il est logique qu'elle se fasse dévorer à son tour. Mais la force de l'exégèse repose surtout dans l'ambiguïté du dialogue entre les deux parties. En guise de conclusion, Sade explique :

> « Le but de notre pièce est de considérer de grandes propositions et leurs contradictions. Pour les voir fonctionner et s'opposer. Le but ? Éclairer notre doute éternel. Je les ai tournées, retournées, dans tous les sens, et je ne trouve aucune conclusion à notre pièce. Marat et moi prônions tous deux la Force, mais au cours du débat, nous avons pris des directions différentes. [...] D'un côté, celui qui pense que notre vie peut être améliorée par la hache et le couteau, d'un autre, celui qui se noie dans l'imagination à la recherche de sa propre destruction. Donc selon moi, le dernier mot ne pourra jamais être dit. Tout ce qui me reste est une question à jamais ouverte... »

Pour Pierre Frantz, la pièce est « complètement dialogique » en ce qu'elle « ne désigne ni vainqueur ni vaincu » elle « n'illustre pas une thèse, ne propose aucune formulation achevée, sinon dramatique, mais place le spectateur dans le procès d'une réflexion vivante »[431]. Tout

429 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.*

430 Il s'agit bien évidemment d'un « mode de discours » construit par la bourgeoisie (selon Foucault), et non une réalité ou un fait historique précis. Notons qu'ici, le personnage de Sade semble s'amuser à offrir au bourgeois ce qu'ils veulent voir : un aristocrate sulfureux et une « populace » cannibale.

431 FRANTZ Pierre, « Le Scandale du *Marat-Sade* de Peter Weiss », cité par DIAZ Sylvain, « "Qu'est-ce qu'on a fait de notre Révolution ?" La Terreur en débat dans *Marat-Sade* de Peter Weiss », *op. cit*.

l'intérêt de l'œuvre (au théâtre ou au cinéma) repose donc dans ce dialogue entre trois philosophies antagonistes, mais aussi dans la rencontre entre deux figures marginales de la Révolution, à la réputation sulfureuse. Ce qui se joue à l'écran (ou sur scène), c'est un commentaire de la *communitas* sur la *structure*.

Bien que moins artaudien que Peter Brook, Jean Yanne n'hésite pourtant pas à utiliser la figure de Marat comme moteur d'une destruction finale du dispositif, en jetant les acteurs de son film à la vindicte populaire. « Monstre » de la Révolution, Jean-Paul Marat est condamné à la marginalité, évoluant entre fiction et réalité, permettant au passage quelques allers-retours entre les deux côtés du quatrième mur.

Le Directoire tentera d'effacer le souvenir de Marat et de la Terreur. Si le marquis de Sade ne fut pas assassiné, il connaîtra un destin similaire : enfermé à la Bastille peu avant sa destruction, le marquis de Launay (gouverneur de la prison) rapporte le 2 juillet 1789 qu' :

> « Il s'est mis hier à midi à sa fenêtre, et a crié de toutes ses forces, et a été entendu de tout le voisinage et des passants, qu'on égorgeait, qu'on assassinait les prisonniers de la Bastille, et qu'il fallait venir à leur secours. »[432]

Anecdote reprise aussi bien par les historiens amateurs, que par d'autres œuvres de divertissement, comme *Assassin's Creed Unity*, où la scène est reproduite au début du jeu vidéo, comme point de départ de la rage populaire. Rien de tel qu'un fou qui éructe à la fenêtre pour donner un peu de corps à des images de chaos et d'anarchie, si de plus le fou en question s'avère être l'auteur le plus sulfureux de son temps, alors l'histoire romanesque s'écrit toute seule. Moins souvent évoquées en revanche sont ses courtes années de liberté, de 1790 à 1801, où loin de s'encroûter, le Marquis rejoint la section des piques, affiliée à Robespierre, dont il deviendra président en 1793. Ses positions radicales sur l'athéisme et la déchristianisation lui attireront les foudres de Robespierre. Condamné à mort, échappant finalement à la guillotine, il s'éloigne de la politique mais continue à vendre ses récits.

Il publie notamment *La Philosophie dans le boudoir* en 1795 et, criblé de dettes, va jusqu'à se faire passer pour mort, tout en continuant de vendre des œuvres pornographiques clandestines. Il sera finalement arrêté sous le Consulat. Un tel personnage avec une réputation aussi sulfureuse en liberté pouvait gêner les tentatives de rapprochement de Napoléon avec la Papauté. Il finira ses jours à l'hospice de Charenton.

---

432 LELY Gilbert, *Vie du marquis de Sade*,Paris, Pauvert, 1965, p. 398.

Personnage grotesque par essence, à qui l'on prête les pensées les plus déviantes ainsi qu'un physique disgracieux[433], le sulfureux Marquis n'en finit pourtant pas de fasciner. Son nom allant jusqu'à définir la déviance même, ses œuvres restant longtemps interdites de publication, elles n'en fascinent pas moins les auteurs du XIX^e^ comme Baudelaire pour qui : « Il faut toujours en revenir à Sade, c'est-à-dire à *l'Homme Naturel*, pour expliquer le mal »[434] et Gustave Flaubert qui écrit en 1857 à Théophile Gautier :

> « Arrive. Je t'attends. Je m'arrangerai pour procurer à mes hôtes un de Sade complet ! Il y en aura des volumes sur les tables de nuit ! »[435]

Il est ensuite réexaminé par Guillaume Apollinaire, puis porté au triomphe par les surréalistes avant d'être analysé par les cercles intellectuels d'après-guerre (Beauvoir, Foucault, Lacan, Barthes, etc.). Le procès de Jean-Jacques Pauvert qui réédite *Justine ou les malheurs de la vertu* en 1957[436] et sera condamné à la confiscation et à la destruction des ouvrages saisis achève de démontrer que, même longtemps après sa mort, le Marquis dérange autant qu'il fascine.

Le soudain intérêt que porte le cinéma aux écrits sadiens n'est pas sans faire écho à la libération sexuelle des années 1950-1960. Si Luis Buñuel et Salvador Dali s'y étaient déjà frottés en 1930 avec *l'Âge d'or*, dans le sillage des surréalistes, *Le Vice et la Vertu* de Roger Vadim en 1963, librement inspiré de *Justine* et des *120 jours de Sodome,* marque véritablement le début d'une forme de « sade-mania » cinématographique. Suivent *Les Forfaits du marquis de Sade* (1965) de Freddie Françis, *Marat-Sade* (1966) de Peter Brook, *La Voie lactée* (1969) de Luis Buñuel, *Les Deux Beautés* (1969) de Jess Franco, *Julliette de Sade* (1969) de Lorenzo Sabatini, en passant par *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975) de Pier Paolo Pasolini et *Night Terror* (1993) de Tobe Hopper, jusqu'à *Sade* (2000) de Benoît Jacquot. Liste non exhaustive qui témoigne à la fois des formes diverses qu'inspirent les écrits sadiens (du film d'horreur au pamphlet politique en passant par la pornographie pure et simple) ainsi que sa renommée internationale (France, États-Unis, Italie, Allemagne, etc.). Le marquis de Sade, qui se voit gratifié

433 S'il est souvent représenté maigre, voir squelettique (ce qui est sûrement lié avec les hypothèses sur l'onanisme très en vogue au XIX^e^), il se définissait lui-même dans ses lettres, d'« une corpulence si énorme qu'à peine puis-je me remuer ».

434 BAUDELAIRE Charles, « Projets et notes diverses » dans BAUDELAIRE Charles, *Œuvres posthumes*, Hachette BNF, Paris, 2017 [1908].

435 FLAUBERT Gustave, « Lettre à Théophile Gautier du 30 mai 1857 », dans FLAUBERT Gustave, *Correspondances. Tome II,* Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1980.

436 Procès où se bousculent à la défense Georges Bataille, Jean Cocteau et Jean Paulhan.

de sa propre page IMDB[437]en tant que « scénariste », apparaît comme le versant sombre et sinistre de Rabelais, tant son inépuisable imagination morbide et sa rigueur philosophique sont propices à toutes les interprétations.

Du côté de la philosophie, Michel Foucault fera beaucoup pour la réputation du Marquis en publiant son *Histoire de la folie à l'âge classique*[438] en 1976. Par de grands arrangements avec le réel, le philosophe fait du libertin le symbole de l'esprit libre mis à l'écart par la société bourgeoise, afin de servir son propos critique sur la médecine comme organe de contrôle. Mais comme le note Éric Marty :

> « Foucault parle peu de l'expérience psychiatrique de Sade, et réduit son séjour à Charenton à un épisode allégorique dont l'allure manichéenne a toutes les apparences de l'affrontement de deux géants métaphysiques. »[439]

Les deux géants en question étant le marquis de Sade et le médecin en chef de l'asile Royer-Collar. L'autre figure qui émerge de cet ouvrage est Antonin Artaud, théoricien du « théâtre de la cruauté », interprète de Marat chez Abel Gance, qui multipliera également les internements en institutions psychiatriques. De cette manière, Foucault fige deux archétypes de l'artiste dont la folie est le moteur de la création. Notons que le lien avait déjà été établi par Susan Sontag en 1965, dans une critique de la pièce de Peter Brook et Peter Weiss, intitulée « Marat/Sade/Artaud »[440]. La nouvelle notoriété de ces figures s'inscrit dans un mouvement général de fascination pour la marginalité, la folie, ainsi qu'une remise en cause globale des institutions psychiatriques.

Pourtant, malgré cette notoriété posthume, Sade n'en reste pas moins une figure marginale que les cinéastes rechignent à replacer dans son contexte historique[441]. À tel point qu'il serait possible de créer deux ensembles : les films sur la Révolution française et les films

437 Voir « Marquis de Sade » [en ligne] sur *IMDB*, [consulté le 31/03/2021] disponible à l'adresse : https://www.imdb.com/name/nm0211381/

438 FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique. Vol III,* Paris, Gallimard, 1976.

439 MARTY Eric, « Foucault et la folie sadienne. Retour sur une relation énigmatique (Sade à Charenton) », *Fabula.org [en ligne],* 04/01/2019, [consulté le 15/09/2020], disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/colloques/document5874.php#bodyftn11

440 SONTAG Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, *op. cit.,* p. 163-174

441 Nous pouvons tout de même citer en contre-exemple Christopher Lasch dans *The Culture of Narcissism : American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979), où, comme l'explique Jean-Claude Michéa dans la préface de l'édition française (2000) : [...] Lasch développe l'idée que le génie spécifique de Sade -l'une des vaches sacrées de l'intelligentsia de gauche - serait parvenu […] à anticiper dès la fin du XVIII[e] siècle *toutes* les implications morales et culturelles de l'hypothèse capitaliste, telle qu'elle avait été formulée pour la première fois par Adam Smith, il est vrai dans un tout autre esprit. […] » dans LASCH Christopher, *La Culture du narcissisme, La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Paris, Climats, 2000, p. 11.

« sadiens », pour voir *in fine* que les deux se rencontrent très rarement. On a, semble-t-il, jamais vu Robespierre et Sade dans la même pièce.

Marat-Sade est le premier à prendre à bras le corps cette ambivalence supposée entre le discours politique du philosophe et la nature déviante de ses écrits. Sade y apparaît comme un commentateur de l'histoire tout à fait compétent. Les autres films, lorsqu'ils ne basculent pas complètement dans l'horreur grotesque mettant en scène des histoires rocambolesques de fantômes, de descendance et de malédiction, jouent régulièrement la transposition de l'action dans une période historique anachronique. C'est le cas du *Vice et la Vertu* de Roger Vadim et de *Salò*, *ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini, transposant tous deux le récit en 1945, forçant ainsi une lecture politique du texte, là où Brook et Weiss préféraient laisser la « question à jamais ouverte ».

Dans *La Voie lactée* (1969) de Luis Buñuel, Sade est convoqué comme contrepoint aux discours puritains que le cinéaste s'amuse à parodier. Lors d'une conversation entre majordomes durant la préparation d'une réception, le maître d'hôtel, monsieur Richard affirme :

> « Il est impossible qu'un homme de bon sens soit persuadé qu'il n'y a pas de Dieu […]. La preuve est dans la Bible, dans le *Livre des Psaumes* treize verset un : " c'est l'insensé qui dit dans son cœur ' il n'y a pas de Dieu'". »

Une transition sonore par la réponse d'un employé (« ah oui c'est très convaincant ! ») nous emmène dans une geôle où la voix du Marquis (Michel Piccoli) résonne, déclarant justement « Il n'y a pas de dieu ! ». Nous le trouvons faisant les cent pas dans sa cellule, en pleine conversation avec une certaine Thérèse (Christine Simon) enchaînée au mur, couverte de sang. Lui, essayant de démontrer à sa victime que les vices de l'homme sont la preuve de la non-existence du divin, elle, restant convaincue du contraire, malgré sa position de victime.

Sade, que l'on reconnaît à sa tenue à la mode Ancien Régime débraillée et son penchant pour la torture, est ici le contradicteur le plus extrême de la pensée religieuse mise en question dans le film, quand bien même ses penchants sadiques supposés donnent partiellement raison à monsieur Richard. « L'insensé » reste pourtant à l'écart, son apparition faisant office d'aparté dans le fil de l'histoire. Il ne contredit pas le maître d'hôtel directement, isolé qu'il est dans sa cellule, et ne rencontre jamais les deux faux pèlerins, Pierre et Jean, que nous suivons le reste du temps. Toute révolutionnaire que soit sa pensée, elle reste trop extrême, et son penseur trop sulfureux pour toutes les époques.

Cette apparition n'en reste pas moins ironique, puisque la dévotion de Thérèse incite le tortionnaire à continuer ses sévices, transformant sa victime en martyre. Ce qui se joue à l'écran est donc bien un dialogue sur la nature de la croyance. Selon le critique Freddy Buache :

> « […] en mêlant les considérations dogmatiques aux hérésies qu'elles engendrent, en prolongeant sans aucune césure des passages bibliques par des imprécations de Sade […], en mettant dans la bouche d'un maître d'hôtel ; d'un serveur de restaurant et de dîneurs bourgeois des réflexions sur la Trinité mêlées à des interrogations ayant trait à la composition du menu […] Buñuel, souverainement, désamorce les méditations religieuses et donne à la théologie le caractère d'une imposture que masque le verbalisme. »[442]

La Voie lactée, dans ses multiples réflexions sur le dogme et la foi, et par ses emprunts assumés à la tradition du roman picaresque est un film fondamentalement dialogique renouant avec l'esprit du carnaval. Pierre et Jean, sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle, croiseront nombre de personnages bigarrés : un homme en costume noir, un nain, les jeunes pensionnaires d'une école privée catholique, un prêtre fou, un Janséniste et un Jésuite se battant en duel, jusqu'à Jésus en personne.

Les frontières spatiales et temporelles sont définitivement brisées, et dans cet interminable dialogue sans issue, le marquis de Sade n'est qu'une des forces en présence, aussi verbeuse que les tenants du Dogme.

> « Buñuel ne prend aucun porte-parole, si ce n'est son film en totalité ; il n'adopte aucune position définie à l'intérieur des discussions, il ne choisit pas d'être du côté de l'un contre les autres, et c'est bien ce que lui ont reproché quelques-uns de ses admirateurs : ils espéraient de lui une condamnation précise, d'où leur déception. »[443]

Buñuel ne condamne ni Sade, ni Thérèse, sa victime, ni personne d'autre, mais son originalité, quant à la figure controversée du philosophe, est de le replacer dans une histoire plus globale de la théologie, sans le marginaliser. Malgré son isolement spatial (le cachot) et temporelle (le temps de la Révolution), il fait pleinement partie de la parade des philosophes qui défilent sous les yeux du spectateur, détenteurs de la vérité juste le temps de leurs apparitions fugaces.

Souvent retenu pour sa position marginale et surtout son opposition à la morale chrétienne, Sade est devenu le porte-étendard d'une forme de contre-culture et d'un érotisme chic du plus bel effet, car illustrant une pensée libérale et individualiste. Ses écrits devenant, non

442 BUACHE Freddy, *Luis Buñuel*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 161-162.
443 *Ibid.,* p. 165.

sans distorsion, des pamphlets anti-fascistes au fil du temps, lui-même n'évoque pas moins que l'image du philosophe solitaire, isolé du monde, se noyant dans son imagination sans limite. Image romantique popularisée entre autres par Georges Bataille qui écrit dans *Les larmes d'Éros* :

> « Quels que furent, il est vrai, ces excès d'horreurs qui, durant sa vie entière, n'ont pas cessé de l'obséder – et dont ses livres sont le féroce récit – Sade pouvait rire. Nous savons cependant que, lors d'un séjour qui le conduisit de la prison des Madelonnettes à celle de Picpus et qui, sans la réaction thermidorienne, aurait fini sur l'échafaud, la vue de ceux dont, sous les yeux, la Révolution fit trancher les têtes, l'épuisait […]. Sade lui-même endurant cette vie ne l'endura qu'imaginant l'intolérable. Il y eut dans son agitation l'équivalent d'une explosion qui le déchirait, mais qui néanmoins l'étouffait. »[444]

C'est cette vision qui sera retenue par Henri Xhonneux et Roland Topor pour leur film *Marquis* (1989). Distribué en salle pour le bicentenaire, cette adaptation très libre des livres de Sade serait presque l'antithèse du « super-téléfilm » de Enrico et Heffron. Budget moins conséquent, refus de la réalité historique au profit d'une intrigue fictive faisant écho aux évènements et surtout le choix de se focaliser sur les écrits d'un personnage beaucoup moins sympathique que ceux admirés par les tenants de l'histoire officielle. L'argument tourne autour de Marquis, un philosophe libertin enfermé à la Bastille, qui se verra mêlé à un complot concernant un enfant illégitime du roi, tandis que la Révolution gronde.

Clivant, le film l'est certainement, ne serait-ce que par sa direction artistique à contre-courant. Tous deux issus de l'animation, et surtout connus pour la production de la série pour enfant *Téléchat* (1983), Xhonneux et Topor utilisent le même procédé ici, soit des acteurs affublés de masques représentant des animaux anthropomorphes, les masques eux-mêmes animés pour parfaire les expressions faciales. Quelques scènes en *stop-motion* mettent en images les rêveries, souvent gores, de Marquis.

L'effet est pour le moins étrange et provoque le vertige par cette rencontre improbable entre l'esprit des fables de La Fontaine, et la philosophie du marquis de Sade. Marquis apparaît sous les traits d'un chien, le gouverneur de la Bastille, adepte du sadomasochisme, sous ceux d'un coq (comme les gardes de la Bastille). Nous croisons aussi une aristocrate sous les traits d'une brebis, un geôlier à tête de rat, une perruche nommée Jacquot le fataliste et un prêtre dromadaire. Sans oublier un dernier personnage d'importance : Colin, le pénis de Marquis, avec qui il a de longues conversations sur la nature humaine.

444 BATAILLE Georges, *Les larmes d'Éros*, Paris, 10/18, 2016 [1971].

Marquis est exemplairement grotesque dans la manière qu'ont les auteurs de laisser leur imagination suivre son cours, sans filtre ni censure. Les rêves du philosophe sont de purs moments d'angoisses, parfois expression littérale des écrits de Sade. Ainsi, un « bélier » métaphorique dans le texte devient un véritable bélier médiéval dans le rêve qui déchire le corps féminin en deux, comme il enfoncerait la porte d'une forteresse . Le reste évoque, par le recours aux masques, une mascarade où chacun essaye de manipuler l'autre, quand bien même l'animalité de leur visage révèle leur vraie nature. Le coq est arrogant, le cochon gourmand, le chameau « boit » à tous les râteliers, le lion est méprisant, etc. Seul le chien, Marquis, reste fidèle à sa pensée, même quand son pénis le laisse à la fin pour aller rejoindre la Révolution.

Entremêlant les codes du film pour enfant et de la pornographie, *Marquis* présente finalement l'image d'un philosophe positif, incompris par le monde qui l'entoure. Il n'est pas plus libertin que les autres qui s'adonnent au sadomasochisme, réclamant des sodomies et évoluant dans des salons coquins. Ses œuvres, où il laisse vagabonder son imagination, bien que son pénis lui reproche de mettre trop de verbes, lui seront dérobées et vendues sous le nom de SADE (pour « Sans Adresse De l'Expéditeur ») par le prêtre dromadaire. Le marquis de Sade n'est donc qu'une construction entre la philosophie rêveuse de Marquis, et l'appétence pour le sadisme de la haute société.

Marquis n'est donc pas le personnage sinistre que l'on croisait au détour d'un pilier de geôle dans *La Voie lactée*. Il n'est même pas le marquis de Sade dont on raconterait la vie tumultueuse. Mais son caractère gentil et serviable laisse deviner une tentative de réhabilitation de la part de Xhonneux et Topor. Il reste un observateur marginal des évènements, mais qui, là encore, ne prend jamais parti politiquement.

Pour les auteurs :

> « Il était tentant, pour accentuer l'aspect allégorique, et nous éloigner un peu plus de la réalité documentaire, d'imaginer des personnages humains à forte caractéristiques animales. Nous nous inscrivions ainsi dans un univers inventé, proche de celui de Granville et de La Fontaine, permettant de parler du sexe, de faire parler le sexe, sans en occulter l'imaginaire de base.
> Trop de régimes autoritaires, d'idéologues de tout poil, de religieux et de moralistes, ont prétendu produire un homme nouveau, supérieur parce que débarrassé de son animalité, et n'ont réussi qu'à créer des bêtes capables de la pire barbarie. Il nous a paru juste d'établir la différence fondamentale existant entre ces fournisseurs de charniers et l'écrivain philosophe honni pour avoir exploré ses fantasmes et repoussé les frontières permises du désir. »[445]

445 TOPOR Roland, XHONNEUX Henri, *Marquis (photographies de Christian Carez)*, imprimerie nationale, Paris, 1990, p. 88.

Le grotesque dans *Marquis* s'appuie sur une déformation *per excessum* du réel, justifiée par l'imagination fertile du personnage, mais aussi *per defectum* puisque sa réalité ne cesse de se refermer sur elle même. Pour Topor et Xhonneux, la philosophie de Sade est à l'envers de celle des Lumières, ou de toute philosophie exaltant le progrès ou la supériorité de l'homme sur la nature. Le marquis de Sade ramène l'homme vers son animalité essentielle, qui est préférable à la barbarie drapée de théorie scientifique (ce qui nous ramène à Marat-Sade et l'évocation de la « solution finale »). Alors que les philosophes des Lumières, inspirateurs de la Révolution, se voyaient comme les libérateurs des prisonniers de la caverne de Platon[446], amenant cette humanité vers la lumière de la vérité, Sade reste enchaîné dans « sa caverne ». Sa présence fonctionne comme un rappel que notre supériorité sur la nature n'est qu'illusoire, permettant aux auteurs de renouer avec l'autre critique de la philosophie des Lumières, produite par Baudelaire cette fois :

> « Le rire, disent-ils, vient de la supériorité. Je ne serais pas étonné que devant cette découverte le physiologiste se fût mis à rire en pensant à sa propre supériorité. Aussi, il fallait dire : le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais ! Orgueil et aberration ! Or, il est notoire que tous les fous des hôpitaux ont l'idée de leur propre supériorité développée outre mesure. Je ne connais guère de fous d'humilité. Remarquez que le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie. »[447]

Ainsi, du théâtre au film d'animation, si le marquis de Sade traverse l'histoire du cinéma, c'est toujours sans sortir de sa cellule, que ce soit la Bastille, l'asile ou sa propre imagination. S'il existe un chronotope du roman de chevalerie ou si nous pouvons définir un chronotope de la mascarade voire de la Révolution française, il existe, quelque part, un « chronotope sadien » : celui de la liminalité, au revers de la philosophie des Lumières bourgeoise. Un chronotope articulé autour d'un rire *per defectum* face un monde dont les repères nous échappent.

446 Voir l'allégorie de la caverne, qui sera développée plus en profondeur dans la deuxième partie de cette thèse, dans le livre VII de PLATON, *La République,* Paris, Flammarion, 2002. Traduction de Georges Leroux, p. 358-400.

447 BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 367.

3.3. *La Nuit de Varennes* : la Révolution comme « western crépusculaire »

La Nuit de Varennes de Ettore Scola ne met pas en scène le marquis de Sade, ni Jean-Paul Marat, mais Nicolas Edme Restif de La Bretonne. Philosophe commentateur et soutien de la Révolution, mais également écrivain libertin à ses heures, celui-ci se présentait comme « l'anti-Sade », l'un de ses romans les plus célèbres étant le bien nommé *L'Anti-Justine, ou les Délices de l'amour* (1789). Si le nom de La Bretonne n'est pas entré dans le langage courant comme celui de Sade, nous devons tout de même à l'auteur l'invention du mot « pornographe » et sa pensée philosophique indissociable d'une forme de liberté sexuelle nous oblige à rapprocher les deux écrivains, tous deux admirés par les surréalistes[448].

Mais l'intérêt de Scola pour de La Bretonne plutôt que pour Sade tient peut-être à cette différence : le premier prônait un libertinage presque égalitaire et reprochait au second une vision des rapports hommes-femmes violente et dominatrice. Comme l'écrit de La Bretonne dans la préface de *l'Anti-Justine :*

> « Ce scélérat ne présente les délices de l'amour, pour les hommes, qu'accompagnés de tourments, de la mort même, pour les femmes. Mon but est de faire un livre plus savoureux que les siens, et que les épouses pourront faire lire à leurs maris, pour en être mieux servies ; un livre où les sens parleront au cœur ; où le libertinage n'ait rien de cruel pour le sexe des Grâces, et lui rende plutôt la vie, que de lui causer la mort ; où l'amour ramené à la nature, exempt de scrupules et de préjugés, ne présente que des images riantes et voluptueuses. »[449]

Restif de La Bretonne possède aussi quelques qualités qui font de lui un personnage plus cinématographique que Sade. Quand le deuxième a passé une bonne partie de sa vie derrière les barreaux, ne puisant que dans son imagination pour créer ses récits, le second, en liberté, est un observateur assidu de la vie parisienne. Déambulant dans les rues de la capitale sous une cape noire et un grand chapeau, celui qui se fait lui-même appeler « Le Hibou » agit à la fois comme chroniqueur du quotidien, comme informateur de la police et même, selon certaines rumeurs, comme espion.

C'est sous cette forme, après l'exposition d'un spectacle de saltimbanques présentant les évènements de la Révolution au travers d'un théâtre de silhouettes, et une courte scène montrant la saisie de ses ouvrages litigieux, que nous découvrons Nicolas Restif de La Bretonne

448 Notons que comme premier titre pour *Marquis*, Roland Topor et Henri Xhonneux avaient pensé à « Marquis chien rétif », afin d'inclure Restif de la Bretonne dans leur fable inspirée par Sade. Voir TOPOR Roland, XHONNEUX Henri, *Marquis (photographies de Christian Carez), op. cit.*, p. 88.

449 RESTIF DE LA BRETONNE Nicolas Edme, *L'Anti-Justine, ou les Délices de l'amour,* Paris, P.O.L., 1996 [1798].

(Jean-Louis Barrault) dans *La Nuit de Varennes*. Brûlant littéralement le pavé en pleine nuit (ses bottes produisant des étincelles), le philosophe cherche quelque chose à observer. Il s'arrête dans une maison close et, alors en pleine séduction d'une jeune prostituée, surprend une conversation entre la tenancière et sa fille travaillant au palais. Il comprend que quelque chose d'inhabituel est en train d'arriver. Enquêtant aux abords des Tuileries, il aperçoit une aristocrate (Hanna Schygulla) quitter discrètement le palais pour prendre une diligence vers l'est en compagnie d'un coiffeur (Jean-Claude Brialy) et d'une servante noire (Aline Messe). Le philosophe espion soupçonne la fuite du couple royal et décide de suivre l'aristocrate.

La diligence part sans lui. À son bord se trouve également son ami le philosophe américain Thomas Paine (Harvey Keitel), un aristocrate (Michel Vitold) en couple avec une cantatrice italienne (Laura Betti), le banquier de Wendel (Daniel Gélin), une veuve (Andréa Ferréol) ainsi qu'un étudiant révolutionnaire (Pierre Malet) qui séduit la servante sur le toit.

Le Hibou doit donc poursuivre la voiture à cheval et croise en chemin le chevalier de Seingalt (Marcello Mastroianni), voyageant seul dans sa « désobligeante », une « petite diligence monoplace ainsi appelée parce qu'elle dégageait le voyageur de l'obligation d'inviter à monter l'ami ou la connaissance qui allait à pied sur la route », comme nous le précise une voix off pendant que la caméra tourne autour du véhicule dans un halo jaunâtre évoquant une publicité pour le salon de l'automobile.

Grand admirateur des écrits de Restif de La Bretonne, le chevalier accepte finalement de l'aider à rattraper la diligence. La véritable identité de ce dernier ne fait rapidement plus de doute, et explique en partie son admiration pour les écrits libertins de l'auteur : il est rapidement reconnu comme étant Giacomo Casanova, séducteur légendaire fuyant sa propre déchéance.

Avec la fuite du roi en toile de fond, Ettore Scola articule un véritable dialogue entre tous ces marginaux qui se retrouvent dans une aventure évoquant aussi bien le road-movie que le western classique (*Stagecoach* -1939- de John Ford pour ne citer que celui-là). En premier lieu, Restif de La Bretonne ne pourrait être physiquement plus différent de Casanova, l'un petit et voûté, habillé de noir, l'autre grand et tout de blanc vêtu (jusqu'au fard et à la perruque). Si les deux sont à un âge avancé de leur vie, voyant filer leur passé de grands séducteurs, le Hibou prend fait et cause pour les acquis de la Révolution tandis que son compagnon regrette amèrement la disparition de l'âge d'or des cours européennes et du faste qui va avec. Toutefois,

loin de s'opposer, les deux se vouent rapidement un respect mutuel et une véritable admiration pour la finesse d'esprit de l'un et de l'autre, trouvant évidemment des atomes crochus autour du libertinage joyeux.

Les deux groupes finissent par se rejoindre, la dynamique du huis clos évoluant en fonction des étapes sur un principe simple : il y a trop de monde dans la diligence (la désobligeante de Casanova ayant eu un accident), certains doivent donc parfois monter à côté du cocher pour laisser courtoisement sa place à un(e) autre. Se développe alors un jeu de chaise musicale entre les personnages, permettant de mettre en avant les différents points de vue sur les bouleversements en cours. Certains défendent la Monarchie, d'autres actent déjà sa mort prochaine, certains se posent des questions d'ordres économiques, sans oublier les conseils de séductions des deux lubriques. La diligence devient, comme attendu, un microcosme de ce monde en plein renversement. Le troisième personnage historique, Thomas Paine, devenant le contradicteur courtois des uns et des autres, sa position d'émigré lui permettant de commenter à distance sans prendre parti.

Si le réalisateur fait intervenir des personnages ayant existé et vécu cette Révolution, à l'exception de Casanova dont la présence en France relève de la pure fiction, il ne prétend pas relater la fuite de Louis XVI et Marie-Antoinette de manière fidèle. S'il se « déguise en réalisateur français »[450] le temps d'un film, ce n'est pas pour retranscrire le « roman national » mais pour le commenter. Et si Restif de La Bretonne est si pressé de rattraper la berline royale, qui intrigue également Thomas Paine, ce n'est pas pour aider le roi dans sa fuite ni pour le dénoncer. Il souhaite juste être spectateur de cet évènement dont il devine déjà, avant même l'arrestation, les conséquences. Une qualité déjà mis en avant par le banquier de Wendel dans la diligence, faisant référence à ses écrits prérévolutionnaires, qui admet « qu'il annonçait déjà des bouleversements étranges, des évènements, des désordres... Et tout ce qu'il a annoncé s'est produit exactement comme il l'avait prédit ! ».

Remontant le trajet de la berline, parfois dépassé par des officiers envoyés par Lafayette ou l'Assemblée nationale, ce microcosme comprend, au fil des discussions et des indices, que ce qui se joue devant eux n'est pas qu'un simple évènement, mais bien l'annonce d'un monde nouveau, dont il faudra tirer son épingle.

450 Ettore Scola cité par PAGLIARDINI José, « Temps des fuites et fuite du temps dans *La Nuit de Varennes* d'Ettore Scola », *Cahiers d'études romanes,* 2010, n°22, p. 185-198.

Au milieu du film, le huis clos éclate temporairement, les passagers devant quitter la diligence pour l'alléger devant une montée trop raide, ce qui permet à Scola de synthétiser la fuite des hommes et la fuite du temps dans une séquence sylvestre. D'un côté, Casanova se lance dans une interprétation de Mozart (qu'il affirme avoir côtoyé), de l'autre, le banquier et l'industriel s'inquiètent des conséquences économiques induites par la promesse d'égalité faite aux ouvriers. Les divergences du groupe éclatent dans une altercation entre l'aristocrate italien et le jeune étudiant français, agacé par ce vieillard qui ne cesse de rappeler la grandeur des cours européennes. Altercation qui sera apaisée par l'intervention de Paine, prenant soudainement parti pour l'aristocrate, reprochant à l'étudiant de refuser à Casanova sa liberté d'expression, fondamentale pour le philosophe. Scola laisse ici affleurer le goût dangereux pour la tyrannie d'une jeunesse un peu trop exaltée, et montre également la multiplication des points de fuites, dans un monde de transitions à l'équilibre fragile. Mais « la jeunesse est un défaut dont on se corrige vite », confiera Casanova à Restif, avant son arrestation précédant de peu celle du roi, annonçant au passage un inévitable retour à l'ordre après la liesse populaire.

La fuite des hommes et du temps résonne sur le même système d'histoires enchâssées et enchâssantes qui rendait la confrontation *Marat-Sade* explosive. Enchâssée est cette fiction d'une rencontre entre philosophes dans l'évènement fondateur de la fuite à Varennes, elle-même enchâssée dans le grand bouleversement de la Révolution, qui à son tour s'inscrit dans une continuité plus longue. Le titre italien choisi par Ettore Scola est historiquement moins parlant mais philosophiquement plus éclairant : *Il Mondo nuovo*. Comme le nom de cette attraction de forains vénitiens au début du film (orthographié « il mondo niovo »), racontant les grands évènements par l'utilisation de silhouettes formant des tableaux animés que le spectateur regarde au travers d'une lorgnette. « Cette merveilleuse invention avec laquelle vous pouvez regarder les plus grands évènements de l'histoire ! Proches et lointains ! » affirme le bateleur. La caméra ne remonte pas encore le temps, mais le besoin d'images pour voir les évènements, se fait déjà sentir.

La ligne temporelle que suit Ettore Scola est multiple. La filiation entre cette machine et le cinéma saute aux yeux, car ce qu'annonce le bateleur avec trop d'enthousiasme, Ettore Scola pourrait le faire avec sa caméra. Il s'y refusera tout de même, ne montrant à la fin du roi et de la reine que leurs pieds, le reste masqué par la foule, empêchant la comtesse de voir, même de

loin. Mais d'autres enchâssements sont visibles.

Casanova a beau louer la grandeur de l'aristocratie, il n'en reste pas moins un homme moderne, inventant la sécurité routière par intuition. Sa désobligeante est équipée d'une ceinture de sécurité et il a le bon sens de signaler son accident en plaçant un sac de forme conique sur la route[451]. Leur passé de libertins les laisse, lui et Restif, ouverts à une liberté des sentiments. S'il s'offusque de l'effronterie du jeune étudiant, il ne fait que peu de cas du batifolage de ce dernier avec une servante noire, et accepte même d'embrasser monsieur Jacob sur la bouche, conscient du charme qu'il exerce sur les deux sexes.

En parallèle, de Wendel et son complice s'inquiètent et pensent déjà aux mouvements sociaux qui les menacent. L'émergence du monde nouveau est un processus long qui inclut, en plus du printemps des peuples, les fronts populaires et les remises en cause des modèles sociaux. L'histoire de France, dans le film, se télescope à l'évolution des moyens de transports et des pensées économiques et sociales. La spéculation sur les prix du blé provoque les soulèvements populaires et l'évolution de la technologie des véhicules permet cette fuite à Varennes. Nul doute qu'aujourd'hui, cette escapade royale aurait certainement eu une issue différente. L'histoire, selon Scola, apparaît comme une convergence de forces difficiles à circonscrire (politique, économique, sociale), évoluant souvent en parallèle, mais se croisant régulièrement.

Ettore Scola se permet ainsi un pied de nez aux historiens révisionnistes dans une dernière scène achevant le vertige temporel. Retour sur le quai de Seine où les saltimbanques présentent la décapitation de Louis XVI avec une poupée[452] : en filmant le saltimbanque de dos, la caméra nous révèle Restif de La Bretonne dans le public, semblant intrigué par cette mascarade d'exécution. Un plan large nous rappelle l'emplacement, sous un pont parisien, au milieu d'un marché. Gros plan sur le bateleur qui énonce « la fantaisie devient réalité et la réalité devient fantaisie », concluant ainsi l'approche méta-filmique, puis contre-champ sur Restif qui semble finalement approuver cette dernière affirmation.

Un plan large en plongée nous permet de voir Restif quitter le rassemblement, tandis qu'une voix off annonce « Nicolas Restif de La Bretonne a écrit en 1792 ces mots qui se trouvent dans la seconde partie du chapitre dix-sept des *Nuits révolutionnaires*. » Et à Restif de déclamer à l'écran, toujours suivi par la caméra alors qu'il met le pied sur l'escalier du quai :

451 Par ce jeu d'anachronismes, Ettore Scola signifie plus encore le statut de fiction de son film.

452 Un possible renvoi à la tête de clown roulant sur le sol qui fascinera Charles Baudelaire, mais nous n'avons aucune certitude.

« Ces idées me fatiguaient horriblement. Pour me soulager, je m'enfonçais dans la suite des siècles. Je vis les hommes de mille-neuf-cent-quatre-vingt-douze lire notre histoire. Je m'efforçais de les entendre et je les entendis. »

Continuant son ascension, le philosophe énonce alors ses prédictions pour les temps futurs, parmi lesquels on trouve une idée de l'Europe (« un gouvernement nouveau et tranquille et unique »), une référence à de « terribles secousses » (deux guerres mondiales ?) et surtout une anticipation des commentaires à venir. Non sans ironie, Restif de La Bretonne imagine déjà les hommes et les femmes se déchirer, certains approuvant la Révolution, d'autres la jugeant avec sévérité. Son cheminement s'achève en haut du pont, révélant le Paris de 1992. Il salue courtoisement une jeune femme dans la rue, et s'éloigne de la caméra pour disparaître dans la foule, reprenant, quelle que soit l'époque, son rôle d'observateur de la vie parisienne.

Le vertige ici tient à ce que, à l'exception de quelques arrangements minimes, le texte déclamé par l'acteur est mot pour mot le récit de ce songe que fait Restif de La Bretonne dans ses *Nuits de Paris*, au chapitre XVI, 25 au 26 décembre 1792, sous-titré « la défense de Louis ». La prédiction des futures « secousses » de l'histoire, la référence étonnante à l'année 1992, donc deux cent ans après, et surtout cette analyse d'une étonnante finesse sur les débats qui perdurent autour de la Révolution ainsi que la posture presque hautaine du commentateur postérieur (« Il faut de temps en temps de telles secousses pour faire sentir le prix de la tranquillité »), tout cela se retrouve dans ces quelques lignes au milieu d'un texte qui ne manque pas d'humour[453].

De cette mise en garde du Hibou ressort cette dichotomie fondamentale entre les évènements et les idées qui les motivent, entre les « images pieuses », figées dans le temps, les discours qui traversent les âges. Restif de La Bretonne, comme Thomas Paine ou Casanova, n'est pas un homme illustre qui marque son époque, tels Robespierre ou Napoléon. Il échappe à la *structure* du récit historique pour évoluer dans sa marge et commenter à distance.

L'intérêt du philosophe pour le peuple parisien (les marchands, les prostituées, les lavandières) plutôt que pour les députés qui s'écharpent à l'assemblée, font de lui un précurseur de « l'histoire sociale » telle quelle sera théorisée par Marc Bloch et Lucien Fèvre dans les années 1930, à la suite de Lamprecht, Guizot, Thiers, Thierry, Michelet et Marx. Soit l'antithèse de la

453 L'auteur décrit ainsi peu après un repas avec un mystérieux hôte qu'il pense connaître mais ne reconnaît pas et la rencontre avec une aristocrate qu'il suit aux abords des Tuileries avant de la voir quitter la ville en carrosse. Soit les éléments constitutifs de l'intrigue de *La Nuit de Varennes*.

« théorie du grand homme » popularisée en 1840 par l'écossais Thomas Carlyle[454].

L'intérêt que Ettore Scola lui porte paraît évident : plus libre de ses mouvements que Sade, mais moins cynique et surtout plus proche des classes populaires. Si le marquis sulfureux peut tout à fait représenter la figure monstrueuse de l'aristocrate incestueux, enfermé dans son cachot tel le monstre d'un conte pour enfant, de La Bretonne incarne, malgré sa particule, l'esprit du peuple exalté par Bakhtine, celui de la place publique, du goût de la bonne chaire et de la cuisse, dont l'esprit gouailleur traverse les siècles. Restif de La Bretonne et Sade, voilà finalement les deux fantômes de la Révolution, dont les réflexions, qui ne pourraient être plus opposées, remettent en cause le paradigme bipolaire hérité de ce moment fondateur. N'étant ni totalement royaliste, ni complètement révolutionnaire, Sade et Restif de la Bretonne sont justement dans une position liminaire entre les deux camps.

La téléportation des deux figures dans des époques postérieures, par la magie du cinéma (à tel point que Sade peut même se déplacer avec sa cellule et ses engins de tortures) les rattachent aux grandes figures marginales de l'histoire, telles que le Juif errant, le comte de Saint-Germain et plus récemment, Raspoutine. Personnages étranges, mystérieux, ayant en commun d'avoir eu un impact proportionnellement inverse à l'importance de l'évènement qu'ils ont vécu, tout en se voyant gratifié d'une supposée immortalité. Le Juif errant aurait assisté à la Crucifixion et errerait à travers le monde en attente du Jugement Dernier, Saint-Germain évoluait à la cour de Louis XV[455], et l'assassinat spectaculaire de Raspoutine précède de peu la Révolution russe. Tous trois se retrouvent dans différentes œuvres de fictions de natures diverses (romans, films, etc.), à la fois témoins de leur époque et commentateurs des suivantes. Leur nature grotesque (le premier amenant malédiction et maladie, le second porté sur l'alchimie, le dernier dont l'assassinat délirant nourrit encore des spéculations) permet aux auteurs de fiction de prendre le fait historique à rebours, non comme une suite d'évènements isolés les uns des autres, mais comme résultant de la continuité d'une pensée marginale. Le mythe apparaît comme l'expression de la *communitas* de la *structure* « histoire », tous sont le versant grotesque des grands hommes : des corps protéiformes à l'identité trouble, pouvant être plusieurs personnages ou un seul qui prendrait différents visages, comme le Diable influant sous différentes formes les grands évènements de l'histoire (Crucifixion, Inquisition, Révolution française, Révolution russe) dans

454 Voir GÉRARD Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e^ siècle », *Romantisme*, 1998, n° 100, p. 31-48.

455 Parmi ses rencontres, il aurait notamment croisé de son vivant Casanova et Rameau et, après sa mort, Marie-Antoinette, tandis que l'acteur chanteur Richard Chanfray, amant de Dalida, affirmera être cet illustre personnage dans les années 1970.

Pages arrachées au livre de Satan (1921) de Carl Theodor Dreyer.

Le marginal est donc plutôt une idée prenant corps que le moteur d'un évènement. Là où le grand homme marque son époque, laissant sa mort en héritage, le marginal accède à une immortalité paradoxale. Il traverse les époques mais apparaît au coin de l'œil, alerte le contemporain mais, à la manière de Cassandre, n'est jamais vraiment écouté. Les auteurs postérieurs, romanciers, poètes ou cinéastes, opèrent comme des « passeurs de marginaux », leur offrant des possibilités de déplacement et de résurrection que seules peuvent offrir la fiction et l'imagination.

Paradoxe de l'histoire, malgré le culte de la Raison imposé par les révolutionnaires, la Révolution française aura permis la naissance de flamboyants marginaux, évoluant littéralement en marge des pages de l'histoire mais cristallisant une vision éternelle du monde. Sacha Guitry sera pris de fascination pour Talleyrand, pour lequel il écrira un film entier (*Le Diable boiteux* en 1948), imposant au monde l'image d'un manipulateur cynique mais néanmoins brillant traversant les régimes successifs (Révolution, Restauration, Empire). Peter Brook et Jean Yanne, sur des modes différents, ressusciteront Jean-Paul Marat et la popularité de Sade ne se dément plus, quitte à lui faire endosser les rôles les plus absurdes[456]. Restif de La Bretonne est peut-être le moins bien servi, outre son rôle prépondérant dans *La Nuit de Varennes*, on le retrouve tout de même dans la série de romans policiers *Nicolas le Floch*[457] de Jean-François Parot.

Tous ont cette particularité de traverser, métaphoriquement ou littéralement au bon vouloir des scénaristes, les siècles, démontrant que si la Révolution est finie, comme l'affirme François Furet, ses idées sont loin d'être mortes.

Week-End (1969) de Jean-Luc Godard met directement en scène cette revanche des marginaux sur l'histoire. Parti en week-end à la campagne, le couple bourgeois incarné par Jean Yanne et Mireille Darc, entre embouteillages infernaux et prise d'otage du Front de Libération de Seine-et-Oise, seront amenés à croiser les fantômes de Joseph Balsamo (Daniel Pommereulle) et Saint-Just (Jean-Pierre Léaud). Alors qu'une nouvelle révolution semble couver (1968 n'est pas loin), ces fantômes (auxquels s'ajoutent Marie-Madeleine, Emily Brontë et « le gros poucet ») assurent la continuité de la marge face à une bourgeoisie qui refuse de les écouter. Roland (Jean Yanne) continue sa route, râleur, et n'écoute pas les mises en garde de Saint-Just, marchant à ses côtés récitant ses propres discours à partir d'un livre de poche, ressurgi des marges de l'histoire,

456 Dernier rôle en date, celui d'allié et de « roi de thune » de la cour des miracles dans *Assassin's Creed Unity* (2014) publié par Ubisoft, dans une position qui évoque fortement la figure d'Hannibal Lecter.

457 Il n'apparaît pas (encore) dans l'adaptation télévisée des romans produite par France 2.

comme ange annonciateur des troubles à venir.

Avec tous ces éléments, définir un chronotope de la Révolution française n'est pas si aisé. Nous pouvons tout de même relever que ce qui se rapproche le plus d'un « temps-espace » de la marginalité est, là encore, à chercher de l'autre côté de l'Atlantique. La Révolution (vue par Ettore Scola ou même Jean-Paul Rappeneau et Philippe de Broca) quand elle quitte la capitale pour la province, ressemble beaucoup plus à un western crépusculaire, annonçant la fin d'une époque.

3.4. La Révolution n’est pas terminée

Le problème posé par le traitement de la Révolution française est encore à ce jour insoluble. De notre panorama succinct, dont nous avons écarté un certain nombre de films qui n'entraient pas directement dans nos critères, découlent plusieurs éléments notables.

Premièrement, nous pouvons séparer le cinéma sur la Révolution française en deux branches. D'un côté celui qui met en scène les grands moments révolutionnaires et les grands hommes (plus rarement les femmes) qui ont participé activement aux bouleversements politiques : des « films-tableaux » en somme, résolument tournés vers le tragique et l’inéluctabilité du mouvement de l'histoire. De l'autre, les fictions « pures », ou du moins qui s'assument comme telles, utilisant la parenthèse historique comme décor dans lequel les personnages sont parfois amenés à croiser les grandes figures (même si, il faut le reconnaître, c'est finalement assez rare). Cette deuxième occurrence est celle qui se rapproche le plus d’un « chronotope ».

Si les « films-tableaux » sont plus proches de la forme que le public attend d'un film historique (une explication factuelle des évènements), ils ne manquent pas de faire polémique, malgré leurs ambitions « universalistes ». La présence d'historiens reconnus devrait, en partie, couvrir la production de toute accusation d'orientation politique mais nous avons vu en premier lieu qu'il n'en était rien. La Révolution reste un nœud gordien de l'histoire resserré d'un côté par la gauche et de l'autre par la droite.

Les fictions « pures », en revanche et en opposition aux « films-tableaux » portés par une seule voix qui serait celle de l'histoire elle-même, proposent un regard oblique sur ces évènements. En faisant intervenir des personnages plus conceptuels qu'historiques, les réalisateurs peuvent se permettre plus de libertés dans l'expression des idéologies, mais aussi plus de clarté. Il va sans dire que Robespierre est un personnage peut-être un peu trop complexe pour être traité autrement que sous l'angle de l'exagération (voire de la caricature). Nicolas Philibert des *Mariés de l'an II* est tout de suite plus accessible au grand public, et peut plus facilement donner une image positive du conflit. S'ouvre alors la possibilité d'un dialogue entre les différents camps en dehors de la menace d'un procès d'historiens.

Deuxièmement, ces fictions, qui ne relèvent pas toutes de la comédie ou du grotesque,

n'en sont pas pour autant inféodées aux évolutions sociales qui marquent le moment de leur production. *Les Mariés de l'an II* n'est pas sans lien avec les conflits sociaux de mai 1968, *Liberté, Égalité, Choucroute* attaque frontalement la présidence de François Mitterrand tandis que *Chouans !* fait les yeux doux au principe de liberté importé des États-Unis, tout en refusant celui de l'égalité qui mènerait forcément au bolchevisme. La dissolution progressive du bloc de l'Est, qui s'accompagne d'une perte de confiance dans l'idéal communiste comme force d'opposition, se rabat sur l'esprit même des films. Le seul horizon fictionnel n'étant plus le Printemps des peuples, mais l'utopie libérale et individualiste finalement très américaine.

Partant de là, les films que nous pourrions qualifier « de gauche » (selon une lecture simplifiée) ne sont pas tant ceux qui s'écartent du récit historique pour proposer une intrigue de fiction, mais ceux qui font sortir l'histoire de son cocon ouaté pour tenter de démontrer le débordement des idées révolutionnaires. *Week-end* de Jean Luc Godard, *Marat-Sade* de Peter Brook, *La Voie lactée* de Luis Buñuel et *La Nuit de Varennes* sont peut-être de ceux-là. En appliquant l'hypothèse de Sylvie Dallet ils apparaissent comme des films dont la caractéristique formelle est justement de ne pas en avoir. Ce qui leur permet de piocher dans d'autres registres (roman picaresque, *road movie*, comédie burlesque, *western*) pour dynamiter la structure figée du récit historique.

Ces derniers films jouent sur le mode de la « carnavalisation » développée par Bakhtine, soit l'intrusion d'éléments du registre populaire dans le registre dit « élevé ». Ici, le film historique, forme plutôt considérée comme noble (par les moyens de production mis en place et le respect dû à la véracité historique) se voit « cannibalisé » par des figures moins légitimées que sont le comique (*Les Mariés de l'an II*, *Liberté, Égalité, Choucroute*), le roman picaresque (*La Voie lactée*, *Week-end*) voire littéralement l'esprit de la place publique, de la foire et de la fête (*Marat-Sade*, *La Nuit de Varennes*). Pour citer Bakhtine, « C'est cette transposition du carnaval dans la littérature que nous appelons carnavalisation. »[458] .

Cette intrusion permet aux auteurs de fissurer la toile figée du tableau, de briser le monologue de l'histoire pour offrir plutôt un dialogue entre les différents partis. Marat prend le pouvoir sur Robespierre ou discute avec Sade, qui lui-même remet en cause le puritanisme de M. Richard, tandis que son ennemi juré, Restif de La Bretonne philosophe avec Casanova sur la route de Varennes.

458 BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 180.

Le carnaval s'incarne dans ces marginaux, tout comme les bouffons, les mouvements millénaristes, et les hippies, sont des « relents » de cette *communitas* rejetée dans les marges de la société « structurée » définie par Victor Turner. Tous rappelant au fil des siècles la profonde relativité de l'ordre du monde.

Que nous disent les fictions sur la Révolution de notre rapport à la *structure* ? Voilà finalement la question qu'il conviendrait de se poser, plutôt que de s'interroger platement sur le positionnement arbitraire de chacun sur un axe « gauche-droite ». Les bouleversements de 1789, tels que vus par les cinéastes et le public du XX^{e} siècle à l'approche du bicentenaire, ne réactivent pas tant des vieilles rancœurs entre « pro » et « contre » révolutionnaires, mais interrogent chacun dans le rapport que le peuple français entretient avec la société dans laquelle il évolue. Faudrait-il une nouvelle révolution pour repartir sur une nouvelle *structure* ? Ou faut-il au contraire craindre le désordre que la *communitas* fait peser sur les acquis économiques et légaux durement gagnés ?

Si les « images pieuses » (Mordillat) des « films-tableaux » entretiennent une confusion paradoxale, insistant sur les crimes de la Terreur pour démontrer le cauchemar éveillé que serait l'absence de *structure*, les « fictions carnavalesques » semblent au contraire prendre le chemin inverse, débattant plutôt sur les acquis de la Révolution que sur ses horreurs. La prise de pouvoir de la *communitas* au moment de la Révolution n'est pas, chez Rappeneau, Brook ou Scola, la revanche sanguinaire d'un peuple révolté, mais au contraire l'occasion d'un dialogue pour imaginer le meilleur des mondes possibles.

Il y aura toujours des critiques et des historiens amateurs pour dire quels films sont les plus « objectifs » sur la période. L'ironie étant qu'il n'existe aucun film vraiment objectif sur le sujet, si tant est qu'il est possible de porter un tel regard sur une période révolue. Mais même si elle reste minoritaire dans cette production, allant jusqu'à faire entrer des regards extérieurs dans le débat (Brook, Buñuel, Scola), l'image grotesque a tout de même son rôle à jouer.

Leon Battista Alberti voyait en l'art une fenêtre ouverte sur *l'Historia* (« l'Histoire » ou « Le monde »), donc un regard allant dans la direction voulue par le peintre. Les « grottesques » découvertes dans les vestiges de la *Domus Aurea* proposaient, au contraire, la possibilité d'une déambulation libre du regard, au bon vouloir du spectateur. L'image grotesque, qui est leur héritière, fonctionne sur le même principe. Fenêtre ouverte sur le temps, les « films-tableaux »

ne permettent pas au regard de dévier de la ligne morale induite par la production. Les films « grotesques » offrent au spectateur la possibilité d'un regard plus actif. Chaque personnage, élément de décor, objet sorti de l'abîme du temps apparaît comme une possibilité de réflexions.

Pourquoi la voiture de Casanova porte-t-elle le nom charmant de « désobligeante » ? Est-il vraiment impossible qu'un salon de la torture et des fournitures de bourreau ait eu lieu ? Est-ce que la guillotine n'est pas, à l'instar de la voiture monoplace, un progrès technologique ayant des implications socio-économiques dépassant sa fonction principale ? Si Sade avait vraiment des conversations avec son pénis, de quoi parleraient-ils ? Toutes ces questions, aussi absurdes qu'elles puissent paraître devant le diptyque de Enrico et Heffron, finissent pourtant par se poser, même fugacement, devant les films de Jean Yanne, Scola et Xhonneux.

Les images grotesques et carnavalesques proposées par les différents réalisateurs sont génératrices de questions dont l'importance n'est pas leur intérêt scientifique mais leur foisonnement, transformant la Révolution en casse-tête philosophique qui traverse les siècles.

Pour certains, 1789 fut l'avènement d'un monde nouveau, pour d'autres, 1793 fut une tragédie sanglante. Pour chacun des deux camps, aucune raison d'en rire. Pourtant, si selon Gérard Genette, « le comique n'est qu'un tragique vu de dos »[459], il n'y a aucune raison pour que la tragédie échappe au rire. Les « films tableaux » apparaissent comme des formes établies qui n'attendent qu'à être déformées *per excessum* ou *per defectum*[460].

459 GENETTE Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, p. 27.
460 CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe (1908) », *op. cit.*, p. 196.

4. « Occuper le terrain » ou la carnavalisation du gaullisme

> *« Je ne devrais pas le dire parce que ça ne me met pas en valeur, mais… un bon agent c'est d'abord une bonne mission. Vous dites "légende", je réponds "chance"… Chance d'avoir vécu au temps du nazisme. […] Vous pouvez sauver la planète, si c'est en cassant la gueule à un clown c'est minable… Sans compter que ça fait de la peine aux enfants. Non, un nazi, dans notre métier, c'est une chance ! »*
>
> Hubert Bonisseur de la Bath, alias OSS 177 (Jean Dujardin) dans *OSS 117, Rio ne répond plus* (scène coupée) de Michel Hazanavicius, 2009

Si toutes les périodes de l'histoire de France ont servi de sources d'inspiration pour le cinéma, certaines ont la préférence des cinéastes. Là encore, de nombreux facteurs peuvent expliquer pourquoi un « moment » est plus régulièrement sollicité qu'un autre, et ce phénomène n'est pas particulier à la France. Le cinéma hollywoodien n'est pas plus inspiré par sa Guerre d'indépendance (1775-1783) que nous le sommes par la Révolution française, préférant forger son « roman national » autour du *western* et de la Guerre de Sécession (1861-1865). En Europe, l'écriture de l'histoire du XX^{e} siècle est évidemment tributaire de ces deux guerres mondiales qui ont changé la face du monde. Mais s'il existe des films sur le conflit de 1914-1918, le plus gros de la production se concentre entre 1915 (*Une page de gloire* de Léonce Perret) et 1939 (*Le Déserteur*[461] de Léonide Moguy). Au cours de cette période (pendant et entre-deux-guerres), nous pouvons trouver la trace d'une cinquantaine de films. De 1939 à 1990, ce nombre se réduit à une trentaine, dont certains n'évoquent le conflit qu'en introduction (*The Great Dictator* de Charlie Chaplin, 1940 ou *L'As des As* de Gérard Oury en 1982) ou en toile de fond (*La Victoire en chantant* de Jean-Jacques Annaud, 1976). Nous pouvons ajouter à ces films une autre trentaine, depuis 1990 à aujourd'hui (les récents *Au revoir là-haut* d'Albert Dupontel, 2017, et *1917* de Sam Mendes en 2020). Ce panorama concerne la production internationale et s'il est honorable, le nombre de films produits reste malgré tout très inférieur à celui des longs métrages prenant la Seconde Guerre mondiale comme sujet.

C'est donc non sans un certain regret que le choix a été fait de laisser de côté ce premier conflit, malgré l'existence de quelques films qui auraient pu être des études de cas très intéressantes sur cette question du grotesque et de l'histoire. *Le Roi de Cœur* (1966) de Philippe

461 Jugé trop pessimiste, le titre fut changé à la sortie en « Je t'attendrai ».

de Broca, *La Vie et rien d'autre* (1989) et *Capitaine Conan* (1996), tous deux de Bertrand Tavernier, sont de ces films que nous ne pourrons aborder dans ces pages.

Enfin, ce saut temporel abrupt qui nous emmène de la fin de la Révolution française à ce conflit mondial doit également se justifier. Il est apparu, lors de la sélection des périodes signifiantes pour notre recherche, que la Seconde Guerre mondiale s'imposait comme un chapitre inévitable de ce « roman national ». Premièrement parce que le conflit et ses horreurs sont encore très présents dans les mémoires, au point d'avoir presque effacé le précédent. Ensuite parce qu'il fut l'occasion d'ajouter deux figures héroïques à l'histoire de France, le général de Gaulle et la Résistance, ainsi qu'une nouvelle incarnation du mal : le nazi. Et enfin parce que cette nouvelle « mythologie historique », à l'inverse des précédentes, s'est majoritairement construite par le cinéma. Toutes sortes de films ont été produits autour de ce conflit : des fresques historiques, des drames et même des comédies.

La question posée ici n'est pas « peut-on rire de tout ? » mais comment parler au cinéma d'un sujet aussi délicat ? Le débat est suffisamment récurrent pour le rendre signifiant. Se rappellent à notre mémoire les controverses à la sortie de *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, subissant la censure d'un État français cherchant à minimiser sa responsabilité en matière de déportation ou le fameux texte de Jacques Rivette « De l'abjection », publié en 1961, fustigeant l'utilisation d'un travelling dans le film *Kapo* de Gillo Pontecorvo[462].

Au milieu de tout cela, la comédie se trouve évidemment dans une position inconfortable : obligée de faire rire (ce qui est sa fonction première), peut-elle s'attaquer à un sujet aussi frontalement tragique et politique ? La production cinématographique française se trouve face à une impasse. Contrairement à Charlie Chaplin (*The Great Dictator,* 1940) et Ernst Lubitsch (*To Be or Not to Be,* 1942) qui critiquaient frontalement le régime nazi contemporainement à son apogée (avant l'entrée en guerre des États-Unis), la comédie française post-Libération risque de remuer des souvenirs que la population souhaiterait reléguer dans les marges : ceux de la collaboration, du marché noir et des arrangements avec l'occupant. Une position difficile à assumer quand l'État se place dans le camp des vainqueurs en insistant sur le rôle majeur de la Résistance dans la défaite de l'ennemi.

Babette s'en va-t-en guerre (1959) de Christian-Jaque s'impose comme le premier film comique sur le sujet, il ne sera pas le dernier. D'autres suivront, tels *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury (1966), *Le Viager* de Pierre Tchernia (1972), *Les Chinois à Paris* de Jean Yanne (1974),

462 RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *Les Cahiers du cinéma,* juin 1961, n°120, p. 54-55.

Le Führer en folie de Philippe Clair (1974) jusqu'au triomphe public de *Papy fait de la résistance* de Jean-Marie Poiré (1983). Chacun témoigne à sa manière de la tension entre le mythe de la France résistante et l'envie de la population d'en rire, en résonnant parfois involontairement avec l'actualité politique contemporaine.

À partir du résistancialisme gaulliste, néologisme forgé par l'historien Henry Rousso en 1987 désignant « ce mythe » de la France résistante[463], et son influence sur la production cinématographique, nous pouvons déceler une ouverture vers le carnavalesque, au sens où l'entend Mikhail Bakhtine (jeu d'inversion et de tension entre culture élevée et populaire), qui mènera logiquement vers une transformation de l'épisode historique majeur en chronotope figé.

Le résistancialisme, tel que le conçoit Rousso, désigne un système mémoriel organisé autour de trois éléments : la marginalisation du régime de Vichy, l'exagération du rôle des résistants dans la Libération du pays et enfin, la généralisation de cette résistance à l'ensemble de la Nation[464]. Trois éléments, suffisant pour constituer un « mythe », qui, forcément, se retrouvent au cinéma, médium largement utilisé ou contrôlé par les organes du pouvoir. Après la constitution du « mythe » se pose la question de son maintien et de son utilité sociale. Particulièrement à l'heure de la décolonisation, quand la France continue d'entretenir l'image glorieuse d'une résistance face à l'occupant, en occupant elle-même d'autres territoires. Et contre toute attente, dans ce nouveau système d'images, avoir un nazi, c'est effectivement une chance.

463 ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, *de 1944 à nos jours,* Paris, Seuil, 1990, p. 19.

464 À ne pas confondre avec le « résistantialisme » (avec un « t »), inventé par l'abbé Jean Desgrange qui dénonçait les crimes commis au nom de la Résistance. Voir DESGRANGES Jean, *Les crimes masqués du résistantialisme*, Paris, Dualpha éditions, 2003 [1948].

4.1. Le nouvel Ubu : plus tyran que les tyrans

En 1959, est projeté lors du premier festival international du film de Moscou *Babette s'en va-t-en guerre* de Christian-Jaque, avec Brigitte Bardot dans le premier rôle. Auréolé d'un succès correct, qui se confirmera dans les salles françaises quelques mois plus tard, cette comédie, derrière ses atours charmants et inoffensifs, crée tout de même quelques précédents.

L'argument est le suivant : en 1940, Babette (Brigitte Bardot), jeune fille de chambre naïve et empotée choisit, par amour, de suivre un jeune aristocrate français (Jacques Charrier) parti rejoindre les Forces de la France Libre et le général de Gaulle à Londres. Elle, se retrouve enrôlée dans la FFL et se voit confier une mission de la plus haute importance, malgré sa bêtise : récupérer les plans d'un débarquement en Angleterre détenus par un général allemand.

De l'aveu même du réalisateur, et des critiques peu dupes, il s'agit du premier film avec Brigitte Bardot visible par le grand public. Ainsi la presse s'amuse : « Notre ami Christian-Jaque vient de réussir le premier B.B. qui devrait être interdit aux plus de 16 ans »[465], ou encore Samuel Lachize[466] qui loue « l'ingéniosité de son tailleur (militaire) qui sut lui couper un uniforme laissant deviner ce qu'il contient » tandis que Roger Khiel[467] ironise sur « B.B. devenue héroïne nationale et sans avoir eu à dénuder cette fois un centimètre carré de peau ? C'est vous dire qu'il ne reste pas grand chose de son talent ».

Mais ces piques à l'encontre de la star française sont vite éclipsées par un autre sujet plus important qui anime la critique de l'époque. Dans le contexte encore brûlant de la Libération et de la Cinquième République naissante, *Babette* est rapidement identifié comme la première comédie invitant le public à rire frontalement de l'Occupation. Dans une France qui essaye d'oublier la défaite de 1940 en se plaçant dans le camp des vainqueurs de 1945, le souvenir est encore vif et douloureux. Le sujet peut paraître trop important, trop grave, pour être traité sur le ton de la comédie.

À sa sortie, *Babette* ne choque pas le public outre mesure, pour la simple raison que Christian-Jaque assume totalement l'artificialité et l'absurdité de son histoire. Il ne se place pas comme historien ou ne vend pas un témoignage d'une période sombre. Il propose au public une fantaisie avec Brigitte Bardot.

465 *Noir et blanc* du 25/09/1959.
466 *L'Humanité* du 21/09/1959.
467 *Dernières Nouvelles d'Alsace* du 12/09/1959.

Notons tout de même un point qui amuse les critiques : l'utilisation de « B.B. » à des fins de propagande gaulliste. Michel Duran[468] annonce la sortie prochaine du film en ces termes :

> « Dans *Babette s'en va-t-en guerre* notre star nationale montrera tout ce que la nature lui a généreusement accordé, et tout ce qu'elle sait faire dans l'intimité des caméras, mais cette fois-ci, ce sera pour la France. Elle sera une sorte de Jeanne d'Arc de 1940, revue en 1959, qui a entendu des voix. Ou plutôt UNE voix : celle du général de Gaulle le 18 juin. […] Ainsi, avec le concours des bandes d'actualités, l'histoire sera au service de B.B. et Charles de Gaulle son partenaire. […] Nul doute que le gouvernement musclé qui est en gestation n'apporte son concours le plus large à une œuvre aussi utile au rayonnement de la France nouvelle. Et après avoir demandé – sans encore de résultat, hélas ! - la Légion d'honneur pour B.B., je me permets de demander qu'on y ajoute la croix de la Libération. Au besoin, s'il en manque, M. Soustelle n'a qu'à la prendre sur la poitrine de Clostermann, Barberot ou Pouvade[469] pour l'accrocher entre les nichons de B.B. ou sur le portefeuille de M. Raoul Lévy. »[470]

Est reproché au film, avant sa sortie la teneur commerciale du projet. Raoul Lévy, le producteur, en prend pour son grade, présenté comme un homme cynique profitant du succès de Brigitte Bardot auprès du public et du retour du général de Gaulle afin de promouvoir un film sans intérêt.

Pour le contexte historique, la constitution de la Cinquième République a été adoptée seulement un an auparavant. De Gaulle est donc président, pas encore élu au suffrage universel mais par un collège de grands électeurs. Néanmoins, depuis la Libération, une guerre idéologique se joue entre les partisans de de Gaulle et le Parti Communiste dont l'enjeu n'est rien de moins que la récupération de la figure héroïque du résistant. Le Parti Communiste se présente alors comme « le parti des 75.000 fusillés », quand bien même les registres ne font état que de 20.000, tous n'étant pas communistes. De Gaulle joue la carte de la France résistante, inversant le rapport de force historique en présentant les résistants comme majoritaires face au régime de Vichy, marginal. Les communistes sortiront perdants, de Gaulle jouant de sa popularité pour annexer autour de sa personne toute la mythologie de la Résistance.

Et *Babette* dans tout ça ? S'il paraît inoffensif envers les tenants du pouvoir, nous pouvons tout de même noter une ingérence du gouvernement sur le film, déjà relayée par le *Canard Enchaîné* à l'époque **:**

> « Jugez vous-même : on voyait (en scope et en couleur) un officier en train de téléphoner à sa petite amie (ce qui ne se fait jamais, bien entendu).

468 *Le Canard Enchaîné* du 08/05/1959.

469 Pierre Clostermann (1921-2006), aviateur, Roger Barberot (1915-2002), militaire, et Pierre Poujade (1920-2003, orthographié « Pouvade ») sont trois figures de la Résistance. Le dernier popularisera d'ailleurs le concept de « poujadisme ».

470 DURAN Michel dans *Le Canard enchaîné* du 08/05/1959.

- Allô, ma chatte, qu'il disait le gradé, es-tu libre ce soir ma poupoule ?
  À ce moment même, Babette, qui est standardiste, coupe la communication et l'image suivante montre en gros plan une main de fer qui tient un téléphone et on remarque, au bas de la manche, deux étoiles indiquant le grade de celui qui cause. Lequel d'ailleurs cause bien.
- Quoi ? Dit l'homme. Je ne suis pas votre poupoule et, d'ailleurs, ce soir, je parle à la radio.
  […] C'était gentil, non ? Et bien la censure l'a fait couper et n'a pas délivré le visa avant d'avoir confirmé le nouveau montage. »[471]

Pour l'historienne Sylvie Lindeperg[472], *Babette* s'inscrit dans la liste des films permettant à de Gaulle d'imposer sa figure. « Réduit au rang d'abstraction, de symbole et de Dieu lointain par les documentaristes du SCA, gommé par les fictions commerciales de la Libération, de Gaulle imposait désormais sa présence familière, aussi bien dans les films des compagnons (*Tu moissonneras la tempête*, *L'Armée des ombres*) que dans les comédies résistantes (*Babette s'en va-t-en guerre* de Christian-Jaque, 1959 ; *Martin soldat* de Michel Deville, 1966). De Gaulle revenait sur la scène cinématographique, non plus en fantôme divinisé et abstrait, mais en père de la Nation, plus accessible et plus familier. Dans les comédies sur la Résistance, les apparitions de l'illustre doublure furent pourtant étroitement surveillées par la commission de contrôle ».[473] Lindeperg confirme d'ailleurs un virage dans la censure en 1959 :

> « [...] pour interdire toute atteinte portée à "l'image" ou à "l'honneur" de la Résistance. Dénigrer l'Armée de l'ombre équivalait désormais à flétrir l'honneur du chef de l'État. Dans les recommandations des censeurs se trouvait ainsi imposée l'équation "Résistance = de Gaulle". »[474]

Babette n'échappe donc pas à la règle, pas plus que *La Grande Vadrouille* (1966) quelques années plus tard, présenté en projection spéciale à l'Élysée devant le Général en personne. Immense succès en salle, le film de Gérard Oury se veut rassembleur, réunissant à l'écran les deux grandes stars que sont Louis de Funès et Bourvil (que le Général admirait), jouant respectivement un bourgeois et un ouvrier que tout oppose, mais réunis dans l'adversité face à l'occupant. Le tout sous la bonne étoile d'un dirigeant bienveillant donnant son puissant aval au film populaire.

Au-delà de la comédie, nous trouvons évidemment un certain nombre de films exaltant

471 *Le Canard enchaîné* du 16/06/1959. La scène est toujours présente dans le film mais, avec un certaine habileté du montage, Christian-Jaque fait comprendre au public la stature du personnage à l'autre bout du fil, sans le montrer.

472 LINDEPERG Sylvie, *Les écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Seuil, 2014.

473 LINDEPERG Sylvie, « La Résistance rejouée. Usages gaullistes du cinéma », *Politix*, 1993, Vol. 6, p. 134-152.

474 *Ibid.*, p. 146.

l'imaginaire de la Résistance. Sorti en 1966 en grande pompe, la même année que *La Grande Vadrouille*, la coproduction franco-américaine *Paris brûle-t-il ?* de René Clément apparaît comme le monument cinématographique du résistancialisme. Adapté d'un roman de Larry Collins et Dominique Lapierre[475], le film affirme être une reconstitution fidèle des témoignages de ceux qui ont aidé à libérer Paris. De gros moyens sont mis en œuvre, avec un casting international réunissant les plus grandes stars françaises et américaines (Claude Rich, Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Yves Montand, Michel Piccoli, Kirk Douglas, Orson Welles, etc.) et on retrouve au scénario Gore Vidal, Jean Aurenche, Pierre Bost et même Francis Ford Coppola. Tout est en place pour parfaire le récit héroïque de la Résistance française, luttant sans relâche contre l'occupant nazi, aidé par l'armée américaine. La musique composée par Maurice Jarre, chantée par Mireille Mathieu à la gloire des anciens combattants deviendra dans la foulée un succès.

Nous pouvons tout de même noter quelques ombres au tableau : certains anciens résistants devenus politiciens s'octroient le beau rôle (Jacques Chaban-Delmas joué par Alain Delon) et la police est glorifiée au côté de la Résistance, René Clément jetant ainsi un voile pudique sur les rafles organisées par le régime de Vichy. La production du film ne fut pas non plus de tout repos, Gore Vidal se voyant obligé de rogner des pans entiers du livre pour ne pas vexer les communistes d'un côté et les gaullistes de l'autre. La même année, l'américain Robert Paxton publie sa thèse sur le régime de Vichy, ouvrant la brèche à une autre histoire de l'Occupation et révélant l'implication de l'État français vichyste dans les crimes de l'Allemagne nazie[476].

Trois ans auparavant (1963), le jeune Bertrand Blier tourne son premier film. Une succession d'entretiens dans le style « caméra vérité », qui laisse défiler devant la caméra onze représentants de la jeunesse de 15 à 22 ans qui évoquent leurs ambitions, leurs impressions et leurs pensées sur le quotidien. Le titre est volontairement provocateur, mais résume assez bien ce que les « copains » qui se ruent aux concerts de Johnny Hallyday pensent de tout cela, montrant une fracture entre ceux qui n'ont pas connu la guerre et ceux qui s'en remettent difficilement : *Hitler, connais pas* (bien que la phrase ne soit en vérité jamais prononcée par les intervenants).

Un dernier fait qui confirme l'emprise du résistancialisme sur la production française : tourné en 1969 pour la télévision française, *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophuls voit sa

475 LAPIERRE Dominique, COLLINS Larry, *Paris brûle-t-il ?*, Paris, Robert Laffont, 1964.

476 PAXTON Robert, *Parades and politics at Vichy : the French Officer Corps under Marshall Pétain*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1966.

diffusion télévisuelle finalement annulée en 1971 (soit deux ans après que de Gaulle se soit retiré du pouvoir). Le film propose un regard moins « élogieux » sur la Résistance et s'intéresse un peu aux collaborateurs, mais surtout à ceux qui attendaient la fin de la guerre sans prendre véritablement position. Parmi les détracteurs, nous trouvons Simone Veil, alors membre du conseil de d'administration de l'ORTF qui déclare en 1981 (pour la première diffusion à la télévision française) : « Je trouve que ce film montre une France lâche, égoïste, méchante et qu'il noircit la situation »[477]. Dans un entretien avec Ginette Gervais, le réalisateur Marcel Ophuls justifie ses intentions :

> « C'est le thème du film : pas de donner un récit ni objectif, ni exact de faits historiques, mais montrer le décalage entre le passé et le présent […]. Je ne pense pas qu'à partir de témoignages, à partir de gens qui racontent ce qu'ils ont soit-disant vécu, vous arriverez à reconstituer la vérité historique. »[478]

Ophül prend une position à contre-courant de celle de René Clément, qui voyait dans le témoignage l'argument de la vérité.

Il ressort évidemment que les faits intéressent peu le cinéma en cette période. Ce qui compte aux yeux du général de Gaulle et de ses partisans, c'est le « roman national », dans une ambition de rassembler une nation sortie divisée de la double défaite du maréchal Pétain. Si le Général apparaît peu à l'écran, réservant précieusement son image pour les grands moments, il n'en garde pas moins la main sur la production culturelle. On peut l'évoquer, éventuellement le montrer par des actualités, mais pas le ridiculiser.

Si la figure du résistant est sécurisée par le pouvoir, et la collaboration passée sous silence, force est d'admettre qu'il reste peu de marge de manœuvre dans la construction de sujets comiques à même de mettre en lumière les troubles d'une société française en pleine reconstruction.

Babette s'en va-t-en guerre trouve pourtant la recette du succès, pas tant grâce à sa glorification patriotique de la Résistance, ni à la présence de Brigitte Bardot, mais grâce à un élément qui fait consensus : la révélation de Francis Blanche dans le rôle du tyrannique chef de la Gestapo « papa Schulz ».

---

477 SEKNADJE-ASKENAZI Enrique, « Le chagrin et la pitié : chronique d'une ville sous l'Occupation », *CinémAction.* 2002, n°103, p. 103, 50 films qui ont fait scandale.

478 SERVAIS Ginette, « La vie quotidienne dans une ville française de 1939 à 1945 », *Jeune cinéma*, n°55, 1971, p.13, retranscrit par PRÉDAL René, *La société française à travers le cinéma, 1914-1945*, Paris, Armand Colin, U2, 1972, p. 324-326.

Jacques Doniol-Valcroze loue un « numéro époustouflant »[479], un article non signé de la revue *Arts* précise :

> « la création admirable, quasiment géniale de Francis Blanche. Ses apparitions sont saluées d'applaudissements. La vraie vedette du film, ce n'est pas Brigitte, charmante sans plus, encore moins Charrier (le pauvre !) mais bien cet extraordinaire bonhomme, d'une cocasserie loufoque et cruelle, qui est à lui seul tous les Marx Brothers. »[480]

Même Jean Carta, très critique de la représentation comique de cette période, admet au détour d'une phrase que « Blanche est étourdissant »[481]. *Le Figaro Littéraire* va encore plus loin :

> « La vrai vedette de *Babette* n'est point, en dépit de sa gloire et de son charme, Brigitte Bardot, mais Francis Blanche, qui, en « Papa Schulz », fait une création virulente. Il manifeste dans la méchanceté et la bêtise gestapiste une allégresse à la fois sinistre et du plus haut comique. Voilà le père Ubu de notre temps […] quel que soit le talent de Francis B., n'oublions pas que l'un des adaptateurs de *Babette*, Jean Ferry fut surréaliste. »[482]

La récurrence de l'idée de « création » est éloquente. Pour les critiques, Blanche n'interprète pas un officier nazi, vaguement inspiré d'une figure historique, il invente un type de personnage : celui du SS grotesque. Par sa composition inspirée et hystérique, il permet au public de rire de ce qui représentait alors l'horreur pure : la division d'élite d'Hitler. Celui qui insinuait la peur, dont les crimes ne sont plus un mystère, devient un personnage d'opérette, un tyran grotesque, se rapprochant de la définition de Michel Foucault, soit celui dont la puissance est proportionnellement inverse à sa légitimité dans l'exercice du pouvoir et qui « fait valoir la prédominance de son intérêt et de sa volonté. [...] C'est par un état de violence permanent que le despote peut faire valoir sa volonté sur le corps social tout entier »[483]. Tyrannique, misogyne, ambitieux, pédéraste... Blanche compose une véritable boule de vices, soit l'exact opposé de la douce et naïve Babette.

Tout comme l'Ubu de Jarry l'était pour le tarot des surréalistes, Papa Schulz devient pour Christian-Jaque un joker fort utile pour intégrer le carnavalesque dans sa comédie résistancialiste. Soit la mise en scène d'un corps grotesque comme un corps ouvert, débordant, envahissant (la corpulence de Blanche nous y ramène), qui nous renvoie aux principes d'inversions établis par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais* et *La Poétique de*

479 *France Observateur* du 21/09/1959.
480 *Arts* du 24/09/1959.
481 *Témoignage chrétien* du 02/10/1959.
482 *Le Figaro Littéraire* du 17/10/1959.
483 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.,* p. 64.

Dostoïevski.

La posture carnavalesque de Schulz est multiple : exercice illégitime du pouvoir (justifié par le contexte historique) tout en poursuivant un objectif similaire aux protagonistes (mettre la main sur les plans). Enfin, ses projets sont finalement déjoués, souvent par hasard, par la jeune Babette. L'inversion la plus importante est visible dans la prise de pouvoir temporaire de la marge sur le commun car le carnaval, rappelons-le, est aussi le moment où tout ce qui est liminaire, refoulé, revient sur la place publique.

En dehors du film, nous pouvons identifier un double effet de marginalisation : le régime de Vichy, côté français, et le régime nazi, côté allemand. Au sortir de la guerre, la RFA doit aussi composer avec cette histoire compliquée à assumer. Les nazis sont donc marginalisés de l'histoire, séparés des « Allemands », qui auraient subi la tyrannie d'une caste. L'intérêt d'une telle réécriture est, comme pour la France, de retrouver une unité nationale, surtout en sortant d'une défaite, mais aussi de permettre l'amitié franco-allemande qui commence à prendre forme. C'est ce flou idéologique qui permet la naissance de Papa Schulz, comme donnée historique marginalisée donc réutilisable comme élément carnavalesque. La création de ce nouvel Ubu permet à la comédie française d'ouvrir une brèche et, dans une logique mise en avant par Wolfgang Kayser[484], conjurer le malaise face à l'horreur refoulée, par le rire.

Schulz n'est pas un Allemand, c'est un nazi. Il est de ce fait opposé à l'Allemand, le général de la Wehrmacht Franz von Arenberg, servant le régime nazi par devoir militaire plus que par conviction. À l'inverse de Schulz, von Arenberg est décrit comme mélomane, romantique et distingué. C'est un aristocrate dont la présence est rassurante, montrant l'ennemi sous un jour plus honorable. On retrouve l'ambiguïté des représentations divergentes des figures d'Adolf Hitler et Erwin Rommel, archétype du militaire respectable. Une double figure qui parcourt également le cinéma sur la Seconde Guerre mondiale.

La popularité de la figure « inventée » par Francis Blanche n'est plus à démontrer, la télévision française n'hésitant pas à réutiliser le nom pour rebaptiser la série américaine *Hogan's Heroes* sous le titre « Papa Schulz » (avec un « t ») jusqu'en 1992, profitant de l'homonymie d'un des personnages secondaires. Au travers de ce personnage truculent, la France, et peut-être le cinéma, se sont trouvés un nouveau tyran grotesque, prêt à être détesté par tout le monde. Un nazi dans une comédie, c'est donc finalement une chance !

484 KAYSER Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature, op. cit.*, p. 187.

Le Führer en folie (1974) de Philippe Clair reprend l'idée à son compte, avec moins de succès, le film prenant pour argument un match de foot disputé entre la France et l'Allemagne qui décidera de l'issue de la guerre.

Réalisateur prolifique des années 1970 surtout connu pour ses collaborations avec Aldo Maccione et *Les Charlots*, Philippe Clair va tout de même un peu plus loin que Christian-Jaque en mettant en scène le dictateur lui-même. Si le cinéaste affirme qu'il avait offert le rôle à de Funès[485], c'est finalement Henri Tisot, connu à l'époque pour ses imitations de de Gaulle qui décroche le rôle. Le comédien reprend à son compte les images d'archives d'Adolf Hitler, faisant des grands gestes et éructant ses discours, pour pousser la mécanique comique à son paroxysme. Certains diront même son point de rupture. L'accent est mis sur la dimension grotesque du personnage, concomitante du grotesque du pouvoir (Foucault) qui se double, l'air de rien, d'un discours sur le spectaculaire de cette posture. En articulant son récit autour d'un match de football, Philippe Clair propose tout de même une rare parodie d'*Olympia* de Leni Riefenstahl (1936). Le film montre ainsi une fausse image d'archive où Hitler à sa tribune, refusant de serrer la main du champion, reçoit un bras d'honneur de la part de Jesse Owens[486]. Pour le réalisateur, si Hitler est prêt à jouer l'issue de la guerre sur un match de football, c'est parce qu'il est obsédé par l'idée d'être le meilleur dans tous les domaines.

Le film est, à plus d'un titre, hystérique. Tisot hurle plus qu'il ne parle et le scénario dérive rapidement de son argument initial pour enfiler une suite de séquences toutes plus absurdes les unes que les autres. Hitler pose du papier peint au plafond. Hitler doit raconter une histoire aux héros français (Luis Rego, Patrick Topallof, Maurice Risch) pour les endormir. Hitler est homosexuel, Eva Braun (Alice Sapritch) se déplace dans un char rose bonbon et ainsi de suite, jusqu'au match de football final qui n'a aucun sens. Nous sommes ici plus proches du cartoon que de la farce critique. L'inversion la plus notable étant le rapport Eva Braun/Adolf Hitler, particulièrement dans la conclusion où le couple, évadé au Mexique, intervertit les rôles : Eva est habillée en Adolf et arbore une moustache significative, Adolf, quant à lui, est en robe bavaroise et perruque blonde, obligé de danser pour satisfaire sa compagne dominatrice.

Quelque peu tombé en désuétude, comme beaucoup de comédies des années 1970

485 LEMAIRE Christophe, « Entretien avec Philippe Clair », *FilmoTV [en ligne],* 31/05/2013, [consulté le 18/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=h2QONDTGzC0

486 Nous pouvons d'ailleurs noter une *blackface* particulièrement grossière sur ce point, l'acteur (non crédité) ne ressemblant pas vraiment à l'athlète américain.

tournées à la chaîne, *Le Führer en folie* connaîtra un regain d'intérêt vers les années 2000 avec l'apparition d'un nouvel acteur dans l'horizon critique français : le site internet *Nanarland*. Ce dernier, qui consacre exceptionnellement deux chroniques au film, brossera la réputation d'une œuvre aussi rare que particulière, donc indispensable, allant jusqu'à la qualifier d'« *Opus magnum* » du réalisateur[487]. Mais si l'on écarte le sujet qui prête à polémique, difficile de dire si les exagérations *per excessum* dans la mise en scènes (mélange de film de bidasse, de gags visuels grossiers et de séquences musicales) dévient véritablement des standards comiques de ces années-là.

Au-delà de ce triomphe fait au film dans les cercles d'amateurs, peu d'informations circulent sur la production où même sa réception à sa sortie. Philippe Clair affirme que le succès fut au rendez-vous[488], mais que les anciens résistants par l'entremise de l'UDF finirent par faire interdire le film. Les souvenirs mêmes du réalisateur manquent de clarté (l'UDF apparaît en 1978 soit quatre ans après la sortie[489]), autant en rester là, et considérer que le film a au moins le mérite d'exister.

Entre *Babette* et *Le Führer en folie* sort, en 1972, *Le Viager*, comédie de Pierre Tchernia co-écrite avec René Goscinny. Deux millions de Français[490] se précipitent en salle pour rire des déboires de la famille Galipeau, sinistres bourgeois parisiens entraînés par le médecin Léon Galipeau (Michel Galabru) dans une combine dont ils ne sortent pas vainqueurs. Pensant que son patient Louis Martinet (Michel Serrault) n'en a plus pour longtemps, le médecin propose de lui racheter en viager sa maison dans le petit village de Saint-Tropez. L'action commence en 1930 et, au grand dam des Galipeau, Martinet vivra finalement centenaire.

Du fait que la réalité ait un peu rattrapé la fiction avec l'histoire de Jeanne Calment, qui vivra cent-vingt-deux ans et survivra aussi à son viager, le film de Tchernia reste surtout dans les mémoires pour ce récit ironique et le jeu de massacre de la famille bourgeoise face à l'increvable

487 NIKITA « Le Führer en folie », *Nanarland [en ligne]*, date de publication inconnue, [consulté le 26/07/2020], disponible à l'adresse : https://www.nanarland.com/Chroniques/bonus.php?id_bonus=fuhrerenfolienikita

488 Le site *Boxofficestory.com* parle de 459 344 entrées pour *Le Führer en Folie*. Disponible à l'adresse : http://www.boxofficestory.com/box-office-michel-galabru-c22724713 [consulté le 26/07/2020]

489 Il est probable que Philippe Clair fasse référence à l'UDR (Union pour la Défense de la République), parti gaulliste créé en 1968. L'UDF (Union pour la Démocratie Française) étant plutôt un mouvement d'inspiration démocrate-chrétien, créé en soutien à Valéry Giscard d'Estaing. Pour la défense de Philippe Clair, il faut admettre que les noms des partis français ont tendance à se ressembler. Un point qui sera d'ailleurs moqué dans *Moi y'en a vouloir des sous* (1973) de Jean Yanne et *La Gueule de l'autre* (1979) de Pierre Tchernia.

490 Les autres succès français de l'année étant *Les Fous du stade* de Claude Zidi et *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* de Jean Yanne.

prolétaire. Mais *Le Viager* est aussi un film sur le passage du temps et porte un regard à la fois enfantin et ironique sur cent ans d'histoire de France. Forcément, la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation y tiennent une place centrale.

Le générique, composé d'images d'archives d'actualité dont le défilement est inversé remonte littéralement le temps. D'abord la première fusée Ariane lancée en 1970 qui revient sur son silo, puis des visions de vie quotidienne (Georges Pompidou à l'Élysée, le tiercé, les Français en vacances, etc.) toutes montées à l'envers, provoquent un effet comique d'inversion classique. Et puis viennent des images de canons, de parachutistes qui s'élèvent dans les airs repartant vers leurs avions des bombardements aériens qui se résorbent, des troupes américaines qui reculent vers leurs nacelles pendant le débarquement, des obus qui reviennent vers les bombardiers et des bâtiments en ruines qui se reconstruisent par la magie du montage. La musique, bondissante et joyeuse, des premières secondes laisse place à un autre thème, plus léger, donnant à ces images lourdes de sens une sorte d'apesanteur poétique[491]. Comme si tout cela n'était finalement qu'un mauvais moment à passer, mais aussi comme si le cinéma avait ce pouvoir surnaturel de reconstruire le monde d'avant.

Malgré le succès du film, le traitement de l'Occupation fera grincer les dents de quelques critiques. Dans sa forme, *Le Viager* multiplie les effets de montage pour montrer le passage du temps, le prétexte étant souvent l'actualité. Lorsque l'intrigue se déroule dans les années 1960-1970, se sont donc des images d'actualités françaises, parfois sans aucun lien (la guerre de Corée et le mariage de Brigitte Bardot et Jacques Charrier) qui offrent un panorama d'une décennie d'évolutions de la société française.

Pour les années 1930 et la montée du nazisme, faute de télévision ou d'actualités cinématographiques, les deux auteurs enchaînent successivement de courtes séquences de repas où la famille Galipeau se retrouve pour fêter Noël (le réveillon mais aussi l'anniversaire du petit dernier appelé Noël). Chaque année (indiquée en surimpression), Léon Galipeau donne son commentaire sur l'actualité avec une absence de clairvoyance totale. En 1933, il affirme que Hitler, « petit peintre en bâtiment » ne fait pas le poids devant Hindenburg et que le nazisme est un feu de paille, concluant par sa phrase fétiche : « Faites-moi confiance ! ». En 1934, il éructe

491 Précisons que Goscinny et Tchernia ne poussent pas le vice jusqu'à montrer des images de camps de concentration ou quoi que ce soit en lien avec la Shoah. Le sujet est, à l'évidence, très sensible.

contre les marchands de canons, « tous des métèques » et en 1935 c'est Mussolini qui va « se casser les dents sur l'Éthiopie » car la Société des Nations veille au grain. 1936, en Espagne « le gouvernement légal aura tôt fait de mettre au pas ce fameux général », 1937, contre « la semaine des quarante heures, les congés payés, nous aurions bien besoin d'un Franco ! » et 1938, « Hitler va se dégonfler, la ligne Maginot est infranchissable ! ». Arrive donc 1939, et le frère de Léon, Émile (Jean-Pierre Darras) apparaît en uniforme, il est mobilisé tandis que son frère reste à l'arrière. Lorsque Émile dit que les nouvelles du front sont bonnes et que rien ne bouge, Léon y va de son commentaire éclairé : « L'état-major n'est pas fou, il laisse mariner les boches depuis trois mois mais vous allez voir, au printemps, on va rire ! ». Dans un autre registre que Papa Schulz ou Hitler (chez Chaplin ou Clair), Léon est ici parfaitement grotesque, déformation *per excessum* de l'image du bourgeois français parisien convaincu de sa propre supériorité intellectuelle. Mais si le personnage fait rire, c'est parce que son excès d'arrogance va évidemment se frotter au *defectum* de la France dans le conflit, information que seul le public a en sa possession à ce moment du film.

Au moment du « on va rire ! », la pellicule s'enflamme sur le visage de Léon Galipeau, ouvrant un « trou » dans l'image qui révèle une archive de bombardements aériens par l'armée allemande. La bande sonore laisse entendre les mitrailleuses et les alarmes, tandis que des images en noir et blanc de l'exode remplacent celles des avions. Le montage termine sur une voiture qui arrive dans un virage, l'image revient en couleur et nous découvrons les Galipeau fuyant la capitale pour se réfugier à Saint-Tropez, chez Louis Martinet.

Ulcérée par ce malade qui ne veut pas mourir, la famille bourgeoise décide de profiter de l'occasion (la guerre), pour accélérer un peu les choses et le dénoncer comme espion allemand. Pierre Tchernia, en voix-off, fait alors le résumé d'une époque troublée où l'on voit des espions partout. Les portiers d'hôtels sont des généraux nazis, les parachutistes allemands se déguisent en bonnes sœurs, ils s'infiltrent dans les usines, à l'état-major et même dans les écoles. S'enchaîne une succession de tableaux absurdes où Michel Serrault endosse le rôle de tous les Allemands, trinquant avec les ouvriers avec sa grande chope de bière ou énonçant à des écoliers « Guerre de Cent Ans, *groß* malheur ».

L'originalité de Goscinny et Tchernia est de traiter toute la période sur ce mélange ambigu de ton enfantin et ironique. Il est évident à ce moment du film que les Galipeau ne sont

pas des gens recommandables, apparaissant égoïstes, conservateurs et racistes, des bourgeois parisiens de 1930 en somme. Le film reste dans cette tradition moqueuse de la bourgeoisie, et notons qu'il ne raille jamais les classes populaires. L'ensemble est au diapason de ce portrait peu flatteur des classes aisées : le capitaine Bucigny-Dumaine (Yves Robert), venu arrêter Martinet, retourne sa veste dès qu'il entend le discours de reddition du maréchal Pétain à la radio. La voix-off en rajoute en précisant que « dénoncer un espion ce n'est pas si facile, aucune administration n'a jamais prévu un guichet de dénonciation », seul clin d'œil, mais appuyé tout de même, aux rafles tragiques organisées par le gouvernement du Maréchal.

Puis, les Galipeau devenus collaborateurs tentent de dénoncer Martinet comme résistant, mais le régime de Vichy tombe et les maquisards découvrant les lettres de dénonciation portent le « malade » en triomphe . Martinet, dansant avec une jeune fille en fêtant la Libération, perd sa médaille.

Ironiquement, aucun Galipeau ne trouvera la mort pendant cette période. Le premier décès est celui du grand-père (Noël Roquevert), qui meurt de vieillesse entre deux repas de Noël d'avant la guerre. Après la Libération, c'est une autre histoire, les membres de la famille tombant un par un dans leurs propres pièges. Point de tyran grotesque à l'horizon ou de simili-Papa Schulz : en général, les forces d'Occupation sont peu visibles et semblent presque ne jouer aucun rôle dans la débâcle française. Malgré eux, ce sont les Galipeau eux-mêmes qui sont les moteurs des évènements (donc les Français). Léon, dont on a compris qu'il était un médecin incompétent, fait de la Résistance sans le savoir en faisant un diagnostic erroné à un général allemand qui décédera la nuit même d'une crise d'appendicite foudroyante. L'héroïsme de la Résistance lui-même est quelque peu minimisé. Disons qu'on en entend parler, mais son rôle reste relativement flou, voire marginal, ce qui est finalement plus proche de la réalité.

Mais ce qu'il est important de retenir, c'est que *Le Viager* a pour lui, entre autres qualités, cette audace d'aborder frontalement la collaboration sur un mode comique et surtout de présenter la bourgeoisie parisienne (une famille de médecin tout de même) sous un jour peu glorieux. Notons aussi qu'à l'inverse des autres films traités ici, la guerre n'est pas présentée comme un évènement fondateur auquel il faudrait consacrer un opus entier, mais comme une péripétie secondaire dans l'affrontement entre Martinet et la famille Galipeau. Les mandats successifs de René Coty, Charles de Gaulle et Georges Pompidou sont traités sur le même plan, de simples actualités sans intérêt qui défilent sur un écran de cinéma, ce qui en fait finalement

tout le sel. Le principal vecteur esthétique du film reste l'image d'archive, qui provoque une banalisation de ces grands évènements. Mis bout à bout avec des faits divers ou des revues de presse, ces évènements n'ont plus tant d'importance aux yeux des personnages. Nous avons ici une déformation *per defectum* du mythe de la Résistance et des années de Gaulle. Ce qui est plutôt rare et même assez osé.

Deux ans à peine après la mort du général de Gaulle, Tchernia et Goscinny proposent finalement une vision désinvolte de l'Occupation vécue justement par ceux qui n'ont pas particulièrement participé aux combats, voire ont tout fait pour s'en éloigner sans en être appauvris. Le traitement comique permet d'éviter la censure, mais on remarque déjà une première fissure dans le mythe résistancialiste, que le public approuve et plébiscite[492].

492 Nous pouvons noter qu'en parallèle, Goscinny scénarise les aventures d'« un village qui résiste encore et toujours à l'envahisseur », dont les habitants frôlent tout de même le ridicule et le grotesque. *Les Aventures d'Astérix* seront d'ailleurs, probablement à tort, analysées *a posteriori* comme une œuvre gaulliste. *L'Express* en 1966 consacre un dossier au « phénomène Astérix ». Goscinny et Uderzo auront beau nier en bloc et refuser toute récupération partisane, de droite comme de gauche, de leurs personnages, l'idée d'une lecture politique se répand comme une traînée de poudre : en plus d'être « gaulliste », les Gaulois seraient nationalistes et fiers représentants d'une culture refusant toute assimilation ou métissage. L'hypothèse est reprise par Henry Rousso dans *Le syndrome de Vichy,* dans ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours, op. cit.*, p. 95, puis par Sylvie Lindeperg dans *Les écrans de l'ombre*, qui voit dans les héros de Christian-Jaque et Gérard Oury « les dignes descendants de ces guerriers bons vivants et fortes têtes, aussi prompts à festoyer qu'à distribuer des « baffes » aux Romains » dans LINDEPERG, Sylvie. *Les écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, op. cit.*, p. 476.

4.2. Jean Yanne fait de la résistance

En 1974 sort sur les écrans français la comédie de Jean Yanne, *Les Chinois à Paris*, imaginant une invasion de l'Europe par l'armée de la République populaire de Chine. Jean Yanne y voit le sujet parfait pour parler de la collaboration. Inspiré d'un roman de Robert Bauvais (*Quand les Chinois...*)[493], le sujet même inquiète en haut lieu. Le réalisateur se verra ainsi refuser de nombreuses autorisations de tournage dans la capitale. La situation devient absurde quand, prompt à trouver des financements n'importe où, le cinéaste va jusqu'à demander l'aide du fabricant d'armes Marcel Dassault.

Sauf que l'argument agite la mouvance maoïste française, qui voit d'un très mauvais œil cette critique annoncée du régime chinois. L'affaire monte très haut, quand la République populaire de Chine elle-même s'en mêle, par l'intermédiaire de son ambassade, en exigeant l'interdiction pure et simple du film, sans succès. Le régime menace même de rompre un contrat de vente d'armes juteux établi au même moment avec Dassault.

Jean Yanne se défend d'attaquer frontalement le régime chinois. Il déclare ainsi :

> « […] évidemment, cette occupation chinoise est une transposition de toute occupation et plus particulièrement de la dernière. C'est un film un peu sur les Chinois, et beaucoup sur les Français et qui montrera que dans toutes situations troublées il y a toujours des opportunités pour en profiter. On verra donc dans mon film le marché noir, les collaborateurs, la ruée sur la bouffe, les trafiquants en tout genre, les résistants mais pas forcément de très bons résistants. »[494]

Et quand on l'interroge sur la dimension antipathique des personnages, il répond : « Je cherche à faire des films satiriques. Je suis bien obligé de prendre des personnages avec des défauts. On ne peut faire de films satiriques sur des gens irréprochables ». Sur ce point, ce n'est pas Goscinny et Tchernia qui diront le contraire.

Dès le début du film, le président (Bernard Blier) fuit le pays face à l'invasion pour « faire la guerre à l'étranger », et revenir triomphant à la fin. La fascination des notables pour la doctrine maoïste finit par les amener à collaborer. Jean Yanne, quant à lui, incarne le personnage cynique qui s'enrichit par le marché noir, fêtant régulièrement avec ses amis maoïstes son « nouveau milliard ».

La rencontre entre deux cultures caricaturées (chinoise et française) permet à Jean Yanne de multiplier les situations d'inversions carnavalesques. Les Français adoptent une

493 BAUVAIS Robert, *Quand les Chinois…*, Paris, Fayard, 1966.
494 *La Croix* du 28/02/1974.

idéologie maoïste exagérée, les Chinois installent leur quartier général dans les galeries Lafayette, et le trafiquant sauve finalement la Nation en poussant les Chinois à s'essayer à la culture française : l'alcool et la fornication. Épuisés par tant de vices, ils choisiront de quitter le pays, considérant que les Français sont ingérables. La Résistance n'y a pas le bon rôle, prenant les armes après le départ des troupes d'Occupation, ce qui ne les empêche pas de faire une purge. Le personnage féminin finira ainsi tondu, pour avoir eu une relation avec le général chinois, tandis que le trafiquant sera sauvé par « amitié ».

Si Jean Yanne s'acharne à vendre le film comme une comédie (allant jusqu'à mettre sur son affiche « le film qui aura fait peur à 800 millions de Chinois »), difficile de ne pas voir ici un acte cynique et une revanche sur deux décennies de résistancialisme. L'uchronie n'est qu'un prétexte pour déboulonner sans pitié le mythe de la France résistante. Le film multiplie les gags par déformation *per excessum*, les calembours (les Chinois entendant dire que les Français sont des « fumistes » décident qu'ils fabriqueront des tuyaux de poêles) et les inversions (un prêtre – Paul Préboist – devenu expert en dénonciation).

La posture carnavalesque de Jean Yanne atteint son apogée lorsque son personnage propose au général de créer un spectacle de la réconciliation, mêlant le meilleur de la culture française et chinoise. Ce qui donnera l'opéra « Carmeng », rencontre improbable entre le lyrisme de Georges Bizet et la doctrine maoïste.

Prenant à contre-pied ce qui était jusqu'ici la logique même du film (et de la comédie « à la française ») qui s'appuyait sur le bon mot et le dialogue, tout l'effet comique repose ici sur la pantomime. La musique de Bizet prend des intonations asiatiques et à l'histoire originale se greffe celle du ballet propagandiste *Le Détachement féminin rouge* (1964) de Jiang Zuhui, l'un des huit opéras modèles autorisés par le régime de Mao[495]. On retrouve ici le principe de carnavalisation, défini par Bakhtine comme l'utilisation d'éléments carnavalesques (populaires) dans le champ d'une pratique artistique dite « élevée ». Ici l'opéra français qui rencontre l'œuvre de propagande, provoquant ainsi une interférence comique.

Le « livret » dérive tout de même à un moment vers le « très populaire », lorsque se fait entendre entre les deux registres musicaux quelques mesures de *Stars and Stripes Forever*, de John Philip Sousa. « Très populaire » car cette marche patriotique composée en 1896 fut

495 Pour l'anecdote, Jian Zuhui, la créatrice, sera arrêtée à la demande de Jiang Qing, l'épouse de Mao Zedong, afin qu'elle puisse s'attribuer la création de l'œuvre.

régulièrement réutilisée pour des spectacles de cirque, à tel point qu'elle est emblématique de ce genre musical très particulier des « musiques instrumentales que tout le monde a déjà entendu sans connaître le nom »[496]. De plus, cette musique apparaissant dans le ballet au moment où les danseurs se lancent dans une chorégraphie « vogue »[497], devant des caisses de coca-cola, se présente comme une « infiltration américaine » dans le spectacle franco-maoïste. Infiltration qui sera jugulée par la puissance de l'armée communiste et son commandant qui, tragiquement, assassine Carmeng pour avoir rejoint l'ennemi capitaliste.

Le tableau final, devant un rideau rouge, reprend les principaux thèmes de *Carmen* (orientalisés) avant de conclure sur un mélange entre le prélude de l'opéra de Bizet et l'*Internationale*, tandis qu'une affiche descend avec l'inscription (en français et en chinois) : « Le prolétariat ne peut se libérer définitivement qu'en émancipant toute l'Humanité ».

Pour de nombreux critiques (même les plus virulents), il s'agit là de la meilleure séquence du film. Peut-être parce qu'elle propose une régénération sociale produite non par la domination d'une idéologie sur l'autre, mais par la rencontre et le dialogue des deux. Nous avons sous les yeux une utopie temporaire, balisée par la structure même du spectacle, où le discours politique est annihilé par le pastiche : la rencontre entre le tragique bourgeois de Carmen et l'optimisme communiste de l'opéra modèle. Nous avons ici un exemple particulièrement efficace de ce « musical carnavalesque » qu'imaginait Robert Stam : « un carnaval en deux dimensions dans lequel la structure oppressive de la vie quotidienne n'est pas tant renversée (comme dans la conception de Bakhtine) que stylisée, chorégraphiée, et mythiquement transcendée »[498]. En ramenant l'occupation chinoise, et la flagornerie de la population française, à l'espace réduit d'une scène d'opéra, Jean Yanne grossit sciemment le trait, déforme *per excessum* (mise en scène luxueuse) et *per defectum* (le tragique de Carmen ne tient plus) le discours idéologique du pouvoir[499].

496 Nous supposons tout de même que les américains peuvent l'identifier plus facilement que nous.

497 Style de danse très populaire dans les clubs américains des années 1970, consistant à faire, en marchant, des mouvements inspirés des poses des mannequins lors des défilés de mode.

498 STAM Robert, S*ubversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film, op. cit.*, p. 92.

499 En 1968, Mel Brooks avait fait plus ou moins la même chose dans son premier film *The Producers*, en mettant en scène le spectacle musical ironique « Springtime for Hitler and Germany », où l'on retrouve presque les mêmes motifs : mise en scène luxueuse, musique, « uniformes sexy » ramenant aux spectacles de revue burlesque. Les nazis de l'un sont juste devenus les Chinois de l'autre.

Ce qui n'empêche pas la satire de Jean Yanne d'être très mal reçue à sa sortie, attaquée par les maoïstes et la gauche française autant pour son sujet que pour la participation de Marcel Dassault. Côté gaulliste, le journal *La Nation* parle d'une « parodie où l'odieux se dispute au ridicule »[500]. Parmi les rares critiques favorables, nous retrouvons le journal d'extrême droite *Minute*. Ce qui n'arrange pas les affaires de Jean Yanne, le simple nom du journal apposé au film suffisant à énerver plus encore la frange gauche de la presse. Ainsi *Politique Hebdo* titrera une tribune « Yanne, Dassault, Minute : même combat »[501].

> « Jean Yanne, ex-PDG de *Moi y'en a vouloir des sous*, véritable Nietzsche du système D, homme de fric et de poigne qui tire de son absence « d'état d'âme » (formule mesmérienne) et de la jobardise généralisée la puissance qui va lui permettre d'être bientôt le grand patron du cinéma français. Le critique de *l'Express* s'est vraiment gouré : le futur führer du national cinoche, c'est lui. »[502]

En bref la caricature passe extrêmement mal, le troisième film de Jean Yanne est beaucoup moins bien reçu par le public que les deux premiers, et certaines séances sont même « piratées » par des militants maoïstes[503] qui jettent de la peinture sur les écrans. Même pour une comédie, le sujet de l'Occupation est bien trop fort pour être traité sur le mode du carnaval.

Quelques années plus tard, la sortie de *L'As des as* (1982) de Gérard Oury, avec Jean-Paul Belmondo, acte le virage de ce résistancialisme. L'action se passant majoritairement en Allemagne pendant les J.O. de Berlin de 1936, la collaboration française n'est donc pas évoquée, pas plus que la Résistance. On y retrouve tout de même Jean-Paul Belmondo en Français « moyen » (héros de 1914-1918, star de la boxe devenu entraîneur de l'équipe de France) qui se dresse malgré lui face au nazisme pour sauver un enfant juif et sa famille. Tous les éléments du résistancialisme gaulliste sont réunis : esprit de résistance inné chez le Français, marginalisation du nazisme présenté comme une caste de tyrans au pouvoir et la présence parmi les « alliés » providentiels d'un officier allemand, ami du héros qui méprise Adolf Hitler mais reste fidèle à son pays.

Il est évident que Gérard Oury, avec ce film, ne cherche rien de moins que reproduire le

---

500 Nous n'avons pas eu accès à la coupure de presse en question, mais la réputation de journal gaulliste de *La Nation* fait que cette phrase fut relayée par de nombreux organes de presse de l'époque.

501 *Politique Hebdo* du 07/04/1974.

502 *Ibid.*

503 Dans sa biographie de Jean Yanne, Bertrand Dicale mentionne cette anecdote : « Jean-Pierre Rassam se fait un plaisir de révéler que Jean-Luc Godard lui a reproché de produire un film antimaoïste et qu'il lui a répondu : « Tu oublies que c'est moi qui ait produit ton *Tout va bien*, promaoïste celui-là. Un point partout. ». Dans DICALE Bertrand, *Jean Yanne, à rebrousse poil,* Paris, First édition, 2012, p. 275.

succès de *La Grande Vadrouille*. S'il n'atteint pas les sommets du duo Bourvil/de Funès (17 millions d'entrées), *L'As des as* reste tout de même une bonne opération commerciale avec 5 millions d'entrées, ce qui servira de cheval de bataille à la critique. Le 10 novembre 1982, vingt-trois critiques de cinéma publient une tribune dans *Télérama* accusant le film de Oury d'avoir, par son matraquage publicitaire, détourné le public d'un autre film sorti la même semaine : *Une chambre en ville* de Jacques Demy.

La polémique tourne à vide, Belmondo se fendant d'une *Lettre ouverte aux coupeurs de tête* reprise par plusieurs quotidiens français :

> « Gérard Oury doit rougir de honte d'avoir « préconçu son film pour le succès ». Jacques Demy a-t-il préconçu le sien pour l'échec ? Lorsqu'en 1974 j'ai produit Stavisky d'Alain Resnais et que le film n'a fait que 375 000 entrées, je n'ai pas pleurniché en accusant James Bond de m'avoir volé mes spectateurs. »

De l'autre côté, Jacques Demy remercie poliment la critique dans *Les Nouvelles Littéraires*[504], mais refuse de mettre l'échec de son film sur le dos de Gérard Oury.

Outre la réactualisation de Georges Bernanos (« les ratés ne vous raterons pas »), nous retiendrons de cette bataille critique que le sujet du film (la guerre, le nazisme et la Résistance) n'est absolument jamais remis en question ou commenté. Preuve que les mentalités changent et que la population se décrispent sur la question.

Le film de Gérard Oury se permet même de renouer avec un imaginaire chaplinien. *Exit* les Papa Schulz et autres ersatz de nazis criards, l'Allemand Günter Meisner (déjà présent dans *Babette* et *Paris brûle-t-il ?*) fait une apparition remarquée dans le double rôle de Adolf Hitler et de sa sœur jumelle fictive Angela. Philippe Clair avait déjà ouvert la brèche quelques années plus tôt dans *Le Führer en folie.* Oury ne voit plus de barrières pour utiliser directement la figure du tyran comme personnage comique. Sa posture est beaucoup moins provocante, même si elle reprend quelques idées déjà présentes chez Philippe Clair : le dictateur est ici infantilisé (le père de la famille juive étant son ancien officier de 1914-1918) et ramené à une vie domestique et familiale banale, par l'arrivée de son double féminin dans l'équation. Comme chez Philippe Clair, nous retrouvons également chez Gérard Oury l'envie de parodier les films de Leni Riefenstahl, avec une variation plus « chic ». Oury est allé jusqu'à demander à la réalisatrice (décédée en 2003) l'autorisation de réutiliser des scènes d'*Olympia* (là où Clair se contentait d'en parodier une) dans le film pour reconstituer les J.O. de Berlin**.**

504 *Les Nouvelles Littéraires* du 25/09/1989.

La dernière partie va même plus loin que *Babette s'en va-t-en guerre* dans la confrontation culturelle. Francis Blanche s'était amusé à glisser dans ses répliques en allemand des mots de yiddish, laissés pour l'oreille attentive des connaisseurs[505], Gérard Oury crée une interférence de série[506] beaucoup plus voyante : la famille juive déguisée en musicien joue un air traditionnel yiddish pour la fête, repris par une fanfare locale à l'accordéon et des danseurs en tenue de tyroliens exécutent leur chorégraphie devant un dictateur d'abord sceptique mais qui n'ose pas intervenir. Les danseurs alternent entre des mouvements de danses populaires bavaroises et yiddishs, provoquant une confusion dans l'esprit du tyran. La scène n'est pas sans faire écho à l'autre grand succès de Gérard Oury, *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973), tandis que le jeu vaudevillesque entre Angela, enamourée du héros, renvoie directement au jeu du chat et de la souris entre Blaze et la Duègne dans *La Folie des grandeurs*[507].

Toujours est-il que ce qui était impensable sous le gaullisme est maintenant devenu très banal : Adolf Hitler en personne est devenu une figure comique capable d'endosser le rôle du méchant dans une comédie familiale.

505 LINDEPERG Sylvie, *Les écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, *op. cit.,* p. 477.

506 Au sens où l'entend Henri Bergson, soit « une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'évènements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différent » dans BERGSON, Henri. *Le Rire*, *op. cit.*, p. 106.

507 Voir la partie I.2.1, « Guerre en dentelles et renversements : *Les Fêtes galantes* et *La Folie des grandeurs* », p. 169.

4.3. De la fiction comique au chronotope

La sortie en 1984 de *Papy fait de la résistance*, gros succès de Jean-Marie Poiré avec la troupe du Splendid, achève cette évolution. Le film est une adaptation d'une pièce de Christian Clavier et Martin Lamotte. En comparaison des réactions outrées provoquées par le film de Jean Yanne, celui-ci ne fait pas vraiment polémique. Est reproché à Poiré son manque de subtilité dans la mise en scène, la vulgarité des gags, la lourdeur des situations, rien de bien étonnant de la part de la critique pour une comédie grand public.

D'un point de vue « politique », Poiré, Clavier et Lamotte ont peut-être été plus malins que Jean Yanne dans leur démarche. Comme le laisse deviner la bande-annonce, qui joue sur la dissonance entre une voix off « sérieuse » présentant les évènements sous un jour tragique et la stupidité des scènes montrées, le trio affirme ne pas se moquer de la Résistance en elle-même, mais des films à sa gloire. Il s'agit donc d'une parodie au sens le plus strict du terme qui va jusqu'à chercher Willy Holt, le décorateur de *Paris brûle-t-il ?* pour reconstituer le Paris de 1940. Sur la suggestion du producteur Christian Fechner, ils font appel à leurs amis stars pour la plupart des rôles. Comme le dit Poiré lui-même :

> « C'est Fechner qui, un jour, nous a dit : " Mais si vous voulez retrouver le côté *Paris brûle-t-il* ? Ou *Le Jour le plus long*, il faut que même les tout petits rôles soient tenus par des acteurs connus ".»[508]

C'est ainsi que l'on retrouve autour de la troupe Jean Carmet, Michel Galabru, Jean Yanne et, crédité « dans le rôle le plus court du film », Bernard Giraudeau (un seul plan). Pour Poiré :

> « Papy… est beaucoup plus un film sur la vision de la Résistance qu'on a aujourd'hui qu'un film sur la Résistance. Nous sommes d'une génération qui ne connaît la guerre de 40 qu'à travers une flopée de mauvais films qui, tous, n'étaient que des imitations de deux ou trois chefs-d'œuvre du genre. »[509]

La bande-annonce se termine ainsi, annonçant le plus sérieusement du monde que *Papy fait de la résistance* est « Le film qui a coûté plus cher que le débarquement »[510].

Poiré et la troupe renouent plutôt avec l'esprit du film d'action et d'aventure, tourné sur

508 Voir « Papy fait de la résistance n'est pas une comédie : "c'est un film d'aventure réaliste et comique" », *Première.fr [en ligne]*, 12/04/2020, [consulté le 14/12/2020], disponible à l'adresse : https://www.premiere.fr/Cinema/Papy-fait-de-la-resistance-n-est-pas-une-comedie-C-est-un-film-d-aventures-realiste-et

509 *Ibid.*

510 Et suggère aussi de demander à notre pharmacien ce qu'il en pense.

un mode comique, que celui de la farce cynique. On y retrouve des nazis raides comme des piquets, des fusillades et même une imitation farfelue de Fantomas en la personne de « Super Résistant », hommage double au goût des surréalistes et aux comics américains. La figure de Papa Schulz revient également, sous les traits de Jacques Villeret, ici nommé von Apfelstrudel (presque littéralement « gâteau aux pommes »).

Après les raideurs de rigueur de l'officier nazi, nous découvrons soudainement un tyran révélant sa sensibilité en interprétant *Je n'ai pas changé* de Julio Iglesias, avec un accent allemand caricatural. En basculant soudainement dans la comédie musicale, le film confirme son statut carnavalesque, reprenant à son compte un tube populaire qui vient pirater définitivement le cinéma résistancialiste.

On remarque tout de même une évolution, là où Papa Schulz n'était que raideur mécanique, von Apfelstrudel opère une synthèse burlesque entre la rigidité gestapiste et le romantisme lyrique. La raideur se trouvant plutôt du côté de la matriarche Bourdelle (la « toujours simple Jacqueline Maillan »), peu séduite par le charme teuton. Ajoutons à cela l'opposition entre le registre élevé des sentiments évoqués (l'amour et la mélancolie) et l'utilisation d'une chanson populaire anachronique sortie en 1978. Le fort accent espagnol de Julio Iglesias étant remplacé par le fort accent allemand de Jacques Villeret, isolant la figure du nazi de son propre contexte historique. La hiérarchie est abolie jusque dans le traitement d'un sujet qui, quelques années plus tôt, aurait demandé un peu de sérieux, même s'il n'est pas sans évoquer une séquence similaire dans *Le Dictateur* de Chaplin[511].

Est plus frappant, par rapport à tout ce qui a été dit précédemment, le peu de réactions face au versant le plus sinistre de la farce : la présence des collaborateurs, et plus précisément de la milice. L'un des personnages est dénoncé à la Gestapo pour avoir abîmé une enseigne, mais surtout, la famille Bourdelle est harcelée par Adolfo Ramirez (Gérard Jugnot), qui prend véritablement des airs de Papa Schulz à la française : fourbe, méchant et hystérique. La réplique où il se présente est sans équivoque : « Pas d'inquiétude, c'est français, c'est la police française ». Il faudra attendre 1995 (11 ans après) pour que le Président Jacques Chirac reconnaisse la

511 La référence à Julio Iglesias renvoie également à la figure musicale du Chevalier Blanc interprété par Gérard Lanvin dans *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* de Coluche auquel a participé toute la troupe du Splendid. Voir la partie I.1.2 : « Coluche-roi : tyran grotesque *per excessum* », p. 96.

responsabilité de l'État français, et donc de la police, dans les exactions du régime de Vichy[512].

Toujours dans le film, Jean Yanne prend un petit rôle, celui du milicien Murat cynique mettant l'héroïsme français face à ses contradictions, lors d'un court extrait qui sonne comme une revanche pour celui par qui le scandale était arrivé en 1974.

> « Et puis, ce que je dis toujours, ceux qui ne sont pas d'accord avec moi, ils avaient qu'à la gagner la guerre ! Sans rire, c'est un peu vrai ! Non ? »

On imagine très difficilement la même réplique prononcée dans une comédie vingt ans plus tôt. Et le film de Jean-Marie Poiré ne manque pas de ce genre d'attaques franches contre le mythe résistancialiste. Seulement là, peu de nuages à l'horizon et *Papy fait de la résistance* trace sa route sur les écrans français sans encombre.

Deux raisons possibles à ces réactions molles : le temps est passé, et les anciens combattants n'ont plus l'aura qu'ils avaient auparavant. Mais, par sécurité peut-être, l'équipe du film insiste bien sur la dimension parodique du film, créant un univers composite sur la base de fictions qui ont précédé, et non celle de témoignages véritables, comme pouvait l'affirmer René Clément pour *Paris brûle-t-il ?*. Donc le film ne mériterait pas tant d'attentions.

Ce qui n'empêche pas la troupe, en guise de feu d'artifice final, de dégainer un dernier gag énorme appuyant la mise en abyme : un faux débat télévisé avec comme commentateurs, ceux qui auraient véritablement vécu les évènements.

Reprenant le dispositif scénique de l'émission *Les dossiers de l'écran* présentée par Alain Jérôme, nous découvrons autour du présentateur les acteurs du film grimés en leur personnage vieilli de plusieurs années. Il ne faut pas longtemps pour que le « ministre des anciens combattants » (Christian Clavier) s'offusque devant ce « navet » qui présente la réalité « d'une manière odieusement caricaturée pour ne pas dire grotesque ! », affirmant que l'histoire du demi-frère d'Hitler est une plaisanterie de mauvais goût. De l'autre côté, Adofo Ramirez Jr. (Gérard Jugnot) tente de réécrire l'histoire en affirmant que son père était un agent double. Le débat dérive rapidement sur un terrain vulgaire, Ramirez finissant par colporter des ragots scabreux sur une relation entre la matriarche Bourdelle et le général Spontz (Roland Giraud). Les « acteurs du drame » finissent par se hurler dessus, s'insultent et tandis que Spontz et son

512 Au cinéma en revanche, nous trouvons des occurrences de cette responsabilité dans *Les Guichets du Louvre* (1974) de Michel Mitrani et *M. Klein* (1976) de Joseph Losey.

épouse quittent le plateau furieux, le ministre et l'ancien « super-résistant » (Martin Lamotte) rouent de coups de pied Ramirez, à terre. Dépassé, le présentateur décide de couper l'émission.

L'inversion est ici totale, et le carnavalesque s'exprime dans sa plus pure expression, *per excessum* et *per defectum*, par le jeu de masque des acteurs, jouant des doubles rôles qui ne trompent personne (une mascarade donc). La distance acteur/spectateur est brisée par la présence du présentateur Alain Jérôme dans son propre rôle. Mais la critique devient beaucoup plus acide : le lâche (Clavier) est devenu ministre, comme Chaban-Delmas était devenu Premier Ministre sous Pompidou, le fils de Ramirez revient d'Amérique du Sud, terre d'accueil d'anciens nazis, et se fait traiter de « bougnoule » par la fille Bourdelle. Un racisme qui fait tache dans l'image rutilante de la France résistante.

Mais en mettant dans la bouche des personnages les critiques mêmes qu'auraient pu formuler les détracteurs (film grotesque, absurde, travestissant la réalité), Poiré coupe finalement l'herbe sous le pied aux patriotes restants, tout en se mettant dans la poche les fatigués de trente ans de résistancialisme. Comment, après une telle séquence, critiquer le film sans être au moins aussi ridicule que les personnages présentés ?

D'autant qu'une fois encore, l'actualité rattrape le cinéma car en 1981, Maurice Papon, ancien préfet de police de Paris et Ministre de Giscard d'Estaing, voit son passé ressurgir, quand le *Canard Enchaîné* révèle ses implications dans le régime de Vichy, notamment son rôle dans la déportation des Juifs. S'ouvre alors l'un des derniers grands procès pour collaboration. Papon est condamné pour crime contre l'humanité, et tentera en 1983 de faire interdire la sortie d'une enquête rédigée par Michel Slitinsky. L'ancien ministre sera débouté, et le *Canard* titrera « Papon fait de la résistance ! ».

D'une certaine manière, *Papy fait de la résistance* opère une synthèse réussie entre les ambitions de Christian-Jaque (un film d'aventures amusant sous l'Occupation) et celles de Jean Yanne (le comique comme révélateur d'une réalité plus sombre). Le film évite les critiques, car ce qui est mis en avant devient de plus en plus incontestable : la France résistante est un mythe qui tentait d'effacer une réalité plus complexe. Si le film de Poiré apparaît comme ce qui se fait de plus efficace dans le registre « Occupation carnavalesque », il referme également par le rire le volet du résistancialisme.

Arrive quelques années plus tard *Fucking Fernand* (1987) de Gérard Mordillat, adapté

d'un roman de Walter Lewino[513], peut-être trop tard. Plus orienté à gauche que la troupe du Splendid, le cinéaste propose avec ce film sa vision de l'Occupation en décalant l'action en province, pendant l'exode, quand le film de Poiré restait dans Paris.

Le film est, le plus honnêtement du monde, grotesque, mettant en scène la cavale improbable d'un assassin (Jean Yanne) et d'un aveugle puceau obsédé sexuel (Thierry Lhermitte). Le premier tente d'échapper à l'inspecteur La Fouine (Martin Lamotte), le second ne cherche qu'à assouvir sa pulsion trop longtemps réprimée par une vie à l'hospice. Les deux anti-héros se réfugient dans une maison close, tenue par une amie d'enfance de l'assassin (Marie Laforêt), qui doit monnayer des passe-droits avec l'officier allemand du coin (Hark Bohm).

Le film multiplie les séquences carnavalesques, surtout impulsées par l'aveugle qui ne peut s'empêcher de sauter sur toute personne du sexe féminin, malgré les bombardements incessants. L'intrigue prend un virage particulièrement sinistre lorsque l'officier allemand est abattu par l'aveugle dans la maison close. Boucher de profession, l'assassin doit le découper pour le transporter dans deux valises. Alors qu'ils tentent de se débarrasser du corps en morceaux, les deux compagnons sont arrêtés par La Fouine, qui prend leur chargement pour de la viande de contrebande. La scène suivante montre les notables collaborateurs disposés autour d'une table de banquet, comme une Cène inversée, dévorer goulûment les restes de l'officier nazi dont ils ne soupçonnent pas la nature.

Par rapport à *Papy fait de la résistance*, *Fucking Fernand* ne pose plus aucune limite à son esthétique. Il ne manquait plus que le gore et le sexe, deux frontières que Gérard Mordillat franchit sans aucune gêne. Le film témoigne donc de deux choses : le mythe de la France résistante est définitivement enterré mais, paradoxalement, cette mort actée provoque un désintérêt du public.

Le long métrage n'est pas un grand succès (200 000 entrées), et malgré une nomination aux Césars[514], il disparaît rapidement des radars. Quelques critiques peu enthousiastes à sa sortie et quatre diffusions[515] à la télévision avant une première édition DVD en 2019, qui témoignent d'une seconde vie difficile, là où le film de Poiré bénéficiera du triple pour les rediffusions et de

513 LEWINO Walter, *Fucking Fernand*, Paris, Balland, 1976.

514 Nommé au César du meilleur second rôle féminin pour Marie Laforêt.

515 Source *Inathèque.Ina.fr [en ligne],* [consulté le 07/09/2020], disponilble à l'adresse: http://inatheque.ina.fr/docListe/TV-RADIO/

plusieurs éditions différentes sur support physique. Même *Le Führer en folie* a ses « défenseurs » dans les cercles d'amateurs de nanars. Sylvie Lindeperg, qui consacre un chapitre entier aux comédies sur la Résistance, allant jusqu'à *Papy fait de la résistance*, ne fait aucune mention du film de Mordillat.

Si le succès financier d'un film ne témoigne en rien de ses qualités ou de sa pertinence, l'échec du film de *Fucking Fernand* et le désintérêt que lui porte le public malgré ses excès nous semblent tout de même explicables par ce simple fait : mauvais film au mauvais moment. Il est possible que si l'adaptation avait été plus rapprochée de la publication du roman (1976, deux ans après *Les Chinois à Paris*), le film aurait eu son lot de polémiques, ses défenseurs, ses détracteurs et ses révélations à faire sur le mythe de la Résistance. Rien ne permet de l'affirmer, mais dans tous les cas, en 1987, *Fucking Fernand* arrive au point de rupture. En presque trente ans, la comédie française est passée de « on ne peut pas rire de tout » à « tout a été dit », et bien plus encore.

Ainsi il y a bien des collaborateurs, des miliciens, des résistants involontaires et même des prostituées dans le film. La satire émergeant en fin de film quand les notables, devant l'explosion finale, décident qu'il est peut-être temps de devenir gaulliste. Malgré ses outrances visuelles et son ton libre, *Fucking Fernand* ouvre des portes déjà grandes ouvertes par tous ses prédécesseurs.

Se pose alors cette question : maintenant que le mythe a été proprement dynamité et les horreurs révélées, que faire de cette période ? Ou plutôt, le regard sur celle-ci peut-il encore évoluer ? Du point de vue de la comédie, il semble que tout ait été dit, et personne ne sera surpris d'apprendre que non, toute la France n'a pas été résistante.

Un rapide coup d'œil aux productions récentes démontre que malgré tout, l'engouement pour la période ne faiblit pas, même dans les productions étrangères (de *Lazy Company* série comique de Alexandre Philip et Samuel Bodin sortie en 2013 à *Jojo Rabbit* de Taika Waititi en 2019). Il s'agit presque d'un lieu commun de pointer la faveur dont bénéficie la période 1939-1945 auprès des cinéastes.

La critique virulente du réalisateur Hans Jurgen Syberberg au sujet du film *La Chute*, résonne encore :

> « Lorsque j'ai tourné *Hitler, un film d'Allemagne*, il y a vingt-sept ans, j'estimais qu'aucun acteur ne pouvait jouer un homme qui s'était présenté dans la réalité comme ce Hitler-là, sans être moins bon, car

> Hitler était un maître dans l'art de se mettre en scène, comme l'ont prouvé avec emphase les films de Leni Riefenstahl […]. Hitler est devenu une « valeur », au sens monétaire du terme : il fait vendre, comme le sexe. Non pas seulement parce qu'il serait bon à consommer ou qu'il rapporterait de l'argent (il fait les deux, cependant), mais parce que les gens veulent toujours et encore apprendre ce qui n'a pas été dit. *La Chute*, que Eichinger a fait réaliser d'après les souvenirs sans intérêt historique de la secrétaire de Hitler, est donc un tribut à notre époque où tout peut devenir une valeur, où tout se fait monnaie courante. »[516]

Syberberg s'attaque à la dramatisation, presque « valorisation » de la figure d'Hitler dans le drame. Il ne semble pas trop s'intéresser à la comédie, ce qui peut s'expliquer par le principe même de distanciation : un Hitler de comédie ne sera jamais le vrai Adolf Hitler, mais une parodie forcément grossière. Néanmoins, le réalisateur pointe aussi du doigt une forte dépolitisation du rapport à la période et aux figures emblématiques de celle-ci. Ainsi, même les « souvenirs sans intérêt » de la secrétaire peuvent servir de base à un film. On retrouve la même méfiance face aux témoignages qu'exprimait Ophuls dans *Le Chagrin et la Pitié*. Ceux-là même que René Clément exaltait dans ses superproductions résistantes.

La comédie ne joue pas vraiment sur ce terrain-là, car peu de témoins ont décrit la période par son versant comique. La comédie sur l'Occupation est forcément une fiction qui ne doit sa puissance discursive qu'à l'éventuel retour de flamme que voudront bien lui envoyer les survivants. Arrive pourtant un moment où il n'y a plus rien à dénoncer, quand presque tous les acteurs et actrices du drame sont décédés et qu'il n'y a plus de témoins à écouter ou de collaborateurs à juger.

Dans une certaine mesure, *Papy fait de la résistance* avait prévu le coup en choisissant de s'attaquer non pas aux évènements mais à l'image qui en était renvoyée par le cinéma. L'échec du film suivant par le même trio, *Twist again à Moscou*[517] (1986) confirme d'ailleurs cette intuition, les auteurs s'attaquant cette fois à l'URSS, soit un sujet plus contemporain, donc plus sensible politiquement.

Papy en revanche ouvre une brèche en présentant l'Occupation comme une bulle temporelle close (le début et la fin de la guerre sont éclipsés) où les personnages évoluent en se calquant sur des modèles types (nazi, allié, résistant, collaborateur, etc.). Sur le principe de la farce, les méchants et les gentils sont facilement identifiables tandis que les situations se concentrent plutôt sur des actions triviales (se nourrir, travailler, tomber amoureux). Les grandes dates sont soit évoquées comme évènements lointains, soit éclipsées (le débarquement pour

516 SYBERBERG Hans Jurgen « "La chute" film prêt à consommer », *Libération.fr [en ligne],* 06/01/2005, [consulté le 17/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/tribune/2005/01/06/la-chute-film-pret-a-consommer_505258

517 1 361 683 entrées à sa sortie selon les chiffres de *Jpboxoffice.com*.

n'en citer qu'un).

Dans ses théories littéraires, Bakhtine définit le chronotope comme « une catégorie littéraire de la forme et du contenu »[518]. Dans le cas qui nous intéresse ici, nous définirons donc la Seconde Guerre mondiale comme un chronotope particulier au cinéma. Le choix de la période définit obligatoirement des formes visuelles qui s'établissent, facilement identifiables par les costumes (notamment les uniformes), les accessoires et les décors. Par dessus s'aligne toute une série d'actions et de situations propres à ce temps particulier, qui paraîtraient absurdes en dehors de cet espace temporel défini, mais deviennent ici un lot quotidien (faire du marché noir, passer les barrages, transmettre des messages). Les personnages n'ont alors plus d'existence possible en dehors de ce « temps-espace ». On vit, on meurt, on tombe amoureux, on fait même des enfants, tant que cela arrive entre 1939 et 1945.

Nous faisons donc le constat que toute représentation cinématographique (française ou étrangère) de l'Occupation ou de la Guerre, se trouve finalement vidée de l'impression de réel. Il ne s'agit plus de raconter la vie en temps de guerre, mais de décrire une vie dans un décorum 1939-45. On en arrive à quelques aberrations temporelles avec cette guerre qui se banalise, ne semblant jamais avoir de fin. Cela permet aussi la rencontre de créatures fantastiques (le film d'horreur de guerre étant presque un genre en soi) ainsi que quelques anachronismes, comme quand les personnages rencontrent Hitler en personne (et parfois le tuent). Cette idée du « chronotope 1939-1945 » est parfaitement résumée par Quentin Tarantino dans son carton d'ouverture d'*Inglorious Basterds* : « *Once upon a time, in a Nazi-occupied France...* ».

Pour les dernières productions françaises comiques sur le sujet, nous en sommes là. *Lazy Company* raconte les déboires d'une escouade de bras cassés, vivant diverses aventures et se confrontant à tous types d'ennemis (Hitler devenant le grand méchant). *La Folle histoire de Max et Léon* (2016), par le duo comique du *Palmashow* joue sur le même registre : deux idiots traversent la guerre (et une partie du globe), ils essayent de sauver une enfant juive et pourchassent un machiavélique administrateur du régime de Vichy. On note tout de même l'originalité du second où le méchant est surtout français. La tendance rejoint plutôt celle des comics américains, s'étant déjà pas mal étendue sur la période avec les aventures de *Captain America*, *Wonder Woman*, *Hellboy* (mais aussi *Donald*, *Mickey*). C'est-à-dire de l'action, de

518 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 235.

l'aventure, mais surtout pas de discours critique (outre une « révélation » déjà vue du grotesque du nazisme). Tendance déjà remarquée par le journaliste Charles Dobzynski (pseudo Michel Capdenac pour *Les Lettres françaises*) devant *Babette* qui notait « Le comique du personnage, d'ordinaire peu volontaire, est ici libéré de toutes contraintes, il suit plutôt les règles des "comics " »[519].

Que les productions françaises s'adaptent au goût américain n'a rien d'étonnant, surtout quand les auteurs actuels connaissent mieux la guerre au travers de *Il faut sauver le soldat Ryan* que des souvenirs de leurs grands-parents. Le spectaculaire y gagne ce que perd l'esprit critique, et il est fort possible que les prochaines productions du genre continuent d'évoluer vers le divertissement pur. Dans *Lazy Company*, Adolf Hitler devient un méchant mégalomane du genre que l'on trouve dans la saga James Bond, avant de chevaucher un T-Rex dans *Iron Sky : The coming race* de Timo Vuorensola (2018) pour finalement devenir l'ami imaginaire d'un jeune garçon dans *Jojo Rabbit*. Nous pourrions tout simplement dire que la question du souvenir douloureux est réglée car même si la sortie d'un nouveau film sur le sujet (drame ou comédie) amène son petit lot de polémiques, aucune n'a l'ampleur de celle lancée par Jacques Rivette contre *Kapo* ou celle qui entoura la sortie des *Chinois à Paris.*

Par sa fonction même, le chronotope est une déformation du réel pour le faire entrer dans la catégorie d'un « genre » (littéraire ou cinématographique). Dans sa version « 1939-1945 », le résistant ne saurait exister sans l'Occupation, dont l'arbitraire justifie cette réponse. Il en est de même pour le « nazi grotesque » qui s'installe définitivement comme le « méchant à abattre ». Dans cette continuité, l'héroïque G.I. américain trouve un formidable terrain de jeu pour importer son idéologie libertaire face au fascisme. Tous ces personnages n'existent que pour la guerre, et se coulent dans cet univers où les pulsions de vie s'expriment d'autant plus fortement que les pulsions de mort ont dépassé les limites de l'imaginable.

Nous trouvons dans ce chronotope des déformations *per excessum* (comique troupier, exubérance des nazis) et *per defectum* (monstruosités, mise à mort violente), qui donnent à la Seconde Guerre mondiale l'image d'un univers clos à la fois en expansion et en contraction. Mais que le « film de guerre » soit devenu un genre en soi, signifiant plutôt les « films sur la Seconde Guerre mondiale » qu'un ensemble désignant « tous films traitant d'un conflit quelque soit

519 *Les Lettres françaises* du 24/09/1959.

l'époque »[520] devrait nous interroger sur l'éventuelle fonction « politique » du chronotope.

Définir une période, pourtant vécue, comme un ailleurs abstrait propre au développement de récits fictionnels (comiques ou tragiques) est une méthode particulièrement efficace pour, justement, « dépolitiser » ce souvenir douloureux et le transfigurer en « divertissement ». Le passé n'est plus le passé, il est devenu un film. Après tout *Papy fait de la résistance* n'est finalement qu'un « film dans un film ». Et un film ne saurait être la réalité.

520 Les films sur 1914-1918 (plus rares) sont inclus dans l'ensemble, mais curieusement, pas les péplums où les films mettant en scène des batailles d'époques révolues comme le Moyen Âge, le Grand Siècle ou même les guerres napoléoniennes. À l'inverse, certains films s'inscrivant dans le chronotope « 1939-1945 » sont désignés comme tels, même si les personnages restent à distance du conflit ou ne prennent pas les armes.

4.4. « Cachez cet Empire que je ne saurais voir » : le trou de mémoire colonial

« Quand dans le ciel calme, l'avion par-dessus les toits
Verse son napalm sur le peuple indochinois
Quand c'est la fringale, lorsqu'en place d'aliments
Les feux du Bengale cuisent les petits enfants. »

Jean Yanne et Michel Magne, *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* (couplet), 1972

Une ouverture possible serait donc de changer de contexte historique, en prenant en compte l'autre fonction officieuse du résistancialisme : faire oublier les conflits de la décolonisation. La défaite de l'Indochine (1946-1955) d'abord, et bien sûr la guerre d'Algérie (1954-1962). Le principe est simple : exalter l'héroïsme français sur un conflit pour atténuer les horreurs faites par ces mêmes Français sur un autre. Vu sous cet angle-là, les tensions qui agitent le public à la sortie de *Babette s'en va-t-en guerre*, mais surtout des *Chinois à Paris* prennent un autre sens.

La production française joue donc sur cette ligne ambivalente : louer le courage d'une résistance face à l'oppression extérieure, sans pour autant se désigner comme oppresseur. Et contrairement à la période 1939-1945, largement documentée et réinterprétée par le cinéma, la colonisation reste encore très peu représentée et souvent désignée comme un « point aveugle » de l'histoire. Encore aujourd'hui, peu de productions françaises prennent le risque d'aborder frontalement le sujet.

C'est pourtant cette période trouble que décide d'aborder Jean-Jacques Annaud pour son premier film, après une longue carrière dans la publicité. *La Victoire en chantant* connaît deux sorties sur les écrans : une première en 1976 qui ne rencontre pas un grand succès, puis une seconde un an plus tard, sous le titre *Noir et blanc en couleur*, encore avec un succès mitigé. Entre les deux, le film fut présenté aux Oscars sous le titre *Black and White in Color* (sous le drapeau ivoirien) et repart avec le prix du meilleur film étranger, ce qui motivera cette ressortie.

Déjà attiré par les reconstitutions historiques, Annaud situe l'action en 1915 et s'intéresse à la vie d'un comptoir français à la frontière du Cameroun allemand. Français et Allemands commercent en bonne entente, les notables coloniaux (épiciers et Jésuites) méprisent

les autochtones, le tout sous le regard désabusé du sergent Bosselet (Jean Carmet). Avec cinq mois de décalage, les français apprennent soudainement que l'Allemagne et la France sont en guerre, ce qui réveille un sentiment nationaliste chez les notables qui veulent alors affronter les voisins, malgré les avertissements de Hubert Fresnoy (Jacques Spiesser), jeune botaniste venu se réfugier en Afrique après une peine de cœur.

Assez rapidement le film met en scène une opposition esthétique entre les dominants et les dominés. Chaque notable évoque à sa manière une caricature : l'épicier est ventripotent (donc cupide), les deux Jésuites sont maladroits mais ne cessent de se congratuler sur leur foi, le sergent Bosselet est un alcoolique déprimé. Leurs femmes correspondent aux stéréotypes de bourgeoises françaises se délectant d'une vie oisive presque aristocratique. Les coloniaux sont d'ailleurs souvent habillés de blanc, témoignant aussi bien de leur élégance que de leur domination : ils ne travaillent pas, donc ne se salissent pas. À leurs côtés, les colonisés sont nombreux, mais réduits à une masse indéfinissable. Ils ne parlent pas beaucoup et travaillent toute la journée au service des Français.

En décalant le conflit de son contexte européen vers une région plus reculée, Annaud met en place une véritable mascarade de guerre car la dimension internationale du conflit est réduite à sa portion congrue (deux comptoirs coloniaux). Les Français veulent participer à l'effort de guerre, mais envoient à leur place des troupes constituées d'indigènes recrutées de force auxquels les Jésuites imposent des noms chrétiens. Eux se contentent d'observer la manœuvre de loin, comme ils organiseraient un pique-nique un dimanche à la campagne. Sur le chemin qui mène au champ de bataille, les notables rient, s'amusent de l'un des Jésuites tombé dans un ruisseau, qu'ils comparent à la traversée du Rhin, parlent de choses futiles tout en exaltant cette victoire française qui n'est pas encore arrivée.

L'affrontement est un massacre, mais seulement pour les troupes noires envoyées au combat. Les notables fuient et se retranchent dans leur camp, craignant une contre-attaque. Seul Hubert et Bosselet restent sur place pour compter les morts, prenant conscience plus vite que les autres de la boucherie absurde provoquée par l'arrogance des notables.

À partir de ce point, les bourgeois perdent tout crédit pour mener les opérations, les privations révèlent toute leur cupidité, leur égoïsme et surtout le peu de considération qu'ils ont pour la vie des autochtones. Hubert, pourtant d'un naturel renfermé, prend alors la direction des

opérations et devient progressivement chef de guerre pour mener une riposte. Il s'efforce alors de convaincre les tribus alentours de le rejoindre et va jusqu'à « tromper » les locaux en utilisant un vélo qu'il fait passer pour de la « magie blanche ». La deuxième attaque est encore un échec, et la saison des pluies finit par transformer la plaine africaine en nouveau Verdun.

Ironie finale, les troupes du comptoir allemand finissent par venir à la rencontre des Français, mais ce sont en fait des soldats britanniques (donc alliés) qui se présentent, révélant que la colonie avait déjà capitulé depuis un moment, rendant l'obsession française encore plus absurde. Le film se termine sur un jeu de miroir, Hubert rencontrant de l'autre côté un jeune intellectuel qui lui ressemble, et qui a manifestement joué le même rôle de l'autre côté. Tout est alors oublié, et la vie reprend son cours, l'épicier déclarant : « la seule différence, est que les nègres qui étaient Allemands, ils tournent Anglais », comme si ces « nègres » n'étaient que des matières premières que l'on s'échange. Une réplique finale qui démontre que la ligne est floue entre « colonisation » et « esclavage ».

La Victoire en chantant insiste sur l'absurdité du conflit et s'attache à montrer que l'arrogance des colonisateurs est mortifère pour les colonisés. Annaud fait la proposition d'un miroir déformant de la société française en multipliant les figures grotesques de notables, hommes et femmes du passé qui prennent ces colonies pour acquises. La mission civilisatrice de la France, exaltée notamment par Léon Blum à l'époque, est ici largement remise en cause, l'épicier se contentant d'accumuler des richesses et les Jésuites de répandre leur foi, sans rien donner en retour. Le message est assez clair, la colonisation n'apporte rien d'autre que la mort aux populations colonisées. L'humour du film (il serait un peu fort de parler ici de comique), est particulièrement cynique, mettant les Français face à leurs contradictions (paroles éclairées et actes vicieux) et à leur stupidité. La séquence d'introduction des Jésuites montre ainsi les noirs porter les blancs, la chanson des dominés étant traduite par les sous-titres (« mon blanc est trop lourd il mange trop »), forcément mal comprise par les dominants (« ah que j'aime ce chant » commente l'un). À l'inverse, les Camerounais n'ont que la mort comme libération possible de cette mascarade tragique.

Nous sommes un peu plus de dix ans après la fin de la guerre d'Algérie quand le film sort. Nous avons vu qu'il aura fallu beaucoup plus longtemps pour que la France règle ses

comptes avec la collaboration[521] et le régime de Vichy. Si le long métrage de Jean-Jacques Annaud n'aborde pas directement les grands conflits de la décolonisation, Indochine et Algérie, le simple sujet des colonies ouvre une plaie qui ne s'est pas encore refermée (et qui reste béante aujourd'hui). À cette époque particulièrement, l'Empire français parti en fumée reste encore un tabou dont on ne parle pas.

Quelques années plus tard, deux films tentent de reconstituer ce *Temps des colonies* que chante Michel Sardou en 1977. *Coup de torchon* de Bertrand Tavernier sort en 1981, suivi en 1983 du *Grand Carnaval* d'Alexandre Arcady.

Les deux films s'éloignent tout de même de l'éloge ambigu que fait Michel Sardou de ce « temps béni » où il « avait plein de serviteurs noirs et quatre filles dans son lit », mais leurs différences de point de vue sur une même période mérite d'être notées. L'action se passe en 1939 pour *Coup de torchon,* en 1942 pour le second, donc tous deux développent un propos finalement crépusculaire sur un temps qui touche à sa fin, sans porter le même discours.

Le Grand Carnaval a probablement le titre le plus trompeur. La petite ville côtière algérienne de Tadjira voit, à sa grande surprise, les soldats américains débarquer sur ses côtes en vue de la grande bataille d'Afrique du Nord. Les G.I. sont accueillis à bras ouverts par la population locale, composée de pieds-noirs et d'Algériens. Léon Castelli (Roger Hanin), cafetier du coin finit par monter un casino clandestin avec un soldat (Peter Riegert), tandis que son ami Étienne Labrouche (Philippe Noiret), grand propriétaire et maire de la ville tombe amoureux d'une jeune fille (Fiona Gélin) qui vient de fuir la métropole occupée.

Sur 130 minutes de pellicule, Alexandre Arcady reconstitue ce qui ressemble plutôt à une image d'Épinal de l'Algérie française. Les personnages se multiplient entre les familles Castelli, Labrouche et les soldats américains. Quelques figures révolutionnaires apparaissent çà et là, comme celle d'un médecin algérien qui fait un discours en arabe aux tirailleurs recrutés de force, mais dans les grandes largeurs, le film ne remet jamais vraiment en question la situation des Algériens colonisés. Etienne Labrouche a tout de la figure du grand propriétaire qui frôle l'image de l'esclavagiste sudiste américain. Sur de nombreux points, *Le Grand Carnaval* évoque plutôt *Gone With The Wind* (1939) adapté au temps des colonies françaises : Philippe Noiret montrant son domaine à sa nouvelle protégée en le parcourant à cheval, la guerre qui se prépare au loin annonçant la chute d'un mode de vie privilégiée, l'amour devenant source de tension

521 Là encore, tout n'est pas réglé.

entre les personnages, etc. Au-delà d'une séquence de cabaret où les fils Castelli (Jean-Pierre Bacri et Gérard Darmon) se déguisent en femmes pour un numéro de revue parodique à destination des soldats américains, on trouve peu de scènes d'inversions ou de renversements annoncées par le titre. Ce que retient le réalisateur de « carnaval » c'est l'esprit festif temporaire qui agite la petite ville côtière à l'arrivée des libérateurs. Esprit qui basculera dans le mélodrame une fois que la liaison de Labrouche avec la jeune fille sera connue, et que celle-ci passera sous la protection de Castelli.

Pour le reste, si Arcady ne va pas jusqu'à offrir une justification à ses personnages, ses origines pieds-noirs (partagées avec Roger Hanin) semblent empêcher toute critique frontale ou reproche à ceux qui devraient être présentés comme les dominateurs mais qui ne seront jamais détrônés. La fin laisse encore planer le doute. Labrouche et Castelli, qui se sont reconnus finalement comme frères de sang, font l'état des lieux de leurs possessions, parcourant le domaine assis sur une voiture tirée par des chevaux. Le plan qui les montre tous les deux assis et joyeux n'est d'ailleurs pas sans évoquer une image similaire de *Gone With The Wind*, où deux grands propriétaires nordistes arrivent sur les terres du sud. Alors qu'ils s'éloignent à l'horizon, laissant voir sur le côté de la route une fille d'ouvrier algérien à pieds se rendant aux champs, une voix-off raconte la suite des évènements :

> « Ils avaient aimé cette terre, chacun à sa façon, sans jamais réaliser que d'autres pouvaient l'aimer jusqu'au sacrifice de leur vie. En 1962, les familles Labrouche et Castelli se sont installées définitivement en France. Léon et Étienne n'ont pas connu cet exil, ils sont décédés l'été 1957, sur cette terre algérienne qu'ils croyaient être la leur. Aujourd'hui, nul ne vient fleurir leur tombe. »

On ne saurait dire si cette dernière phrase sonne comme une réalité ou un regret. Le titre de *Grand Carnaval* aurait peut-être mieux convenu à *Coup de torchon* de Bertrand Tavernier. S'il précède le film d'Arcady de deux ans, quelques similitudes sont frappantes. La Guerre mondiale qui s'annonce en Europe est là encore un concept lointain pour les colons. L'action prend place également dans un petit village, cette fois au Sénégal : une commune de 1280 habitants appelée Bourkassa. On y retrouve aussi un esprit « western », Bertrand Tavernier ayant choisi d'adapter un roman de la *Série Noire* se passant à l'origine dans le sud des États-Unis : *1275 âmes* de l'américain Jim Thompson[522]. Les noirs américains du sud opprimés

522 On notera que Tavernier remet les comptes à jour, le titre original du roman de Thompson étant, en version originale, *Pop. 1280*. Voir THOMPSON Jim, *1275 âmes*, Paris, Gallimard, 1966 [1964]. Traduction de Marcel DUHAMEL.

deviennent les sénégalais colonisés.

Seul représentant de la police en place, Lucien Cordier (Philippe Noiret) est systématiquement humilié par les notables, les proxénètes et son épouse. Prenant au pied de la lettre un conseil moqueur de son supérieur (Guy Marchand), il se transforme en justicier meurtrier et cynique.

Bertrand Tavernier, que nous avons déjà évoqué plusieurs fois au fil de ces pages, garde toujours cette particularité esthétique de faire évoluer des figures grotesques dans un décor réaliste. À la différence du Tadjira vu par Arcady, la communauté de Bourkassa (nom inventé par le réalisateur) laisse entrevoir l'extrême pauvreté des colonisés, mais aussi des colons qui survivent de trafics en tous genres. Tandis qu'un vent frais souffle constamment sur la ville du *Grand Carnaval*, *Coup de torchon* montre des personnages qui suent abondamment sous un soleil de plomb, se protègent des moustiques, et souffrent de maladies (une scène avec des lépreux sera coupée au montage).

Lucien Cordier prend ici le titre de roi de carnaval qui, par ses excès de violence, révèle la mascarade de la colonisation. Durant le premier acte, il ne cesse de prendre des coups : sa femme le frappe pour le réveiller, les proxénètes (Jean-Pierre Marielle et Gérard Hernandez) s'amusent à le faire tomber et, humiliation finale, son supérieur lui botte les fesses gratuitement, sous prétexte de lui donner une leçon (Tavernier renoue ici avec les grands motifs du burlesque). Il semble un peu benêt, presque idiot, subissant sans ressentiment ces multiples moqueries. Cerise sur le gâteau, le grand propriétaire local, Vanderbrouck, a fait construire sous sa fenêtre des toilettes publiques dans lesquelles il vient systématiquement déféquer chaque matin, pour faire profiter le policier de l'odeur et, d'une certaine manière, marquer son territoire et asseoir sa domination.

La construction du personnage repose sur plusieurs ambivalences. Représentant de l'ordre, il est tout de même le moins raciste de la colonie, se sentant presque proche des sénégalais martyrisés (en opposition à son supérieur pour qui les « nègres » ne sont pas des êtres humains). Simplet au premier abord, il dévoile progressivement une intelligence retorse et se révèle particulièrement doué pour manipuler et piéger certains de ses bourreaux.

Autour de lui gravite donc un florilège de « colons » grotesques. Sa femme Huguette (Stéphane Audran) entretient une relation incestueuse avec son frère Nono (Eddy Mitchell), imbécile infantilisé toujours habillé d'une marinière et construisant des phrases qui n'ont aucun

sens (« L'affaire se torse »). Les deux proxénètes paradent dans des costumes rayés qui évoquent les gangsters de la prohibition et s'amusent à tirer au fusil sur les cadavres de noirs laissés au fleuve. Chavasson, chef de la police (Guy Marchand) est un vantard au racisme décomplexé tandis que l'autre représentant de l'autorité (François Perrot) se présente comme le colonel Tramichel, « Tra comme Tralala, Michel comme la Mère Michel ». Son seul ami est un sénégalais appelé « Fête-Nat » (Abdoulaye Diop), seul prisonnier qu'il n'ait jamais arrêté et qui s'occupe des tâches domestiques au poste de police. Enfin, Lucien entretient une liaison avec Rose (Isabelle Huppert), mariée à un homme violent et rencontre une jeune institutrice (Irène Skobline) à laquelle il porte un amour platonique.

Occasionnellement, les personnages croisent dans le train un vieil aveugle qui ne cesse de demander l'heure, et lorsqu'on lui répond « six heures » il enchaîne mécaniquement « Six heures, nous entrons dans la forêt vierge. Les femmes, elles, ont soif de ces féroces infirmes de retour des pays chauds ». En général, le paysage qui défile derrière les fenêtres du wagon n'a rien à voir[523] et le ton sûr de l'explorateur vieillissant ajoute une touche d'absurdité. La phrase en elle-même est une carnavalisation, résultat d'un collage bancal entre le journal de voyage et une version pornographique d'un poème d'Arthur Rimbaud[524], qui provoque systématiquement l'étonnement de l'interlocuteur.

Dans les suppléments du DVD, Bertrand Tavernier explique que le scénario de Jean Aurenche allait encore plus loin dans l'exagération, devenant complètement surnaturel. La séquence finale du bal tournait, selon l'idée originale du scénariste, en une véritable danse macabre où les colons se transformaient en squelettes au cours d'une valse. Deux grands singes devaient alors rejoindre la fête, et danser à leur tour. La scène avec les singes fut tournée, mais non conservée (Tavernier présente une vidéo de tournage pour donner une idée), mais aucune trace de squelettes, sûrement à cause de la complexité à tourner une telle séquence. Tavernier choisira finalement une fin faisant écho au premier plan du film, surlignant la dimension onirique, presque infernale, de cette colonie isolée.

523 Tavernier révélera plus tard que l'idée de ce gag leur est venue, avec Aurenche, lors d'un trajet en voiture accompagné d'un aveugle qui s'obstinait à leur décrire le paysage, en se trompant à chaque fois. La scène leur a paru tellement drôle qu'il fallait trouver un moyen de l'intégrer au film. Albert Dupontel crée une séquence similaire à ce récit dans son film *Adieu les cons* (2020).

524 RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer,* Bruxelles, Alliance typographique, 1873. La phrase exacte étant « Les femmes soignent ces féroces infirmes revenus des pays chauds ».

La première séquence du film montre Lucien observant de loin un groupe d'enfants sénégalais jouant dans la savane. Une éclipse survient[525], et le policier, dans un geste empathique, allume un feu avec son briquet pour que les enfants puissent se réchauffer. L'éclipse amène d'entrée de jeu un principe cosmique. Jean-Pierre Marielle sortant des toilettes dans la scène suivante déclarant directement « j'ai cru que c'était la fin du monde ! », confirme cet ancrage métaphysique légèrement décalé. La position de Lucien, offrant le feu aux enfants, a quelque chose de prométhéen, son prénom n'étant pas sans évoquer la figure de Lucifer, archange déchu qui sème chez les hommes le germe de la discorde, dont la traduction est littéralement « porteur de lumière ».

C'est plus ou moins inspiré par Dieu que Lucien décide d'entrer dans une folie sanguinaire, mais curieusement, il ne prend aucun plaisir à tuer. En revanche, il s'amuse à bloquer ses victimes dans des situations impossibles. Avant d'exécuter les deux proxénètes, il leur réclame une chanson populaire (*Oh Catarinetta bella tchi tchi* de Tino Rossi sortie en 1936) que les deux truands entonnent de leur mieux. Il joue de la vantardise de son supérieur pour lui faire endosser ce premier double meurtre, puis convainc discrètement Rose d'acheter un revolver pour se défendre, arme avec laquelle elle tuera finalement par accident Huguette et Nono. Ses seules actions directes sont l'exécution des proxénètes, celle du mari de Rose et enfin le détrônement de Vanderbrouck. Il ne tue pas l'industriel, mais scie le plancher des toilettes publiques pour le faire tomber dans la fosse à excréments. Le colon en costume blanc se retrouve alors couvert de la tête au pied de matière fécale.

Il y a toutefois le meurtre de Vendredi, sénégalais témoin involontaire du meurtre du mari de Rose, qu'il est obligé d'exécuter, mais en se convainquant qu'il fait là un acte de charité. Ayant compris que la vie des indigènes ne vaut rien aux yeux des blancs, il se prend alors pour un libérateur. Ce qui nous renvoie à la scène finale, similaire à l'introduction. Lucien observe à nouveau les enfants grattant la terre, et sort son pistolet pour les mettre en joue. Finalement il baisse son arme et sa tête, laissant supposer qu'il commence à pleurer. Si l'on se souvient qu'il « offrait » le feu aux enfants au début du film, on peut supposer qu'il laissera son arme à ces mêmes enfants, leur laissant les moyens de se soulever face à la déesse métropole qu'il a déjà renié depuis longtemps.

525 Toujours selon Tavernier, personne n'était au courant qu'une éclipse allait survenir.

Le carnavalesque de *Coup de torchon* repose en particulier sur ce mélange d'éléments réalistes et fantastiques, opposant la vision cartésienne et moderne des colons à une logique plus cosmique de la culture africaine. Les personnages sont finalement pareils à des esprits errant sur terre, chassés du paradis perdu de la métropole que certains espèrent tout de même rejoindre. Face à Philippe Noiret, Jean-Pierre Marielle endosse le double rôle du proxénète exécuté et de son frère qui lui ressemble « à peine », venu enquêter sur la mort de son jumeau. Le premier est un truand vêtu de blanc, le second un militaire habillé d'un costume noir, marquant d'autant plus l'opposition entre une face « diabolique » et une face « angélique ». Lorsque le frère arrive au village, les enfants sénégalais s'amusent devant ce « fantôme ». Non sans ironie, Tavernier joue avec cette culture du surnaturel, largement marginalisée par les colons, mais qui est en vérité très ancrée dans les mœurs locales. Fête-Nat explique ainsi à Lucien que des fantômes, on en voit plus beaucoup depuis la guerre, puis, levant les yeux vers le jumeau, pose ironiquement la question « Tiens, comment il est arrivé là, celui-là ? ». Pour parfaire l'impression onirique, Tavernier utilise une caméra flottante, recourant majoritairement au steadycam, pour donner l'impression d'un sol instable.

> « Le steadycam m'amenait un manque de fixité, une sorte de flottement, qui correspondait à l'approche de Thompson [l'auteur du roman], où on est jamais sur un sol vraiment stable. On bringuebale […]. En revoyant plein de films coloniaux, dont certains ne sont pas si mal que ça. […] Tous ces films étaient hyper cadrés, et tout ce qui était important se passait au centre de l'image. Moi je voulais une image sans centre. Je voulais m'opposer à cette vision, qui était la vision coloniale, où il y avait toujours un centre qui devait montrer le point important de l'image. […] Ça cassait ce formalisme que l'on trouvait dans les films de Baroncelli, *L'Homme du Niger*, ou les films militaires. »[526]

La forme sert ici le renversement d'une tradition esthétique. L'imagerie rêveuse, et finalement très consensuelle, que proposera Alexandre Arcady deux ans plus tard dans *Le Grand Carnaval* trouve déjà dans *Coup de torchon* son envers cauchemardesque et déformé *per defectum*. La terre promise par l'Empire français devient un abîme dans lequel les hommes et les femmes sombrent dans la folie.

Lorsque Lucien avoue ses meurtres en écrivant sur le tableau noir de l'institutrice, cette dernière, voyant que ses élèves noirs ne savent pas encore lire, leur fait croire qu'il s'agit des premiers couplets de la Marseillaise. Idée simple en apparence qui ouvre une brèche dans le masque avenant que se donne la métropole qui exaltait sa mission civilisatrice pour cacher ses crimes bien réels.

---

526 PÈRE Olivier, « Coup de Torchon – Bertrand Tavernier (interview) », *ARTE Cinéma [en ligne]*, 2018, [consulté le 03/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=wvdYH4fTlnM

Aussi proche temporellement que thématiquement, les films de Bertrand Tavernier et Alexandre Arcady parlent de l'esprit colonial, tout en divergeant esthétiquement. Les deux cinéastes font également le choix de « doubler » le conflit, en le mettant en miroir avec la Seconde Guerre mondiale. Elle arrive dans *Coup de torchon*, pour être finalement annoncée ironiquement, d'abord par le colonel Tramichel, qui répète hébété « c'est la faute à Daladier », en mimant des cornes avec ses doigts[527], puis par une voiture avec un mégaphone sur le port qui appelle à la mobilisation, avant d'être stoppée par une autre similaire qui lui répond (toujours par mégaphone) que la guerre est finie et qu'il peut rentrer chez lui. Dans *Le Grand Carnaval*, c'est le débarquement américain qui provoque les évènements et dans *La Victoire en chantant* (J.-J. Annaud), nous remontons encore plus loin en parlant de 1914-1918. Dans ces trois cas, les Français ont la tête occupée par un autre conflit ce qui, sans aller jusqu'à justifier leurs actes, peut d'une certaine manière excuser leur absence d'empathie pour les indigènes.

Parler de la décolonisation, la vraie, celle où la France démontre une violence sourde, sans image, apparaît tout de suite beaucoup plus compliqué. Les deux conflits majeurs que sont l'Indochine et l'Algérie marquent les esprits d'une manière totalement différente. Auteur d'une thèse sur le premier, *La guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire*, Delphine Robic-Diaz expose ainsi le problème :

> « Pour les Français de métropole, avides de paix, d'accalmie, accaparés par les difficultés de la reconstruction et du retour à une vie normale, elle [l'Indochine] est de toute façon une guerre de trop. L'opinion publique s'en détourne, peu attirée par le quotidien d'une guerre inopportune, mais qui a au moins la décence "d'aller se faire voir ailleurs." »[528]

Au-delà des images d'actualité projetées avant les séances de cinéma, les français entendent peu parler de cette colonie lointaine. Les combattants envoyés étant surtout des militaires de carrière ou des volontaires, les civils sont peu concernés.

Ce désintérêt se répercute forcément sur la production cinématographique. Robic-Diaz trouve la trace d'un premier film sur le sujet en 1952, *Ils étaient cinq* de Jack Pinoteau, puis sélectionne cinquante et un films qui traitent du sujet. Autre problème, exposé par l'auteure, sur ce corpus large, seuls huit films peuvent entrer dans la catégorie « films militaires » ou « films de

527 Édouard Daladier, président du conseil de 1938 à 1940, signataire des accords de Munich, confirmant la capitulation de la France, était surnommé « Le taureau du Vaucluse ».

528 ROBIC-DIAZ Delphine, *La guerre d'Indochine dans le cinéma français : Images d'un trou de mémoire,* Rennes, PUR, 2015.

guerre », pour le reste, il s'agit majoritairement de références sporadiques au conflit dans la bouche d'un personnage, au détour d'une conversation. L'exemple cité est celui de *Police* (1985) de Maurice Pialat, ou un personnage évoque son séjour dans « les rizières d'Indo ». Dialogue court, évasif, censé justifier l'alcoolisme et l'appétence du personnage pour la violence. Une référence similaire est notée plusieurs pages plus tard dans *Les Tontons flingueurs* (1963) de Georges Lautner, dans la célèbre scène dite « de la cuisine », où les gangsters ivres se remémorent leurs souvenirs de Saïgon, évoquant nostalgiquement « Lulu la nantaise » et « Teddy de Montréal, un fondu qui travaillait qu'à la dynamite ». À l'exception de rares films comme *La 317e Section* (1965) et *Le Crabe-Tambour* (1976) de Pierre Schoendoerffer ou *Indochine* (1992) de Régis Wargnier, le conflit subit un trou de mémoire généralisé. Et encore, comme le précise Robic-Diaz, seul *La 317e Section* l'aborde directement. La guerre d'Indochine n'a certainement pas la puissance traumatique que prendra celle du Vietnam dans le cinéma américain.

Pour l'Algérie, l'histoire prend un tour différent. Le conflit est beaucoup plus proche de la métropole, et le statut administratif diffère également. L'Indochine était une colonie, acquise tardivement par l'Empire français, l'Algérie a le statut de département depuis 1847. Le conflit, que le gouvernement refuse de qualifier de « guerre » préférant le terme « d'évènements », s'enlise de 1954 à 1961, débouchant d'un côté sur une tentative de putsch par certains généraux, avortée par de Gaulle, puis l'indépendance de l'Algérie, de l'autre.

La censure gaulliste, déjà plutôt active sur le terrain résistancialiste, devient sans pitié pour les productions qui tenteraient de porter un regard critique sur le conflit. Au plus fort des combats, de nombreux films, du court métrage au long, sont purement et simplement interdits de diffusion, comme *Le Petit Soldat* (1960), deuxième long métrage de Jean-Luc Godard qui présente un jeune déserteur s'acoquinant avec un groupuscule d'extrême droite, qui sortira finalement en 1963. Dans un mouvement similaire à celui qui touche la guerre d'Indochine, les œuvres qui passent entre les mailles du filet sont celles qui évoquent sporadiquement le conflit, sans le traiter directement. *Muriel, ou le temps d'un retour* (1963) d'Alain Resnais et *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) de Jacques Demy présentent tous deux un jeune homme qui part et revient d'Algérie, mais la réalité du terrain reste occultée.

Dans un article pour la revue *1895*[529], Sébastien Denis fait un état des lieux des positions de la critique cinématographique française au temps des « évènements ». Là encore le constat

529 DENIS Sébastien, « Les revues françaises de cinéma face à la guerre d'Algérie », *1895 Revue d'histoire du cinéma,* 2004, n°42, p. 35-56.

est sans appel : les prises de position sont prudentes et surtout du côté des revues classées à « l'extrême gauche ». Parmi les revues les plus en vue, *Positif* est celle qui affirme le plus sa position « contre », tandis que *Les Cahiers du cinéma* restent focalisés sur leurs « guerres de chapelle », très en retrait des bouleversements politiques contemporains.

Le film le plus marquant sur le conflit reste *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo qui sort en 1966 et relate le parcours d'Ali La Pointe Ammar (Brahim Hadjadj), combattant du FLN et reconstitue la véritable bataille d'Alger opposant les indépendantistes algériens aux parachutistes français dirigés par le colonel Bigeard (rebaptisé Philippe Mathieu pour le film). Coproduit par l'Algérie et l'Italie, le long métrage évite donc la censure du scénario. Il reçoit le Lion d'Or au festival de Venise de 1966, ce qui provoque la colère de la délégation française[530]. Il faut attendre 1970 pour que soit autorisée sa première diffusion française mais celle-ci sera arrêtée, suite à une campagne très virulente de la part de l'extrême droite française et plusieurs menaces d'attentats à la bombe. Ce ressenti envers le film dure jusqu'en 1981, lorsqu'une bombe explose au cinéma Saint-Séverin, blessant deux personnes.

Difficile pour Pontecorvo, dont la critique française avait déjà fait un sort à *Kapo*[531]*,* de goûter une revanche dans ce contexte (malgré le succès du film en Algérie), surtout si l'on ajoute l'ironie finale d'un tournage à Alger. Habituée à la présence de chars dans les rues de la ville pour les prises de vues, la population ne se doute pas qu'au même moment, le colonel Houari Boumédiène dispose ses propres troupes. Profitant de la confusion offerte par le réalisateur, Boumédiène prend le pouvoir et destitue le président Ahmed Ben Bella la nuit du 19 juin 1965.

En 1959, Roger Khiel écrivait au sujet de *Babette s'en va-t-en guerre* : « La guerre d'Algérie trouvera aussi sa Babette un jour. Et des salles bien remplies pour rigoler de ses hauts faits »[532]. La prophétie de Khiel, bien qu'elle soit le résultat d'un raisonnement logique, mettra un peu de temps à se réaliser. La France post-coloniale ne se presse pas pour devenir le nouveau Papa Schulz. Alors que les productions autour de la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation se multiplient, celles sur les conflits coloniaux se font plus rares et plus discrètes. Du côté du cinéma populaire et de la comédie, l'horizon est même particulièrement calme.

Le simple exemple du *Viager* de Pierre Tchernia, démontre, malgré lui, le problème. Comme nous l'avons dit, l'intrigue du film court de 1930 à 1970, et laisse tout de même une

530 LANGLOIS Gérard, « La bataille d'Alger», *CinémAction,* 2002, n°103, p. 85-88. 50 films qui ont fait scandale.
531 Voir RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *op. cit.*, p. 54-55.
532 *Dernières nouvelles d'Alsace* du 12/09/1959.

bonne place à l'Occupation. L'Indochine et l'Algérie, qui entrent pourtant pleinement dans ce découpage temporel, n'y sont jamais évoquées. Quelques images d'archives montrent la guerre de Corée (1950-1953), conflit lointain qui concerne peu la France, tandis qu'à l'entrée en scène du dernier des Galipeau, Noël (Claude Brasseur), il est seulement précisé « qu'il satisfait sans enthousiasme à ses obligations militaires ». Le plan illustre ce fait montrant des mains tenant les barreaux d'une cellule et la fumée d'une cigarette qui passe au travers.

Il faut attendre 1986 pour qu'arrive sur les écrans français *Les Folles Années du twist* de Mahmoud Zemmouri, probablement la seule comédie qui traite des « évènements » sur un mode carnavalesque. Le film suit, dans les dernières années du conflit (1960-1962), deux jeunes hommes, Boualem (Malik Lakhdar-Hamina) et Salah (Fawzi B. Saichi), qui s'intéressent plutôt à la mode et au twist qu'à l'indépendance de leur pays. Le premier se recoiffe constamment et prend des airs de James Dean algérien, le second est bossu et, il faut le dire, pas très beau.

Sans avoir la folie burlesque, parfois glissant vers la violente farce de certaines comédies françaises, cette coproduction franco-algérienne prend tout de même le parti de raconter une histoire parallèle aux moments clés de la dernière phase du conflit. Ceux-ci sont d'ailleurs rappelés au spectateur par l'intermédiaire de sous-titres informatifs (référendum pour l'autodétermination, discours du général de Gaulle, Nuit des casseroles). Oisifs et naïfs, les deux jeunes adultes, croisent un éventail de personnages qui vont de l'extrémisme politique à l'indifférence totale. Certains croient en l'indépendance, d'autres espèrent que les troubles vont passer. Ils croisent ainsi régulièrement un vieil Algérien, évoquant la figure de l'imam, mais ne cessant de crier « Vive de Gaulle », quelques pontes du FLN, qui se comportent comme des mafieux, un propriétaire français (Richard Borhinger) violent et enfin ce qui se rapproche le plus d'un Papa Schulz à la française : « M'sieur John Wayne » (Jacques Villeret), chef des parachutistes en poste à Alger tentant de maintenir l'ordre, avant de rejoindre probablement l'OAS. L'un des premiers plans où il apparaît le montre chutant par terre devant ses hommes hilares. Il se relève et, vexé, rudoie ses soldats. Face aux Algériens, la France est présentée au travers de ce tyran grotesque qui n'a aucune légitimité ou autorité.

Malgré le sujet, *Les Folles Années du twist* esquive chastement toute représentation graphique de la violence. Les attentats sont hors-champ, on entend seulement les coups de feu, idem pour les manifestations violemment réprimées par l'armée française. Le gag le plus tendancieux est certainement la scène où les pères des deux héros sont convoqués par « M'sieur

John Wayne » pour être interrogés. Le soldat qui les « accueille » demande ironiquement qui veut passer en premier, confirmant qu'une bassine pleine d'eau les attend derrière la porte. Les deux paternels, lâchement, se désignent l'un l'autre, pour que finalement, ce soit le père de Boualem qui soit choisi. Sous les yeux désabusés de « M'sieur John Wayne », la tête de l'Algérien est plongée dans la bassine, mais lorsque qu'il relève la tête, il s'exclame « J'avais vraiment soif ». Médusé, le soldat regarde la bassine vide, tandis que le chef s'amuse demandant au vieil homme s'il se sent « plutôt chameau ou dromadaire ».

Le reste du film n'en joue pas moins sur une interférence de série constante entre la réalité historique et un masque de légèreté. Pour sous-entendre la censure à l'œuvre dans la métropole mais aussi en Algérie, les deux anti-héros n'ont de cesse d'écouter les derniers tubes venu de France, la radio officielle se gardant bien d'évoquer les conflits. Le générique d'ouverture est à ce titre exemplaire : après un carton plutôt sérieux qui apparaît comme une note d'intention expliquant que la guerre d'Algérie « n'a pas encore l'honneur de figurer dans tous les programmes scolaires », un écran rouge sang affiche le nom des acteurs (en français et en arabe) tandis que résonne des bruits de coups de feu. Ces bruits de combats sont rapidement supplantés par le rythme endiablé d'une batterie, et la chanson *La leçon de twist* popularisée par Richard Anthony se fait entendre.

« De tous côtés on entend plus que ça, cet air nouveau qui nous vient de là-bas, un air nouveau qui nous fait du dégât, et comme moi il vous prendra » sont les premières paroles. Non sans ironie, les mots laissent planer un doute : est-ce les coups de feu que l'on entend de tous côtés, ou juste cette nouvelle musique qui conquiert le monde. À l'arrivée du refrain entonnant « Twist and twist, vous y viendrez tous », un fondu révèle des hélicoptères de l'armée française arrivant sur Alger. Le décalage est acté entre les paroles plutôt niaises et la brutalité de cette flotte aérienne. Nous pouvons également y voir un pastiche des films sur le Vietnam qui avaient déjà cette tendance à utiliser de la musique populaire rock sur des images de manœuvres militaires. Un travelling descendant quitte les hélicoptères pour s'arrêter sur les deux protagonistes, en chemise à carreaux, jeans et lunettes de soleil, qui préfèrent observer la fille du voisin en train de faire sa toilette. Le mouvement descendant de la caméra acte ce « retour » vers le bas corporel, donc vers le grotesque et le carnavalesque.

La musique populaire tient une place importante dans la vie de ces jeunes hommes, et régulièrement on entend la voix de Richard Anthony qui reprend divers standards américains comme *Let's Twist Again* de Chubby Checker ou encore *J'entends siffler le train* (reprise de *500*

miles, une chanson folk américaine). Une pratique musicale courante dans les années « yéyé », qui a d'ailleurs cette tendance à vider certains textes originaux de leur force contestataire[533]. En plaquant ces standards sans aspérité sur un contexte très tendu, Mahmoud Zemmouri amorce une carnavalisation qui, par effet de contrepoint ironique, redonne une force politique à ces tubes.

Lorsque les Français, pour tenter de garder un poids culturel sur la population algérienne imposent une fête de Noël (le vingt-deux décembre, car le vingt-quatre c'est pour les Français), « l'imam gaulliste » se déguise en Père Noël, et se fait voler tous ses jouets, tandis que l'orchestre joue une version « arabisée » de *Petit Papa Noël*, popularisée par Tino Rossi. Un concours de chant est organisé et Boualem, qui a des ambitions musicales, est le seul à se porter volontaire, encouragé par son ami. Gardant sa posture mutique toujours inspirée des acteurs américains, arborant un smoking très « Dean Martin », il demande la chanson populaire égyptienne *Ya Mustafa*, rendue célèbre en France par Dario Moreno dans les années 1950, qui mélange français, arabe et italien. L'orchestre commence à jouer, et Boualem, en total décalage avec son attitude « cool », se met à brailler complètement faux « Chérie je t'aime, chérie je t'adore ! Come la salsa di pomodoro ! ». Les Algériens, d'abord honteux, finissent par rire de ce détournement involontaire. Sélectionné pour un télé-crochet, il interprétera finalement une chanson en arabe.

Plus tard, juste avant l'annonce du résultat du référendum sur l'autodétermination, ce sont les Français qui écoutent *J'entends siffler le train.* « M'sieur John Wayne » danse un slow sans véritable envie, sur les paroles « j'ai pensé qu'il valait mieux, nous quitter sans un adieu, je n'aurais pas eu le cœur de te revoir », annonçant ainsi leur départ imposé. Après le putsch avorté des généraux, les soldats s'en vont en jeep, entonnant *Je ne regrette rien* d'Edith Piaf. La chanteuse avait en effet dédié cette chanson aux légionnaires en 1961 et elle fut adoptée comme hymne par les généraux putschistes[534]. Elle sera d'ailleurs censurée un temps par le pouvoir gaulliste, ce qui n'entachera pas la popularité de la chanteuse.

Les Folles Années du twist n'est pas le film qui utilise le plus le grotesque, que ce soit *per excessum* ou *per defectum*. La figure du tyran incarné par Jacques Villeret reste plutôt en retrait (on verra l'acteur comique plus expansif dans d'autres rôles). Mais rappelant que ces chansons

533 *If I Had A Hammer* (1959), chanson à tendance communiste du duo Pete Seeger et Lee Hays devient ainsi, par l'intermédiaire de Claude François, la plus consensuelle *Si j'avais un marteau* (1962).

534 Le titre de la chanson sera réutilisé, sans ironie aucune, par Pierre Sergent (ancien légionnaire et membre de l'OAS) dans son livre relatant « la poignante histoire des légionnaires parachutistes du 1er R.E.P. », unité ayant servi en Indochine et en Algérie. Voir SERGENT Pierre, *Je ne regrette rien*, Paris, Fayard, 1972.

ont une force d'occultation, le réalisateur les réinscrit dans le contexte explosif de l'époque. Mahmoud Zemmouri offre donc à cette culture populaire une puissance de subversion inattendue. Les deux personnages sont à cette image, incapables de choisir un camp entre les extrémistes du FLN et les forces coloniales. Rejetés par les premiers pour leur attirance pour la culture occidentale, et par les seconds pour leur origine, tous deux feront finalement le choix de l'opportunisme. Salah, qui s'est blessé le pouce lors d'une manifestation, tentera d'obtenir du FLN une pension d'ancien combattant, tandis que Boualem rejoindra à la fin la nouvelle milice armée, qui lui permettra de piller la villa du grand propriétaire français qui a fui l'Algérie.

« Le peuple malgré la guerre » est la dernière phrase du carton introductif. Par l'utilisation de standards populaires et l'utilisation d'une langue composite (mélangeant arabe et français), le réalisateur exprime cette idée très bakhtinienne de l'immortalité du peuple face à un pouvoir qui ne cesse de changer de visage. Les personnages carnavalesques du film sont tous ainsi, pris entre deux cultures, le conservatisme religieux d'un côté et la modernité de la métropole de l'autre. *J'entends siffler le train,* sorti en 1961, connaîtra d'ailleurs un certain succès chez les jeunes appelés d'Algérie pour qui les paroles évoquaient ces trains qui les emmenaient au combat : « que c'est triste un train qui siffle dans le soir ». Ce qui démontre qu'entre les deux camps, la culture populaire circule sans barrière et chacun en fait ce qu'il veut.

Comme l'Indochine, l'Algérie est une « guerre sans nom » qui peine à trouver son chemin dans la mémoire française. Les deux conflits rendus presque invisibles sur les écrans, et l'esprit colonial qui les accompagne, doivent encore trouver des chemins détournés pour se faire connaître. Le grotesque et le carnavalesque offrirent une porte de sortie pour conjurer les souvenirs compliqués de l'Occupation, mais pour ces deux cas particuliers, il reste encore du chemin à faire.

4.5. La France, mais pas n'importe laquelle !

« - Et comment vous appelez un pays qui a pour président un militaire avec les pleins pouvoirs, une police secrète, une seule chaîne de télévision et dont toute l'information est contrôlée par l'Etat ?
- J'appelle ça la France, mademoiselle. Et pas n'importe laquelle : la France du général de Gaulle ! »

Oss 117 Rio ne répond plus – Michel Hazanavicius – 2009

Si la comédie « post-coloniale » laisse quelques trous béants au sujet des véritables conflits dans lesquels la France est impliquée, nous pouvons noter l'apparition récente d'un nouveau « Papa Schulz », incarnant de manière comique l'oppresseur français.

Créé par Jean Bruce en 1949, l'espion Hubert Bonisseur de la Bath, dit OSS 117, est devenu sous l'influence de Michel Hazanavicius et Jean-François Halin une parfaite incarnation moderne de ce « résistancialisme tyrannique ». Au travers du personnage, le public s'amuse aussi bien de la naïveté gaulliste de ce rempart face à la barbarie, tout en ressentant le malaise de sa posture raciste et misogyne, presque trop française.

La version « post-moderne » du personnage fait son apparition sous les traits de Jean Dujardin dans *Le Caire, nid d'espions* en 2006, avant de rempiler en 2009 pour *Rio ne répond plus*. Mais auparavant, quelques versions plus « classiques » avaient déjà rencontré le public. On trouve une première adaptation en 1957, *OSS 117 n'est pas mort*, réalisée par Jean Sacha avec Ivan Desny dans le rôle principal[535]. Sans revenir en détail sur le genre à part entière que constitue le film d'espionnage, celui-ci prenant de multiples formes au fil du temps et des pays (l'exemple *James Bond* est suffisamment parlant), nous pourrions ouvrir sur cette question : comment OSS 117 est-il devenu aujourd'hui notre nouveau « Papa Schulz » ? À cela nous sommes tentés de répondre que le ver était déjà dans la pomme.

535 S'ensuivent une multitude d'adaptations non officielles, avec notamment Michel Piccoli dans *Le Bal des espions* (Michel Clément, Umberto Scarpelli – 1960), *Cinq gars pour Singapour* (Bernard Toublanc-Michel – 1967) avec Sean Flynn et *Le vicomte règle ses comptes* (Maurice Cloche – 1967) avec Kerwin Matthews. Pour des questions de droits, le personnage iconique est renommé successivement Brian Cannon (Piccoli), Art Smith (Flynn) et Clint de la Roche (Matthews), dit « le vicomte ». En parallèle de ces adaptations officieuses, le productif André Hunebelle, spécialiste du film d'aventure s'y attelle, produisant en même temps que sa trilogie *Fantomas*, une pentalogie dont il réalisera quatre films sur cinq : *Oss 117 se déchaîne* (1963), *Banco à Bangkok pour Oss 117* (1964), *Furhia à Bahia pour Oss 117* (1965), *Atout cœur à Tokyo pour Oss 117* (1966 – réalisé par Michel Boisrond) et enfin *Pas de roses pour Oss 117* (1968). Kerwin Matthews obtient le rôle pour les deux premiers (avant de le reprendre pour *Le vicomte...*), puis sera successivement remplacé par Frederick Stafford pour les deux suivants, puis par John Gavin pour le dernier.

De la même manière que toute *structure* appelle sa *communitas* et que toute hiérarchie de pouvoir appelle son envers carnavalesque, chaque genre qui se définit comme une forme établie pousse aux vices de la parodie et du pastiche. Aussi, nous trouvons dès les « débuts » du film d'espionnage de divertissement, des détournements comiques de ce genre, que ce soit aux États-Unis (Derek Flint et Maxwell Smart dans les années 1960), ou en France avec *Les Barbouzes* (1964) de Georges Lautner, *Marie-Chantal contre Docteur Kha* (1965) de Claude Chabrol et, évidemment, *Le Magnifique* (1973) de Philippe de Broca.

Le plus ironiquement gaulliste des trois, *Les Barbouzes* de Lautner est souvent vu comme un appendice à l'autre grand succès du réalisateur, *Les Tontons flingueurs* (1963). On y retrouve presque la même équipe, avec Michel Audiard aux dialogues et le trio Lino Ventura, Bernard Blier et Francis Blanche devant la caméra. Nous retrouvons déjà dans cette comédie d'espionnage une posture « tiers-mondiste » de la France, parée de résonances gaulliennes, au travers de Francis Lagneau (Lino Ventura), espion de choc envoyé par la République française pour ravir des brevets d'armes au nez et à la « barbouze » des meilleurs agents internationaux. Fidèle à ses origines, le film fait en sorte que la France gagne la partie, ridiculisant au passage les autres nations (l'Allemagne de l'est, la Suisse, l'URSS, le Japon et même les États-Unis) tout en terminant sur une dernière réplique du Français à un agent chinois : « Et ta sœur, elle habite toujours Pékin ? ». Sur le ton de la blague, est évoqué le « rayonnement français » à l'étranger, la France ayant possédé une concession à Shanghaï jusqu'en 1946.

Le péjoratif « barbouze » (désignant justement une barbe postiche) ne désigne pas particulièrement les espions type James Bond ou Hubert Bonisseur de la Bath, mais plutôt ces hommes douteux qui se mettent au service du pays par intérêt plutôt que par devoir. À la sortie du film, le Service d'Action Civique (SAC) créé en 1960 et composé de fidèles du général de Gaulle, opère déjà comme une véritable milice politique. Il ne sera dissout qu'en 1981 sous la présidence de François Mitterrand après de nombreuses actions violentes. En plus de cela il est de notoriété publique que les services de renseignements français sont majoritairement constitués d'anciens combattants, d'anciens de « l'Indo » voir même de truands[536].

Avec *Marie-Chantal contre Docteur Kha*, Claude Chabrol prend surtout à contre-pied la

536 Il est bien entendu difficile de recouper des sources fiables sur ce sujet particulier, les archives étant classifiées et les quelques ouvrages sur la question étant emprunt d'un sensationnalisme du plus bel effet, les auteurs préférant relater des histoires d'assassinats plutôt que de se risquer à une analyse structurelle. Néanmoins, la simple existence du film de Georges Lautner nous semble suffisante pour supposer ce mépris railleur des services de renseignements français.

virilité inhérente au genre en prenant comme personnage principal Marie-Chantal Froidevaux des Chatenet[537] (Marie Laforêt), une aristocrate snob qui se trouve embarquée dans un complot d'envergure mondiale. Si la majorité des situations comiques reposent sur l'attitude pincée et snob de Marie-Chantal face aux évènements rocambolesques qui se produisent autour d'elle, Chabrol n'hésite pas à reprendre quelques idées, notamment à Georges Lautner comme les espions caricaturaux. Nous retrouvons donc un agent russe (Serge Reggiani qui pousse l'accent comme Francis Blanche dans *Les Barbouzes*) accompagné de son jeune fils qui est en vérité le cerveau du duo, un Américain (Charles Denner) excessivement mielleux et changeant d'accent à chaque scène, un séduisant Italien (Francisco Rabal) et l'assistante du Dr Kha (Stéphane Audran) qui tient le rôle de femme fatale. Un peu comme dans les *Barbouzes*, la confrontation des puissances provoque finalement une inertie des situations qui permet donc au personnage de s'en sortir. Si la posture carnavalesque est bien présente, l'enjeu politique du film en reste tout de même à sa portion congrue, si l'on excepte le renversement bienvenu des perspectives masculines et féminines.

Le Magnifique (1973) de Philippe de Broca, avec Jean-Paul Belmondo dans un double rôle, est très certainement le plus carnavalesque des trois, en ce qu'il renverse à peu près tout ce qu'il est possible de renverser. En jouant sur une alternance entre fiction (les aventures du super espion Bob Saint-Clar) et réalité (le monde terne de François Merlin, auteur des romans mettant en scène le premier), le film revient aux sources : la littérature populaire. De Broca (sur un scénario de Francis Weber remanié par Jean-Paul Rappeneau et Daniel Boulanger) n'attaque pas le genre directement mais son processus de fabrication. Actant dès le début que tout ce qui se passe au Mexique, donc la partie exotique, n'est que pur fantasme destiné à faire rêver le grand public, le cinéaste s'offre une diégèse malléable à souhait qui lui permet toutes les fantaisies. Un électricien peu scrupuleux énerve l'auteur, il se retrouve massacré dans la fusillade, Bob Saint-Clar n'hésitant pas à le mitrailler plus que de raison, avant de le faire exploser à la grenade. Quand la touche « r » de la machine à écrire se bloque, Bob et Tatiana se mettent à parler « petit nègre »[538]. Enfin, Merlin n'hésite pas à intégrer dans sa fiction des doubles des personnages qu'il

537 Imaginée par le danseur mondain Jacques Chazot dans une courte anthologie intitulée *Les Carnets de Marie-Chantal* publiée en 1956, « Marie-Chantal » représente l'archétype de la jeune fille snob et coincée, oscillant entre haute bourgeoisie et aristocratie.

538 Le gag ayant très clairement une consonance raciste, nous sommes dans l'obligation d'utiliser cette expression consacrée, bien qu'impropre aujourd'hui. Notons au passage que ce moment comique nous renvoie justement à cet imaginaire colonial que nous traquions dans les films précédents

rencontre. Tatiana, plantureuse femme fatale (Jacqueline Bisset), n'est autre qu'une vision fantasmée de Christine, jeune étudiante en lettres, voisine de l'auteur pour laquelle il a le béguin et le terrible Karpov (Vittorio Caprioli) prend les traits de Georges Charon, son éditeur peu courtois.

Le système carnavalesque mis en place par de Broca repose d'abord sur cette opposition entre deux diégèses, puis par la contamination de l'une sur l'autre. Auteur frustré par cette production qui lui demande un temps fou, l'empêchant donc de se consacrer à quelque chose de plus « élevé », Merlin consacre toute cette frustration à l'élaboration de moments qui montent crescendo dans l'absurde. À l'inverse, Bob Saint-Clar est trop imposant dans sa vie : son éditeur ne veut pas entendre parler d'autres projets, sa femme de ménage commente ses textes et Christine se met en tête d'écrire une thèse sur la littérature populaire, choisissant les aventures du héros comme corpus principal. Le réel est donc déformé *per excessum* dans le monde fictionnel de Saint-Clar (le gore fait des apparitions remarquées) et *per defectum* dans le monde réel de Merlin.

Par sa structure dialogique faisant communiquer fantasme et réalité, le film met en place une véritable carnavalisation, où la romance entre François Merlin et Christine se trouve parasitée par la littérature populaire. Philippe de Broca profite également du « cliché » Bob Saint-Clar pour détourner la figure du héros « tiers-mondiste », exagérant d'abord à outrance sa virilité pour finalement la détruire avec une certaine violence. L'implication de Jean-Paul Belmondo dans le film, à l'époque archétype du héros viril à la française, renforce encore le commentaire ironique. Le corps de Bob Saint-Clar est « trop » dans tous les sens du terme : trop fort, trop viril, trop séduisant. Il déborde littéralement de charisme, au point de n'être réduit qu'à une caricature. Et c'est évidemment ce « corps fantasme » que Merlin attaque sans retenir ses coups, l'ouvrant de tous côtés pour révéler le vide derrière cette peau huilée. La mise à mort ne peut être que sexuelle, l'homosexualité détruisant d'office le fantasme d'une masculinité toute puissante. À la fin du film, Bob Saint-Clar et Karpov s'avouent leur amour et s'enfuient sur un tandem.

Avec ce film, Philippe de Broca voulait :

> « Tourner une parodie de la violence, du sadisme, du sexe et de la cruauté. […] me venger de tout ce que je n'aime pas dans le cinéma d'aujourd'hui, faire un sort à ces héros que l'on voit mourir en

tombant au ralenti et qui pissent le sang comme des fontaines. »[539]

Pastiche presque définitif d'un genre (en tout cas le seul qui prend en compte le mode de construction du récit), *Le Magnifique* met en lumière un mouvement déjà amorcé par *Les Barbouzes* : une disparition progressive du politique, supplanté par l'aventure pour l'aventure. Dans ce mouvement, l'agent ne représente son pays que par patriotisme, mais l'intérêt que porte le gouvernement mandataire à sa mission devient de plus en plus flou. Mais l'idée reste la même : celle d'une France qui crée des figures héroïques à la hauteur de ses fantasmes de rayonnement mondial, quand elle ferait mieux de faire le ménage chez elle.

Oss 117 repris par Michel Hazanavicius, Jean-François Halin et Jean Dujardin dans les années 2000 puise un peu dans chacun de ces films, et quelques autres. Mais son intérêt se situe dans ce retour d'un grotesque qui met en perspective la position de la France par rapport à son passé colonial, posture déformée *per excessum* (exagération de la posture) et *per defectum* (le monde change autour de l'espion qui devient décalé par rapport à son époque). À lui seul, Hubert Bonnisseur de la Bath concentre nos cinq « piliers » de l'image grotesque : lié au bas corporel (rire gras et libido décomplexée), évoluant dans un monde qui lui devient étranger (mouvements politiques et sociaux dont il se détache), exprimant une autorité illégitime sur l'autre (exprimant son sexisme et son racisme), marginal par rapport à une *structure* (bien qu'il semble affirmer le contraire, il est tout de même agent secret) pour finalement provoquer cette sensation de vertige chez le spectateur. On rit d'OSS 117 non parce qu'on reconnaît chez lui seulement la posture d'un autre, mais une certaine idée de la France qui achoppe sur tous les sujets. Dans les deux films de Michel Hazanavicius, le réalisateur n'hésite jamais à faire durer le plan « un peu trop longtemps » après une réplique tendancieuse, pour laisser s'exprimer le malaise entre le locuteur (Hubert) et le recepeur (ou plus souvent la réceptrice). Ce ne sont pas ces saillies *per excessum* ou ces silences *per defectum* qui créent le vertige grotesque mais l'intrication fondamentale des deux modes d'énonciation dans une même scène.

Quittant les services secrets américains (dans les romans) pour le renseignement français, Hubert Bonisseur de la Bath incarne soudainement cette posture ambiguë du tyran en devenir. Condescendant avec les locaux, peu tolérant, sexiste (et peut être homosexuel refoulé) mais surtout chauvin et d'une loyauté aveugle envers son gouvernement (René Coty d'abord puis

539 Propos rapportés par Jérémy Imbert dans IMBERT Jérémy, « Le magnifique : vivre et laisser mourir de rire », *Cinécomédies.com [en ligne]*, 19/04/2020, [consulté le 18/08/2020], disponible à l'adresse: http://www.cinecomedies.com/dossiers/le-magnifique-vivre-et-laisser-mourir-de-rire/

le général de Gaulle), le héros est peut-être cette « Babette » de la guerre d'Algérie qu'appelait Roger Khiel de ses vœux en 1959.

De la même manière que « Papa Schulz » est né d'une comédie d'aventure, et que *Papy fait de la résistance* se présente de la même manière (en étant carrément « un film dans le film »), il est évident que les formes qui s'établissent en chronotope, constituant des « genres populaires » ont un rôle à jouer dans la relativisation d'une « vérité officielle ». C'est en leur sein que naissent, souvent de manière souterraine, les figures grotesques que l'on identifie d'abord comme des fantaisies, avant de comprendre qu'elles ne représentent rien de moins que notre propre échec à accepter nos erreurs et nos faiblesses.

Au revers des films historiques « sérieux », qui s'imposent comme la forme établie, voire une « structure » narrative canonique à même d'exalter le rayonnement et la gloire de la France, ces films populaires deviennent des « *communitas* filmiques ». Ils sont des récits volontairement amputés de l'ambition de réalisme propre aux grandes fresques historiques, renversant les discours officiels en les parodiant. Si le public va voir ces films, c'est peut-être aussi pour faire l'expérience de ces modes de discours aujourd'hui rejetés dans les marges par une vérité officielle qui n'admet toujours pas les crimes de ceux qui l'énoncent. Même dans les *OSS 117*, la collaboration de Vichy reste un sujet potentiellement subversif.

Que cette dénonciation passe par les canaux parallèles du cinéma populaire, en détournant des chronotopes qui ne s'énoncent pas (« 1939-1945 », « colonies françaises ») plutôt que par des œuvres recevant l'aval d'une élite intellectuelle ne devrait pas cesser de nous interroger. Maintenant est-il nécessaire de définir un chronotope de « l'espionnage tiers-mondiste », afin de mettre à nu ses structures narratives et ses formes établies pour saisir toute la puissance discursive d'une image grotesque qui naîtrait en son sein ?

À cela nous répondrons que si le héros du roman de chevalerie « se coule dans des aventures comme dans son élément naturel »[540], les chevaliers des temps modernes que sont Francis Lagneau, Marie-Chantal Froidevaux des Chatenets, Bob Saint-Clar et Hubert Bonisseur de la Bath sont d'une autre nature. Comme l'énonce le dernier lors de ses aventures à Rio de Janeiro :

> « D'aucun ont des aventures… Je suis une aventure. »

540 BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 299.

Conclusion : Entre « roman national » et comédie humaine

> *« Enfant, tu vois sur la couverture de ce livre les fleurs et les fruits de la France. Dans ce livre, tu apprendras l'Histoire de France. Tu dois aimer la France parce que la nature l'a faite belle et son histoire l'a faite grande. »*
>
> Ernest Lavisse, *Histoire de France, cours moyen*, Armand-Colin, 1912, première de couverture

Par « roman national », nous avons l'habitude de désigner le récit de son histoire que produit un pays sous une forme plus ou moins fictionnelle. La « Nation » renvoyant non pas à un territoire géographiquement délimité, mais à une idée, un concept, une sorte d'esprit communément partagé par les membres de la *structure* qui se désigne sous le nom d'« État ». L'enjeu est bien évidemment plus politique que scientifique : la fonction d'un tel « roman » est de donner aux citoyens une vue d'ensemble des évolutions historiques de leur pays, tout en lissant les éventuelles aspérités ou contradictions pour offrir l'image d'un récit continu dont les racines plongeraient jusqu'aux temps les plus reculés.

Le concept n'est évidemment pas neuf, les historiens du XIX[e], Jules Michelet et Étienne Lavisse, en avaient déjà posé les bases dans les programmes scolaires de la Troisième République, proposant une histoire presque mystique de la France, composée de grands hommes et de grands évènements. Le terme consacré néanmoins est beaucoup plus récent : c'est l'historien Pierre Nora qui l'utilise le premier dans sa conclusion de *Lieux de mémoire*[541], tout en gardant une distance critique avec le principe. Dans une tribune de 2009 publiée dans le magazine *L'Histoire*[542], l'historien Nicolas Offenstadt s'inquiète que l'expression soit passée dans le langage courant. Entre les deux, elle ressurgit en effet dans les discours politiques (Nicolas Sarkozy et François Fillon) et les ouvrages de vulgarisation (*Métronome* de Loràn Deutsch).

Le fait que ce « roman national », qui exalte la grandeur de la France surtout dans le récit des périodes pré-révolutionnaires, soit une invention républicaine n'est pas le moindre de ses paradoxes. Toutefois, le « résistancialisme » du général de Gaulle apparaît comme une version moderne de ce récit fédérateur et fut, comme nous l'avons vu, largement utilisé pour poser les bases idéologiques d'une Cinquième République naissante.

---

541 NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, *op. cit.*, p. 1712.

542 OFFENSTADT Nicolas, « À bas le roman national ! », *lHistoire.fr [en ligne],* 2009, [consulté le 03/04/2021], disponible à l'adresse : https://www.lhistoire.fr/bas-le-roman-national, [précédemment publié dans *l'Histoire*, juillet-septembre 2009, n°44].

Le très large panorama de films historiques que nous refermons ici nous permet tout de même de mettre en perspective les failles de ce récit. Comme pratique emblématique de la culture de masse, le cinéma aurait pu nous apparaître comme le véhicule parfait pour cette fiction historique à laquelle les politiciens sont très attachés. Or nous avons vu qu'il n'en était rien.

La période médiévale pose plusieurs problèmes de représentation, car sa « réalité » est finalement très fluctuante, dépendant des modes, des courants de pensées, ainsi que du peu d'images retrouvées. Le Grand Siècle de Louis XIV est certainement le plus stable dans l'imaginaire collectif, évoquant encore aujourd'hui la grandeur et l'opulence d'un État qui se voyait, à travers son monarque solaire, comme le centre du monde. La Révolution française apparaît à la suite comme une blessure ouverte, coincée entre les idéaux de liberté et d'égalité, et des désordres violents. Enfin, la Seconde Guerre mondiale et la colonisation confirment une histoire faite de ruptures brutales et de renversements.

Nous avons choisi de laisser de côté le XIX^{e}, pour la simple raison que très peu de films dans la période que nous couvrons l'abordent véritablement en tant que tel. Celui-ci se trouve en effet divisé en plusieurs blocs (Empire, Restauration, Second Empire, deux Républiques) qui eux-mêmes s'inscrivent dans une transition plus générale entre l'Ancien Régime monarchique et la révolution industrielle. Seul Christian Clavier aura l'audace de passer après Abel Gance en s'attaquant à la vie de Napoléon[543], dans une série pour la télévision. Les luttes sociales de la classe ouvrière se retrouvent dans des productions prestigieuses, souvent adaptées de romans tous aussi célèbres (*Germinal* de Claude Berri en 1993 ou plusieurs adaptations des *Misérables*). Du point de vue de la comédie, nous trouvons quelques adaptations des vaudevilles et pièces domestiques de Eugène Labiche et Georges Feydeau, dont la production précède souvent l'ère gaulliste, qui sont adaptées au goût et aux modes du moment. Il nous apparaît donc encore difficile de développer autour de « parodies carnavalesques » du XIX^{e} siècle au cinéma, de la même manière que nous l'avons fait pour les autres périodes.

Comme toute mythologie, le « roman national » a donc ses figures, ses grands évènements, mais aussi, au grand dam des tenants d'une histoire glorieuse, ses monstres et ses

543 Notons qu'il faut franchir un océan pour trouver des représentations grotesques de Napoléon Bonaparte chez Terry Gilliam (*Time Bandits*, 1981) et Shawn Levy (*Night at the museum : Battle of the Smithsonian*, 2009) où l'Empereur est constamment ramené à sa petite taille.

défaites. Michel Foucault définit, dans *Les Anormaux,* « deux grandes formes du hors-la-loi selon la pensée bourgeoise et la politique bourgeoise », qu'il désigne comme « le roi incestueux » et « le peuple cannibale ». Ce sont ces deux figures qui parcourent le « champ de l'anomalie »[544], selon le système de pensée horizontal bourgeois. La première figure entre en dissonance avec le principe d'égalité, puisqu'il est par nature au-dessus des autres, la seconde rappelle la faille de ce même principe, puisque qu'il se retrouve en dessous.

S'il y a un fil conducteur entre tous les films que nous avons abordés, c'est bien ce double motif qui ne cesse de ressurgir : cette prise en étau d'un idéal républicain, entre la figure du tyran et celle du populaire. Par jeu de formes grotesques, les cinéastes ne cessent finalement de rejouer cette opposition. La figure du dirigeant, oscille constamment entre le législateur éclairé (Philippe d'Orléans), le monarque flamboyant (Louis XIV) et le tyran violent et autoritaire (Papa Schulz). Le peuple est une masse grouillante, vivante, en constante expansion dont l'anonymat partagé fait, paradoxalement, sa force (le carnaval de *Molière* d'Ariane Mnouchkine, les premiers feux de la Révolution dans *Que la fête commence !* de Bertrand Tavernier). La première s'incarne pleinement dans l'image du général de Gaulle, peu présente à l'écran, mais dont l'ombre ne cesse de se rappeler à notre souvenir. La seconde s'exprime dans la liesse populaire et le refus de l'autorité qui prend forme dans les mouvements sociaux amorcés en mai 1968, qui ne cesse d'être réactualisés.

« La *communitas* appartient au présent ; la *structure* est enracinée dans le passé et se déploie dans le futur à travers la langue, le droit et la coutume »[545]. Pour reprendre la lecture anthropologique de Victor Turner, l'histoire s'impose comme *structure* narrative, que les cinéastes piratent en multipliant les références au présent. Ils créent ainsi des *communitas* filmiques qui remettent temporairement en question la logique interne de la grande épopée française.

Retracer l'histoire de France en mettant bout à bout ces films dans l'ordre chronologique des évènements relatés montre ainsi la complexité de construire un récit cohérent. En évitant de se focaliser sur une période donnée, il est évident que nous ne pouvons prétendre à l'exhaustivité. Nous n'avons pas épuisé toutes les thématiques et tous les films propres à chaque période abordée. Mais cette vue d'ensemble nous permet de les relier par des motifs prégnants,

544 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 73.
545 TURNER Victor, *Le Phénomène rituel, Structure et contre-structure*, *op. cit.,* p. 112.

qui démontrent finalement une cohérence dans la construction des récits. Apparaissent successivement des anachronismes, des trous de mémoire, des créations fantaisistes et même des uchronies, qui se retrouvent finalement aussi bien dans les récits d'inspiration médiévale qu'au sein des comédies prenant place dans le chronotope 1939-1945. Finalement, tous ces films n'offrent pas tant le récit d'une Nation française unie et éternelle, que celui d'une Cinquième République en proie à ses contradictions.

L'histoire, vue par le cinéma, se déploie alors comme une grande fresque dialogique, confrontant différents points de vues, idées, pensées, ou simplement fantaisies burlesques et grotesques. Tous les films abordés ne sont pas des comédies, certains se posent même comme de véritables drames (*La Passion Béatrice* de Bertrand Tavernier, *Jeanne d'Arc* de Luc Besson). Mais tous ont en commun d'aborder le « roman national » en s'engouffrant avec force dans les brèches laissées de côté par les idéologues. Certains, comme Jean Yanne, Goscinny ou Tchernia, n'hésitant pas à réécrire des pages entières farfelues, comme on glisserait des coquilles dans un texte en espérant que le lecteur les reprennent pour un futur exposé.

Il est difficile de trouver un récit plus érudit que l'histoire elle-même. Il est donc d'autant plus tentant de la carnavaliser. L'histoire de France est longue, riche et complexe. Mais quand le politicien affirme qu'il faut la regarder en face, le cinéaste français préfère l'attaquer dans le dos.

Partie II : Un peuple face à la modernité

Introduction : La dialectique peut-elle casser les mythes ?

> *« Si la société de consommation ne produit plus de mythe, c'est qu'elle est à elle-même son propre mythe ».*
>
> Jean Baudrillard, *La Société de consommation,* (1970)[546]

Pour reprendre Baudrillard, il serait peut-être plus juste de dire que la société de consommation ne produit plus de mythe, *parce qu'elle est une mythologie à part entière*. Cela étant dit si l'on prend le terme mythologie au pied de la lettre : soit l'ensemble des récits, légendes, mythes, dieux et monstres brassés dans une société ou une civilisation. À partir du moment où une communauté humaine se constitue en une *structure* organisée, il n'est pas de raison pour qu'elle ne s'invente pas une mythologie. *La Société de consommation*, comme *La Société du spectacle* de Guy Debord peuvent très bien prendre le rôle de ces mythologies modernes, en ce qu'elles ne représentent finalement pas un aspect de la société, mais entendent les englober tous en les transposant sous la forme de figures abstraites.

Mais « mythe » et « mythologie » sont des termes trop polysémiques pour que nous puissions nous dispenser d'une définition claire. Pour les développements suivants, nous garderons celle donnée par Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et société en Grèce ancienne* :

> « Par son origine et son histoire, la notion de mythe que nous avons héritée des Grecs appartient à une tradition de pensée qui est propre à l'Occident et où le mythique se définit par ce qui n'est pas lui, en un double rapport d'opposition au réel d'une part (le mythe est fiction), au rationnel ensuite (le mythe est absurde). »[547]

Pour Vernant, le mythe se définit dans l'Antiquité grecque comme un acte de parole (*muthos*) auquel les philosophes grecs opposent le *logos* écrit qui « prend valeur de rationalité démonstrative »[548]. Le mythe est donc avant tout une tradition orale tributaire de celui qui énonce cette parole et ceux qui la reçoivent peuvent la déformer à leur tour. Il est donc par essence protéiforme et ne répond pas à une structure figée, à l'inverse du *logos* qui est une pensée rationnelle fixée sur un support. Cette opposition entre *muthos* et *logos* parcourt l'histoire de la philosophie et des sciences antiques, notamment par un refus du fabuleux et du

546 BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures,* Paris, éditions Denoël, 2018 [1970], p. 311. Désormais *Société de consommation*.

547 VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004, p. 195.

548 *Ibid*., p. 198.

merveilleux « comme si le discours ne pouvait gagner dans l'ordre du vrai et de l'inéligible qu'en perdant du même coup dans l'ordre du plaisant, de l'émouvant et du dramatique »[549]. En bref, pour qu'un discours se rapproche d'un exposé théorique sérieux, il doit se délester de tout ce qui peut apparaître comme une ornementation superflue. Toujours dans l'Antiquité, apparaît l'idée d'une « mythologie » :

> « C'est-à-dire un ensemble narratif unifié qui représente, par l'étendue de son champ et par sa cohérence interne, un système de pensée original, aussi complexe et rigoureux à sa façon que peut l'être, dans un registre différent, la construction d'un philosophe. »[550]

Une mythologie doit être comprise comme l'ensemble des mythes d'une culture, rassemblés car fonctionnant en interaction les uns avec les autres. Le mode de composition est d'une part circulaire, pour lui donner une cohésion, d'autre part recourt régulièrement à des parallélismes syntaxiques assurant un équilibre général de l'ensemble. Chaque mythe résonne avec tous les autres pour constituer *in fine* un discours global sur le monde. Ces récits se rapprochent de la fable et du conte, par une tradition orale partagée, tout en étant « des récits "sérieux" qui, sur le mode du fictif, du fantastique, parlent de choses tout à fait essentielles, touchant aux vérités les plus profondes de l'existence »[551].

Si le mythe, nous dit Vernant, « constitue pendant plus d'un millénaire le fonds commun de la culture »[552], que ce soit pour la vie religieuse, mais aussi la vie sociale, la littérature savante ou la culture populaire, notre civilisation ne lui reconnaît aucune place, figure, ou fonction propre.

> « Ou bien on définit le mythe négativement, par une série de manques ou d'absences : il est non-sens, non-raison, non-vérité, non réalité. Ou bien, si on lui accorde un mode d'être positif, c'est pour le réduire à autre chose que lui-même, comme s'il n'avait accès à l'existence que par son transfert en un autre lieu, sa traduction en une langue et une pensée étrangère. Tantôt on l'assimile, dans son aspect de fabulation, à la création poétique, à la fiction littéraire et on le rattache à cette puissance de l'imagination qui nous charme certes, mais comme une « maîtresse d'erreur et de fausseté ». Tantôt on lui concède une signification de vérité mais pour la ramener aussitôt à celle-là même qui appartient au discours philosophique, dont il apparaît alors comme une approche maladroite ou une allusion indirecte. »[553]

La définition même du mythe est justement de ne pas en avoir, au-delà de cette tradition orale « sérieuse ». Aussi nous pourrions interroger plus en profondeur ce qu'entend

549 *Ibid*., p. 201.
550 *Ibid*., p. 207.
551 *Ibid*., p. 210.
552 *Ibid*., p. 214.
553 *Ibid.,* p. 214.

Baudrillard lorsqu'il énonce que la société de consommation « ne produit plus de mythes »[554]. Entend-il par là que cette société n'offre plus de *muthos* car elle s'est elle-même constituée en un discours oral intégré, subissant déformations et remaniements, tout en touchant à des vérités profondes de l'existence ? Ou est-elle « non-sens, non-vérité, non-réalité »[555] ? Baudrillard développe tout de même :

> « La consommation est un mythe. C'est-à-dire que c'est une *parole de la société contemporaine sur elle-même*, c'est la façon dont notre société se parle. Et en quelque sorte la seule réalité objective de la consommation, c'est *l'idée* de la consommation, c'est cette configuration réflexive et discursive, indéfiniment reprise par le discours quotidien et le discours intellectuel, et qui a pris force de sens commun. »[556]

L'auteur identifie donc le mythe comme un discours oralisé, que la société se transmet à elle-même. Or, si nous suivons l'analyse de Vernant, le mythe ne se présente jamais comme un sens commun ou entend se supplanter à une réalité objective, ceci est plutôt la fonction du *logos.* Pour que la société de consommation soit un mythe, au sens occidental du terme, il faut au moins qu'il soit un récit s'articulant autour d'éléments plaisants, dramatiques ou merveilleux. Mais avant tout, « le mythe ne dit pas « autre chose » mais cette chose même qui ne peut en aucun cas être énoncé autrement »[557], c'est-à-dire qu'il est surtout une fiction énonçant une vérité profonde qui ne peut être formulée que de cette manière.

Pour prendre un exemple sur lequel nous reviendrons régulièrement, « l'allégorie de la caverne » de Platon est un mythe. Bien que l'on considère Platon comme l'un des tenants du *logos*, donc du discours « logique », celui-ci a recours au mythe pour formuler cette vérité essentielle et profonde de la formation des dirigeants de la cité. Dans le livre VII de *La République*, c'est sous la forme d'un dialogue entre Socrate et Glaucon, qu'il expose cette allégorie. Il renoue donc avec le récit oral (*muthos*) pour situer son récit dans ce lieu abstrait et « non-sensé » qu'est cette caverne souterraine où vivent des hommes enchaînés observant des ombres projetées sur la paroi. Ce qui achève le mythe platonicien, c'est justement la transmission au fil du temps de ce récit proche de la fable, et ses interprétations changeantes. De l'allégorie de la formation des dirigeants de la cité, la caverne est devenue le symbole de l'obscurantisme (enfer) face à la lumière (divine) puis une métaphore de l'éducation des masses voire, plus récemment, une « prédiction » des dispositifs de projections modernes (cinéma et télévision). La

554 BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, *op. cit.*, p. 311.
555 VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 214.
556 BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, *op. cit.*, p. 311-312.
557 VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 215.

seule question étant : Platon aurait-il pu formuler cette idée abstraite, philosophique, sans passer par la forme du mythe ? C'est-à-dire sans ajouter ces éléments qui touchent souvent au fantastique. Qui sont ces hommes de la caverne ? Qui projette ces ombres sur la paroi ? D'où vient ce philosophe qui libère quelques prisonniers ? Pour citer Vernant sur les mythes en général, ce mythe-ci apporte des réponses, sans jamais formuler explicitement les problèmes, d'où sa grande plasticité interprétative au fil des siècles.

La société de consommation ne peut être un mythe, puisqu'elle prend forme de manière très concrète dans divers champs de réalités contemporains. Elle est une réalité économique et sociale, et définit concrètement la marche d'une société capitaliste moderne. L'identifier comme mythe reviendrait à faire de même avec le système féodal du Moyen Âge, en considérant que les rapports de classes particuliers d'une époque donnée ne seraient qu'une *idée* partagée par les contemporains, qui pourrait éventuellement se rabattre sur d'autres époques. En revanche, le chevalier est un mythe, de même que la « guerre en dentelles » ou « la Résistance », en ce que les trois apparaissent comme des fictions sérieuses qui transcendent le sens commun et touchent à des vérités profondes de l'existence de leurs sociétés, tout en restant compréhensibles pour les générations postérieures.

Enfin, le mythe est un canevas qui se construit au fur et à mesure d'ajouts par les narrations orales ou écrites[558] mais ne se déconstruit pas. Le sérieux du *logos* lui-même ne peut que rejeter le mythe, mais certainement pas le détruire, même par l'analyse qui, en révélant ses structures, met finalement à jour toute sa complexité. Or, si elle n'en est pas détruite pour autant, Jean Baudrillard, par l'existence de son ouvrage, prouve par défaut que cette société de consommation se déconstruit très bien.

Ce qu'il manque à la société de consommation, telle que vue par Baudrillard, pour être un mythe, c'est un récit ou une narration. Mais au sein de cette société, de nombreux récits se construisent et s'inscrivent dans le discours oralisé. Il nous parait moins risqué de parler de « mythe du s*elf-made man* », par exemple, car celui-ci est avant tout le récit héroïque d'un entrepreneur, au sein duquel le discours rationnel devient abstrait en étant « mythiquement transcendé »[559] par l'ornementation et l'exagération. En ce sens, la société de consommation nous apparaît plutôt comme une mythologie que comme un mythe, en ce qu'elle rassemble ces récits dans un tout global presque unifié. C'est au sein de cette mythologie de la consommation

558 *Ibid*.

559 Pour reprendre une expression de Robert Stam, au sujet de la comédie musicale dans STAM Robert, S*ubversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film, op. cit.*, p. 92-93.

que se conçoit le spectacle, au sens où l'entend Guy Debord.

> « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »[560]

Pris comme une entité abstraite, que Debord inscrit dans un temps de maturation long (partant plus ou moins de l'époque baroque), le spectacle nous paraît plus à même de se constituer en mythe moderne. Premièrement parce que l'idée de spectacle renvoie forcément à la *mimesis* antique, donc une forme du *muthos* qui change en fonction des « acteurs » et des « récepteurs », qui était selon Vernant le lieu de production privilégié des mythes. Deuxièmement parce que le spectacle, la représentation, est par essence un récit « fictif », quand bien même il pioche à l'occasion dans le réel. Troisièmement, si la société de consommation prend en compte de nombreux facteurs pour se constituer une forme équilibrée, la forme du spectacle, comme celle du mythe, ne répond qu'à elle-même. Mythe et spectacle sont donc « tautégoriques »[561] : ils ne disent pas « autre chose » par une forme détournée, c'est leur forme qui expose cette « chose » de la seule manière possible.

Toute l'ironie de l'essai de Guy Debord repose sur cette donnée finale : tenter de déconstruire le spectacle équivaut à dévoiler sa forme première, qui n'est qu'un autre spectacle.

> « Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. »[562]

Debord sépare tout de même le mythe du spectacle, théorisant finalement le remplacement progressif de l'un par l'autre. Pour l'auteur, le premier se pose comme une « construction unitaire de la pensée qui garantit l'ordre cosmique »[563] tandis que l'autre tend vers la dissolution de la communauté. Pour Debord, le problème n'est pas que la société ne produit plus de mythes, mais que ceux-ci ont été supplantés par les spectacles. Le fascisme apparaît donc comme une « résurrection violente du *mythe*, exige la participation à une communauté définie par des pseudo-valeurs archaïques : la race, le sang, le chef » mais « son *ersatz* décomposé du mythe est repris dans le contexte spectaculaire des moyens de

560 DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 15.

561 Jean-Pierre Vernant reprend le terme à SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph (von), *Introduction à la philosophie de la mythologie*, *Tome 1*, Paris, Gallimard, 1998 [1857] cité par VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 215.

562 DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 17.

563 *Ibid*., p. 127.

conditionnement et d'illusion les plus modernes »[564].

Nous avons vu dans la première partie que le cinéma français de 1970 à 1990 n'hésitait pas à piocher dans l'histoire pour commenter le présent. Les mythes du passé seraient devenus une matière pour les spectacles d'aujourd'hui, dans une forme cinématographique. Dans les films historiques, les images grotesques ont cette ambivalence d'apparaître comme des images surgies d'époques révolues, qui parlent finalement au présent. Ces figures mythifiées que sont Dagobert, Jeanne d'Arc, Louis XIV, Molière, le marquis de Sade, le sont systématiquement dans le but de faire écho au présent, c'est-à-dire à l'époque de production des films à leur sujet. Il en est de même des monstres (tyrans et peuple) qui sont souvent plus proches de nous que nous ne voulons l'accepter.

L'impression, soulignée par Baudrillard, que la modernité ne produit plus de mythe (et donc de monstre car l'un ne saurait exister sans l'autre) peut s'expliquer par ce présent perpétuel dans lequel les sociétés modernes semblent inexorablement se complaire. Tout a été dit, tout a été fait, les grands hommes ont fait leur temps et appartiennent à l'histoire est le *motto* d'une société moderne tranquille qui ne parle plus que par spectacles interposés.

Si nous suivons l'herméneutique bakhtinienne, le carnaval de la place publique survit, mais sous une forme dégénérée. Donc, en suivant le fil de l'histoire, nous devrions être arrivés à un point de rupture où ces formes du « réalisme grotesque » ne seraient plus que des échos rares d'une culture populaire étouffée. Le mythe de la communauté originelle joyeuse a été remplacée par le triste « spectacle de la populace » sa culture par sa version consommée de « pop culture ». Mais si l'on suit Victor Turner, l'articulation entre une *structure* et une *communitas* n'est pas le privilège de quelques sociétés primitives car toutes sociétés a ses marges :

> « La liminalité, la marginalité, et l'infériorité structurale sont les conditions dans lesquelles sont fréquemment engendrés les mythes, les symboles, les rituels, les systèmes philosophiques et les œuvres d'art. Ces formes culturelles fournissent aux hommes un ensemble de références ou de modèles qui sont, à un certain niveau, des reclassifications périodiques de la réalité et des relations de l'homme à la société, à la nature et à la culture. »[565]

Le carnaval, essentiel chez Bakhtine comme forme d'expression populaire, n'est chez Turner qu'une forme dérivée du rituel permettant le passage temporaire dans la *communitas*. Dans cette perspective, nous avons une *structure* identifiable, toute désignée par Baudrillard (*La Société de consommation*) qui s'enracine dans le temps et « se déploie dans le futur par et à

564 *Ibid.*, p. 105.

565 TURNER Victor W., *Le phénomène rituel. Structure et contre structure*, *op. cit.*, p. 126.

travers la langue, le droit et la coutume »[566]. Pour Baudrillard cette nouvelle société n'apparaît pas d'un coup mais s'impose par l'usage. Son langage est celui de la publicité et des images, ses droits, ceux de la propriété et de la liberté d'expression. Il serait bien excessif d'imaginer la disparition de la coutume.

Si nous avons une *structure*, nous avons forcément une *communitas*, donc une marge, une liminalité. C'est cette *communitas* qui existe au présent[567] que nous devons alors identifier. Elle est ce vivier du grotesque, là où sont engendrés « les mythes, les symboles et les monstres ». Si la société de consommation ne produit pas de mythe, c'est qu'en tant que *structure*, ce n'est pas sa fonction première. Cette fonction est dévolue à la *communitas* qui réagit constamment aux mouvements de la *structure* et prend la forme de l'envers, carnavalesque ou non. Cette *communitas* pourrait-être « la société du spectacle » de Guy Debord, venue en remplacement du mythe, car le spectacle est par essence ambivalent. Il est omniprésent et même Guy Debord montre quelques difficultés à l'identifier comme un fait positif ou négatif. Lui-même s'essaiera aux formes du spectacle moderne en réalisant quelques films expérimentaux.

De l'Internationale situationniste, mouvement dont il est l'un des fondateurs, nous retiendrons surtout *La dialectique peut-elle casser des briques?* (1973). Un film de kung-fu hong-kongais (*Tangshou taiquan dao* de Tu Kuang-chi, 1972) détourné[568] par René Vienet et Gérard Cohen, où des prolétaires viennent à bout de bureaucrates avec les armes combinées de la dialectique, de la subjectivité radicale et du taekwondo[569]. La déformation volontairement comique s'inscrit dans la lignée du « mode d'emploi du détournement » publié par Debord et Gil Wolman dans *Les lèvres nues* en 1958 :

> « Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime. »[570]

Le geste du détournement nous renvoie évidemment au principe de la carnavalisation bakhtinienne mais aussi à l'idéal de l'Internationale situationniste qui entendait abolir toute

566 *Ibid.,*p. 112.

567 *Ibid.*

568 L'affiche du film le présente comme « le premier film entièrement détourné de l'histoire du cinéma », ce qui est faux, puisque Woody Allen s'était déjà essayé à l'exercice avec *What's up Tiger Lilly?* en 1966, détournant une série B japonaise pour raconter l'histoire d'un homme en quête d'une salade d'œufs durs qui se retrouve aux prises avec des *yakuzas*.

569 Parmi les doubleurs, nous pouvons noter la présence de Patrick Dewaere et Roland Giraud.

570 DEBORD Guy, WOLMAN Gil, « Mode d'emploi du détournement », *Inter art actuel,* printemps 2014 [1956], n°117, p. 23-26.

hiérarchie ainsi que le spectacle comme rapport social. Nous avons ici la mise en pratique littérale de ce « ju-jitsu artistique » que théorisera plus tard Robert Stam : retourner le spectacle contre lui-même.

> « Parce que la parodie s'approprie un discours préexistant pour elle-même, elle est particulièrement bien adaptée aux besoins des plus démunis précisément parce qu'elle admet la force du discours dominant seulement pour déployer celle-ci, par le biais d'une sorte de *ju-jitsu* artistique, *contre* cette domination. Une telle "excorporation"[571] vole les éléments de la culture dominante et les redéploie dans l'intérêt de la praxis opposée. »[572]

Mais si le spectacle est « tautégorique », ne répondant qu'à lui-même, il est impossible de lui opposer un « autre » spectacle. Le carnaval, selon Bakhtine, ne peut fonctionner qu'en relation avec un ordre à renverser. Il en est de même pour Turner, qui conçoit la *communitas* comme le versant « parodique » de la *structure*. L'un et l'autre sont les monstres *per excessum* ou *per defectum* de leur envers. Suivant le mode d'emploi de Debord, Vienet tente de résoudre ce problème en opposant deux registres qui le laisserait « indifférent » : un film de kung-fu mineur peu connu et un discours maoïste qui apparaît déjà désuet à la sortie du film. Or, la permutation binaire carnaval/carême ou *communitas*/*structure* ne saurait reposer sur une indifférence de l'un envers l'autre, sinon l'idée même de renversement serait caduque. Aussi, si nous considérons que les deux sont liés, il faudrait peut-être considérer le spectacle comme la déformation dans un sens ou dans l'autre de la société de consommation qui permet sa production. Et dans ce système de permutation, ne reste-t-il pas une place pour le mythe ?

Alors que la France du général de Gaulle, et avec elle le mythe de la Résistance, est poussée vers les pages de l'histoire par une nouvelle génération de *baby-boomers* et par les évènements de mai 1968, le pays prend un nouveau visage : celui de la modernité. De nouvelles vérités officielles sont énoncées et donc autant de manières de les contredire. Dans cet horizon, le spectacle cinématographique tient une place ambivalente.

Le cinéma (français ou non) ne s'est pas fait attendre pour se poser en observateur de la modernité, qu'elle soit architecturale ou automobile. La production audiovisuelle ne voit aucun problème (et c'est même recommandé) à ce que le spectateur achète une voiture et se rende dans les salles. Le combo voiture/cinéma compose longtemps l'équation harmonieuse du glamour et du charme, sur un spectre varié allant de *Rebel Without a Cause* (1955) de Nicholas

571 Le terme « excorporation » est à comprendre ici dans son sens le plus corporel : extirper quelque chose. À ne pas confondre avec le concept d'*excorporation* théorisé en 1989 par John Fiske qui définit le processus par lequel les biens culturels de masses sont modifiés ou refondus dans une autre culture. Même si l'usage de Stam pourrait fonctionner dans les deux sens.

572 *Ibid*, p. 228.

Ray, icônisant la figure de James Dean, au *Corniaud* (1965) de Gérard Oury, trimbalant Bourvil et de Funès dans une Cadillac truquée. L'aviation, et la *Jet Aesthetic*[573] peuvent aussi être vues comme une autre composante de cette exaltation de la modernité par le cinéma et la culture de masse, donnant aux pilotes et aux hôtesses de l'air toute l'élégance qui faisait défaut à ces gigantesques tubes métalliques volants dans le ciel. L'aviation déplace des stars de cinéma, qui le lui rendent bien, donnant à celle-ci un rôle de premier choix dans des fictions dispendieuses[574]. C'est presque un lieu commun que de dire que le cinéma aime la modernité, et la filme sans rechigner. Mais dans ce tableau grandiose, cette sublimation du réel par la rationalisation des lignes et des formes ne saurait exister sans son envers grotesque, qui éclot pour laisser entrevoir les interrogations d'une population.

C'est tout le sujet d'une œuvre comme *La Grande Bouffe* (1973) de Marco Ferreri, qui fera scandale lors de sa sortie. En rassemblant un quatuor de star (Philippe Noiret, Michel Piccoli, Ugo Tognazzi et Marcello Mastroianni) dans un pavillon de banlieue pour une orgie funèbre, le réalisateur déforme *per dectum* tous ces éléments de la modernité. Philippe est magistrat, Michel est présentateur de télévision, Ugo chef cuisinier et Marcello pilote d'avion. Chacun représente une certaine idée de la réussite bourgeoise, mais décide pourtant d'en finir en avalant des repas gargantuesques. Marco Ferreri met en scène le spectacle morbide de leur déchéance, et avec elle celui d'une société consumériste qui n'a plus d'autre but que sa propre fin.

Comment raconter la mort d'une société autrement que par le recours à l'allégorie ? Les personnages de *La Grande Bouffe* sont plutôt des abstractions (les acteurs gardent leur nom) et la maison, fermée a presque toute intervention extérieure, fonctionne comme un microcosme où les éléments constitutifs de la société de consommation (profusion) deviennent grotesques car apparaissant *per excessum*. Ce pavillon de banlieue n'est pas si éloigné de la caverne de Platon, avec cette différence que les hommes ont fait le choix de venir s'y terrer pour y mourir. La lumière de la modernité n'est en rien satisfaisante, ils l'ont vue, et préfèrent s'en détourner. Le suicide collectif ressemble presque à un sacrifice rituel à la gloire de ce consumérisme qui a envahi tous les aspects de la société contemporaine.

573 Voir SCHWARTZ Vanessa, *Jet Age Aesthetic : The Glamour of Media in Motion,* Boston, Yale University Press, 2020.

574 Bien qu'emblématique d'une période antérieure (les années 1920), la figure d'Howard Hughes (1905-1976) apparaît comme la figure exemplaire de ce maillage entre imaginaire technophile et cinématographique, l'homme s'étant illustré aussi bien dans l'ingénierie que dans la production hollywoodienne. En France, Marcel Dassault s'essaiera aussi au cinéma, avec un peu moins de succès, mais un peu plus de Jean Yanne (*Les Chinois à Paris* en 1973).

Le geste de Ferreri est « tautégorique » en ce qu'il ne nous amène pas à considérer l'œuvre comme un discours conceptuel que l'ont pourrait traiter sous une autre forme. L'écœurement, le vertige, provoqué par le défilement des plats de plus en plus exubérants ne peut-être rendu que par le cinéma qui met à la suite les plans débordants de graisse et de sauce. Sur le papier, tout cela paraîtrait bien fade. Remarquons que la véritable raison qui pousse chacun au suicide n'est jamais explicitement exposée dans *La Grande Bouffe*, seuls quelques indices nous permettent de faire des suppositions : Philippe a une relation quasi-incestueuse avec sa nourrice, Ugo se dispute avec sa femme, Michel est un homosexuel refoulé fasciné par les gants en latex et Marcello, grand séducteur, est devenu impuissant. Mais de telles considérations nous ramènent au *logos*, à tenter de déceler une logique dans cet acte désespéré. *La Grande Bouffe* n'a en vérité pas d'autre logique que sa propre exubérance et, par là, touche à une vérité essentielle de l'existence : la tension entre les pulsions de vie (le boire, le manger, le sexe, l'amitié) et de mort (divorce, solitude, dépression, suicide).

Tenter de « déconstruire » *La Grande Bouffe*, d'en rationaliser les tenants et les aboutissants, c'est risquer, comme le fait Marcello, de faire sauter la canalisation, et se retrouver « emmerdé » par toutes ses possibilités interprétatives. Et devant ce torrent excrémentiel, Michel s'écrit « c'est la catastrophe, c'est l'horreur, c'est l'immondice, c'est épouvantable, c'est monstrueux » alors que Ugo éclate de rire. Les quatre hommes sont broyés par des forces supérieures, indicibles, qui viennent d'en haut (le rêve de la sur-consommation) et d'en bas (le geyser de matières fécales). Le film de Ferreri est à la fois rationnel et surnaturel, logique et ornemental, sublime et grotesque, logique et monstrueux, *per defectum* et *per excessum*. Dans sa manière de proposer des solutions (radicales) sans formuler explicitement les problèmes, le spectacle du festin mortuaire a cette particularité de parler à tout le monde, toutes classes sociales confondues. Et c'est peut-être par là que *La Grande Bouffe* se détache du spectacle pour devenir un mythe moderne.

Toujours en lien avec les images grotesques, qui sont constitutives de ces récits, c'est cette tension entre mythe et spectacle que nous interrogerons dans les chapitres suivants. Les quatre axes que sont les débuts de la société du spectacle moderne, le modernisme architectural, la mise à mort de la campagne et la télévision comme nouvelle place publique, sont pour nous l'occasion d'identifier ces nouveaux mythes et monstres de cette société de consommation révélés par le cinéma.

Comme force d'opposition au discours rationnel, le mythe nous paraît bien trop important pour s'être simplement retiré en faveur du spectacle. Par essence incontrôlable, il survit dans les marges, à la manière de la *communitas* et des sédiments de la culture populaire du carnaval. Notre but premier n'est pas de rationaliser ces images, comme le fait Roland Barthes[575], mais de les identifier, pour estimer les raisons et les nécessités de ces nouvelles mythologies modernes, et peut-être comprendre ce qu'elles disent de la France, des français et des françaises face à la modernité.

575 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014 [1957].

1. Préparation et mise en place de la société du spectacle

> *« Le ciel au-dessus du port était couleur télévision, branchée sur un émetteur hors-service. »*[576]
>
> William Gibson, *Neuromancer* (1984)

C'est par cette phrase que le romancier américain William Gibson introduit en 1984 (année où George Orwell situait sa fameuse dystopie[577]), le lecteur à son premier roman *Neuromancer*. Dans la lignée d'Orwell, Gibson développe un récit d'anticipation, piochant dans des éléments de western et de films noirs, où des hackers affrontent de gigantesques corporations financières dans une mégalopole futuriste. Aujourd'hui considéré comme fondateur de l'esthétique *cyberpunk*, le roman est souvent cité pour sa dimension prémonitoire, comme il fut publié à une époque où le *web* existait encore aux États-Unis sous la forme archaïque de l'ARPANET[578]. La traduction française par Jean Bonnefoy arrive très rapidement dans une France qui tient tout de même la tête haute face à la technologie américaine grâce à son Minitel. Ainsi, tout comme *1984* tentait de mettre en garde contre les dérives d'un pouvoir technocratique, *Neuromancer* offre au grand public la vision noire d'un monde entièrement soumis aux lois du marché sauvage, aux écrans et aux flux d'informations qui transitent par les corps même des personnages. Quelques années plus tôt, cette première phrase aurait pu sonner comme une envolée surréaliste. À quoi peut bien correspondre un ciel « couleur télévision » ? En 1984, que ce soit aux États-Unis ou en France, cette nouvelle métonymie météorologique devient possible. Un « ciel couleur télévision, branchée sur un émetteur hors-service » est un ciel neigeux, et cela ne choque plus personne, car qu'on le veuille ou non, la télévision fait dorénavant partie du paysage, et le spectacle qu'elle propose se substitue au monde.

Mais le petit écran n'est pas le seul fait social qui change le visage de la société française, et donc ses images. La France, de plus en plus ouverte sur le monde, voit surgir de nouveaux mythes, donc de nouveaux monstres et de nouvelles images grotesques.

Avant d'aborder frontalement la question des nouveaux monstres de la modernité que

576 « *The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel* » dans GIBSON William, *Neuromancer*, New York, Ace Book, 1984, p. 7. Notre traduction.

577 ORWELL George, *1984*, Londres, Secker and Warburg, 1949.

578 Pour « Advanced Research Project Agency Network », considéré comme le premier réseau d'échanges de paquets de données. Présenté au public américain en 1972.

sont les chantiers, les grands ensembles, la province et la télévision (comme phénomène de culture de masse), il nous faut revenir sur quelques changements de regards à l'œuvre de la fin des années 1960 au milieu des années 1970. Alors que les Trente Glorieuses battent leur plein, que la génération des *baby-boomers* prend ses marques, et que la Nouvelle Vague s'impose dans le paysage culturel, Guy Debord publie en 1967 *La Société du spectacle* qui débute de la manière suivante :

> « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »[579]

Mais de quelle représentation parle Debord ? Là est la question. En France, passé les années de reconstruction, la colère gronde contre le gouvernement du général de Gaulle devenu l'emblème d'une France conservatrice qui se maintient par le mythe de la Résistance. C'est aussi le début de *La Société de consommation*, que Jean Baudrillard définit comme « une évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels, et qui constitue une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine »[580]. Une société *per excessum* où la place publique, sur laquelle devrait s'exprimer la vie populaire, se trouve saturée de nouvelles images, et donc de spectacles. Une culture de masse importée des États-Unis impose de nouvelles manières de voir le monde, tandis que la publicité se développe dans tous les domaines et que la télévision commence à arriver dans tous les foyers. Une jeune génération de cinéastes apparaît, prête à regarder cette modernité en face, parmi lesquels Jean-Luc Godard (*Alphaville*), mais aussi Pierre Étaix (*Tant qu'on a la santé*) le duo Nicole de Buron/Gérard Pirès (*Erotissimo*) ou Jean-Pierre Mocky (*La Grande lessive (!)*). Toutefois, dans le champ du cinéma populaire qui nous intéresse, le cinéaste le plus « situationniste » n'est pas Guy Debord lui-même, qui signe quelques films expérimentaux pour appuyer ses thèses, mais peut-être Jean Yanne qui réalise pas moins de quatre longs métrages entre 1972 et 1975 : *Tout le monde il est beau*, *tout le monde il est gentil*, *Moi y'en a vouloir des sous*, *Les Chinois à Paris* et *Chobizenesse.* Des comédies populaires visant un large public mais qui n'ont de cesse de charger cette société du spectacle total où les frontières entre place « politique » et place « publique » sont de plus en plus floues.

579 DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 15.
580 BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 17.

L'idée d'une société devenue une représentation totale, obsédée par le spectacle et la consommation fait écho à l'allégorie de la caverne de Platon dans *La République*. Dans son acception la plus répandue, celle-ci met en scène des hommes enfermés dans une caverne souterraine, n'obtenant pour seule lumière que celle d'un feu qui projette sur la paroi des ombres d'animaux ou d'objets, produites à partir de silhouettes (ou marionnettes) tenues par un autre groupe d'hommes passant devant cette lumière. Pour les hommes de la caverne, ces ombres mouvantes sont leur réalité, et il faut alors qu'un philosophe aide l'un d'eux à s'échapper de cette caverne, pour qu'il découvre « la vérité » (le soleil, la nature, les animaux donc la connaissance) qui n'a rien à voir avec la réalité factice projetée sur la paroi.

Le récit platonicien est avant tout une réflexion sur la formation des dirigeants de la cité. Le philosophe, par sa sagesse, choisit celui qui, dans la caverne, sera élu pour accéder à une véritable connaissance du monde qui lui permettra alors de revenir au milieu des siens pour les guider. Le chemin vers la vérité est long, semé d'embûches, et l'éblouissement en sortant de la caverne peut être fatal à celui qui n'est pas accompagné.

Comme toute allégorie qui traverse les âges, celle-ci connaîtra de nombreuses interprétations, qui se fixent souvent sur cette idée d'une caverne comme synonyme d'obscurantisme, et l'évasion de celle-ci comme un accès à la connaissance, qui prend ici une valeur presque mythique. Rémi Astruc nous rappelle tout de même au sujet de cette histoire :

> « [Elle] est à n'en pas douter le premier récit grotesque que nous connaissions, et ce à plusieurs titres. Premièrement parce que le mot grotesque même vient de grotte [...], deuxièmement parce que la fin du mythe – que l'on oublie souvent – est la suivante : le philosophe invite les autres au fond de la caverne à se retourner et à regarder directement la vérité qui vient du monde du dehors. Mais les hommes, qui préfèrent continuer à contempler les illusions au fond du trou plutôt que de s'ouvrir à la lumière du monde d'en haut, mettent à mort le philosophe. »[581]

Autre paradoxe noté par Astruc, si dans *La République*, la caverne évoque le monde souterrain et le royaume d'Hadès, elle n'en est pas moins le berceau d'une société fonctionnelle, capable de penser, puisqu'elle analyse les formes projetées et y décèle des significations possibles. « En vertu de quoi, la " vie dans l'erreur " qui se joue au fond de la caverne apparaît profondément humaine. Ainsi, par comparaison, la vie hors de l'erreur, qu'est-elle ? »[582]. L'accès à la vérité chez Platon, totale et sans équivoque, apparaît, toujours selon Astruc, comme une

581 ASTRUC Rémi, « "Tu mens si joliment ", *Underground* d'Emir Kusturica et le grotesque de l'Histoire », dans FISZER Stanislaw (dir.), *Le grotesque de l'histoire*, Paris, Le Manuscrit, 2005, p. 234-235.

582 ASTRUC Rémi, « La pensée du fond : caverne et grotesque », dans ASTRUC Rémi, GORGANDAS Alexandre (dir.), *Le mythe de la caverne aujourd'hui, ce que Platon dit de nous…*, Paris, Ellipses, 2015, p. 64.

finalité de l'humain et « il est difficile de ne pas s'interroger sur la nature " vivable " de cette existence et d'un genre de vie qui ne connaîtrait pas de développement »[583]. Les interprétations postérieures ne l'entendent pas de cette oreille, et dès l'époque romaine, c'est une représentation abjecte du monde souterrain qui s'impose, rempli d'une masse grouillante et imbécile.

> « C'est "l'effroi" romain, puis surtout chrétien, évoqué en particulier par Pascal Quignard[584], qui s'empare des représentations de la vie dans la caverne et de toute existence souterraine. Dès lors, la littérature puis le cinéma n'ont cessé de représenter le séjour souterrain et les « sociétés du fond » à travers une abondance de scènes d'horreur : le mode de représentation dominant associe de cette manière caverne et/ou société souterraine à des visions particulièrement abjectes. »[585]

Citant l'exemple d'*Underground* d'Émir Kusturica (1995), Astruc formule l'hypothèse d'un renversement tardif de ce mode de représentation négatif. Cachés dans une cave et maintenus en son sein par un mensonge, les révolutionnaires recréent tout de même une société joyeuse et vivante, alors qu'au-dessus de leur tête, l'ex-Yougoslavie se déchire dans des conflits nationalistes. L'illusion n'est pas parfaite, mais elle est devenue préférable à l'horreur de la vérité.

La caverne de Platon, dans son acception contemporaine, est régulièrement mise en lien avec la profusion d'images propre à nos sociétés contemporaines. Ces images (cinéma, publicité, télévision) détourneraient les hommes et les femmes d'une vérité qui leur serait à jamais cachées. C'est toutefois ce renversement tardif, à l'opposé de la philosophie des Lumières, que nous proposons d'articuler avec *La Société du spectacle* de Guy Debord, et *La Société de consommation* de Jean Baudrillard. Pour ce dernier, « la consommation, pour autant qu'elle ait un sens est une activité de manipulation systématique des signes »[586]. C'est aussi le cas des images grotesques, pour autant qu'elles aient du sens, et les sens ne changent pas de mots.

583 *Ibid.* Pour confirmer ce point, nous pouvons citer Platon lui-même qui fait dire au personnage exposant l'allégorie : « seul un dieu sait peut-être si cette espérance coïncide avec le vrai » dans PLATON, *La République*, *op. cit.*, p. 362.

584 QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Gallimard, Paris, 1996.

585 ASTRUC Rémi, « La pensée du fond : caverne et grotesque », *op. cit.*, p. 65.

586 BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, *op. cit.*, p. 276.

1.1. De *Alphaville* à *Erotissimo* : ne « filmer que ce qui est moderne »

« Le spectacle de la machine qui produit du sens dispense l'homme de penser ».

Citation attribuée à Jean Baudrillard (1972 ?)[587]

Exception notable dans le paysage du cinéma d'auteur, Jean-Luc Godard, malgré ses déclarations provocatrices contre la télévision, fait tout de même le choix de ne pas ignorer ce nouveau fait social et esthétique. Pour René Prédal, qui fait un état des lieux en 1987, « si dans *Le Bonheur*, Agnès Varda offrait dès 1965, une anticipation de la télévision en couleur en France, c'est certainement l'œuvre de Godard qui pose depuis dix ans avec le plus d'acuité et de permanence les problèmes de l'inscription d'une image télévisée à l'intérieur de celle du cinéma qui s'en trouve, de fait, profondément perturbée »[588].

Les « dix ans » énoncés par le critique nous ramènent donc en 1975, avec la sortie de *Numéro deux*, film expérimental co-réalisé par Anne-Marie Miéville, marquant à la fois la fin du groupe Dziga Vertov, et le début d'une nouvelle phase esthétique pour Jean-Luc Godard, axée sur les possibilités offertes par la vidéo. Mais là où l'analyse de Prédal nous pose un léger problème, c'est dans sa manière de s'arrêter un peu rapidement sur des considérations techniques : le passage à la vidéo marque automatiquement un début de réflexion sur le médium télévisuel. Si nous mettons de côté l'aspect seulement technique, il est possible de déceler déjà dans *Alphaville* (1965) un premier essai de réflexion esthétique sur cette nouvelle pratique de l'image.

Dans la carrière du cinéaste, *Alphaville* apparaît tout de suite comme une particularité. Alors dans une période très productive, Jean-Luc Godard sort presque un film par an, parfois deux, comme cette année 1965 où en plus de celui-ci, le public découvre *Pierrot le fou*, qui connaîtra un succès largement supérieur, aussi bien public que critique. Pour Antoine de Baecque, « Longtemps, le passé n'a pas existé dans les films de Jean-Luc Godard »[589]. Jeune

587 Citation souvent attribuée à BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, mais la date 1972 fait plutôt référence à *Pour une critique de l'économie du signe*, dans lequel nous n'avons pas non plus trouvé cette référence, de même que dans *L'échange symbolique et la mort* (1976). Néanmoins, nous trouvons que cette phrase, probablement apocryphe, résume parfaitement ce qui est à l'œuvre dans *Alphaville* de Jean-Luc Godard et, dans une certaine mesure, dans *Erotissimo* et *La Grande lessive (!)*.

588 PRÉDAL René, « Godard, la télévision dans le cinéma », *CinémAction,* 1987, n°44, p. 150.

589 BAECQUE Antoine (de), « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire,* 2013/1, n° 117, p. 149.

cinéaste passionné par la modernité et le présent, celui-ci s'intéresse assez peu à des questions d'héritages ou de transmissions. François Truffaut lui-même le faisait remarquer en 1966 : « En douze films, Godard n'a jamais fait allusion au passé, même pas dans le dialogue. Réfléchissez à cela : pas une fois un personnage de Godard n'a parlé de ses parents ou de son enfance, c'est extraordinaire. Il ne filme que ce qui est moderne »[590]. Et parfois, il essaye même de filmer ce qui serait « plus que moderne », en s'essayant avec *Alphaville*, à la science-fiction.

Mais même en prenant en compte ce refus du passé que semble afficher le réalisateur, *Alphaville, une étrange histoire de Lemmy Caution* (son titre complet) s'inscrit tout de même dans une filiation. Le héros du film, Lemmy Caution, est un agent secret incarné par l'acteur Eddy Constantine, qui a revêtu le costume du personnage sur une durée de six films, de *La Môme vert-de-gris* (1953) à *À toi de faire… mignonne* (1963). Avec le rôle de ce personnage de fiction populaire, que l'acteur décrira comme « James Bond avant James Bond », Constantine obtient une certaine popularité en France[591], qui décline au milieu des années 1960. Jean-Luc Godard lui propose alors de reprendre ce rôle emblématique dans ce qui apparaît, à première vue, comme une nouvelle aventure de l'agent secret. Toutefois, le cinéaste inscrit la figure populaire dans un univers de science-fiction dystopique. Lemmy Caution n'est plus un agent du FBI, mais un agent secret envoyé par « les pays extérieurs » pour infiltrer la mégalopole d'Alphaville, cité ultra-technologique sous le contrôle d'un ordinateur inventé par le professeur Léonard Von Braun[592], nommé Alpha 60.

Ce récit dystopique, sous influence orwellienne, apparaît ambivalent sur de nombreux points. La simple reprise de la figure de Lemmy Caution, par le même acteur plus âgé, et la désinvolture avec laquelle Godard filme les scènes d'action laisseraient presque penser à une parodie. Le réalisateur n'hésite pas à multiplier les citations aussi bien à des auteurs légitimés tel Louis-Ferdinand Céline (« je voyage jusqu'au bout de la nuit » répond Caution à un chauffeur de taxi), qu'à la littérature populaire. Le contact de Caution s'appelle « Henri Dickson », détournement de *Harry Dickson* le célèbre détective de Jean Ray, et une conversation entre les

590 GILLAIN Anne, *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris, Flammarion, 1988, p. 239, cité par BAECQUE Antoine (de), « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », o*p. cit*, p. 149.

591 Comme marqueur de cette popularité, nous pouvons citer *Moi, un noir* de Jean Rouch, sorti en 1958. Dans cette « fiction-documentaire », Jean Rouch demande à des jeunes nigériens de s'inventer des rôles, et l'un d'eux choisit comme identité « Eddie Constantine ».

592 Nom qui évoque évidemment le scientifique allemand Wernher von Braun (1912-1977), ingénieur des fusées V2 et ayant bénéficié de l'opération « paperclip », ce qui lui permit de finir ses jours aux États-Unis, en aidant à la conception de fusées spatiales.

deux évoque les détectives *Dick Tracy*[593] et « Guy l'Éclair »[594], deux personnages phares des comics américains. Il est même révélé à un moment que le véritable nom de Von Braun était « Nosferatu », Godard glissant ici une citation à l'expressionnisme allemand, auquel renvoie également l'usage du noir et blanc. C'est donc un véritable processus de carnavalisation qui est à l'œuvre, la culture populaire s'infiltrant dans l'univers cloisonné d'un film d'auteur.

Selon les informations de Henri Dickson, tous deux ont essayé de déjouer les plans de Von Braun avant Caution, et ont été tués. Une manière pour Godard de présenter Lemmy Caution pour ce qu'il est, un personnage de fiction évoluant dans un univers composite et artificiel, partagé par d'autres, tout en s'amusant de l'américanisation de la culture de masse. *Alphaville* ne s'arrête toutefois pas à la citation pour elle-même, en forme de clin d'œil ludique. La ville est entièrement régie par la logique, celle de l'ordinateur central, et dans ce monde sans aspérité, toutes traces de culture sont éliminées.

Dans une scène, qui renvoie tout de suite aux thèses de Guy Debord sur *La Société du spectacle*, les « élites » de la ville assistent à la mise à mort d'artistes, mitraillés sur un plongeoir et tombant dans une piscine, pour que des nageuses viennent les achever au couteau. La mise à mort apparaît ici à la fois comme le divertissement primaire, renvoyant aux jeux de l'Empire romain, et la dernière limite que le spectacle moderne refuse de franchir. Mais ce ne sont plus les artistes qui produisent des spectacles, c'est la société elle-même qui les fabrique pour exécuter les artistes. Jean-Luc Godard multiplie ainsi les moments d'ironie grotesque, détournant les éléments modernes (le HLM devient un « Hôpital des Longues Maladies »), pour finalement questionner cette vérité et cette logique indiscutables de l'ordinateur, devenu un véritable « appareil d'État ».

Nous revenons donc à cette allégorie de la caverne : plus Lemmy Caution se rapproche du centre de la ville, de l'ordinateur Alpha 60, plus il découvre les tenants et les aboutissants de cette vérité implacable qui apparaît comme une négation de l'humanité. Et c'est en utilisant la culture, citant des vers à un ordinateur qui ne peut les déchiffrer, qu'il mènera ce monde trop logique à sa destruction.

593 Personnage de super-détective créé par Chester Gould en 1931.

594 Plus connu aujourd'hui sous son nom d'origine *Flash Gordon*, explorateur et aventurier de l'espace créé par Alex Raymond en 1934. Il s'oppose régulièrement au terrible Empereur Ming et on le confond parfois avec *The Flash*, le super-héros de DC Comics créé par Gardner Fox et Harry Lampert en 1940.

Alors que *Pierrot le fou* est, comme *Le Mépris* (1963), filmé en couleur, *Alphaville* est intégralement tourné en noir et blanc. Si le recours à ce type d'images est encore monnaie courante en France dans les années 1960, il est souvent justifié par le coup moindre qu'il représente par rapport à la couleur. Après tout, la plupart des cinéastes (qu'ils soient affiliés à la Nouvelle Vague ou non), commencent souvent par là, avant d'accéder au Graal.

Dans *Alphaville*, le recours à une pellicule en noir et blanc ne découle pas d'un besoin d'économie. Il peut être vu comme un hommage aux films noirs américains, auxquels renvoie forcément l'image de Lemmy Caution portant un chapeau et une ample gabardine. Mais cette gamme colorimétrique est aussi encore la seule disponible sur le petit écran. Le format d'image 1:37 choisi par Godard est légèrement supérieur au 4/3 d'usage à la télévision, mais suffisamment carré pour évoquer l'écran cathodique. Pour approfondir ce point, sont disséminés dans le film des inserts sur des néons formant des lettres et des formules mathématiques, projetant agressivement leur lumière sur le visage du spectateur, comme ce gyrophare représentant à lui seul l'ordinateur Alpha 60, qui parle d'une voix déformée électroniquement.

Si *Le Mépris,* filmé en couleur dans un format 2,35:1 (proche du cinémascope), est un film sur le cinéma, où les personnages évoluent dans un univers cinématographique composé de studios, *Alphaville* est un film sur la télévision. Lemmy Caution est un personnage de cinéma qui cherche son chemin dans un chronotope télévisuel. Cité moderne sortie du désert, Alphaville est un lieu où les humains « intégrés » à la modernité sont condamnés à l'oubli et réduits à une simple fonction, laissant l'ordinateur central s'occuper des problèmes trop complexes. Tout comme la télévision segmente la culture en divers programmes (bulletins d'informations, allocutions politiques, émissions culturelles), Alpha 60 divise et répartit les tâches dans une forme de taylorisation appliquée à l'être humain. La fille de Van Braun, Natasha (Anna Karina), réduite à la fonction de « séductrice », ne se souvient pas avoir vécu d'autres vies dans les « pays extérieurs », et ne fait que se référer à « La Bible » disponible dans toutes les chambres, qui est en fait un dictionnaire, donc une segmentation du langage, renvoyant chaque mot à une définition précise et à une fonction unique.

« Personne n'a vécu dans le passé, personne ne vivra dans le futur. Le présent est la forme de toute vie. C'est une possession qu'aucun mal ne peut lui arracher. Le temps est comme un cercle qui tournerait sans fin. […] Tout a été dit, à moins que les mots ne changent de sens et les sens de mots » récite Alpha 60 dans une salle de classe que la caméra parcourt en

panoramique circulaire[595]. Il n'est pas anodin que Godard fasse réciter à l'antagoniste principal cette définition presque littérale du chronotope. Comme tout autre élément de la diégèse, le temps est inféodé à l'espace moderne et technologique d'Alphaville. Il n'est qu'une unité de mesure divisant les journées en plusieurs segments. La vérité d'Alpha 60 ne répond qu'à cet objectif utilitariste, et par cette construction théorique, Godard ne réinterroge pas tant le futur que l'idéal moderniste de son époque. Comme s'il n'était même plus nécessaire d'investir dans un décor artificiel pour faire science-fiction, le cinéaste pose ses caméras dans le Paris contemporain, usant alors de diverses techniques pour rendre celui-ci méconnaissable, notamment en refusant de filmer les monuments historiques. Bref, en ne filmant que ce qui est moderne.

Nous pouvons apercevoir quelques écrans de télévision dans le film, les personnages discutant souvent autour, mais ceux-ci restent systématiquement éteints. Dans un monde sans culture, le spectateur ne peut que se poser la question suivante : que verrait-on sur cet écran si un personnage se donnait la peine de pousser l'interrupteur ? Si l'on considère l'univers d'*Alphaville* comme l'intérieur d'un écran cathodique, peut-être que ces téléviseurs seraient les fenêtres possibles sur ces « pays extérieurs » dont nous ne savons pas beaucoup (si ce n'est le nom de certaines villes). Suivant la logique du monde inversé mise en place par Godard, il serait même possible que l'image apparaissant sur l'écran de télévision soit en couleur. Un élément de réponse à cette question peut apparaître dans le film à sketches *Le Plus Vieux Métier du monde* (1967), qui entend, de manière ironique, retracer l'histoire de la prostitution. Le dernier segment, *Anticipation ou l'amour en l'an 2000* est justement signé Jean-Luc Godard, et ce dernier reprend de nombreux éléments déjà présents dans *Alphaville*.

L'action se situe dans la zone d'embarquement d'un aéroport inter-galactique (filmé dans l'aéroport d'Orly). Dans un univers gris, évoquant l'image d'une dystopie communiste, un homme (Jacques Charrier) et une femme (Marilù Tolo) sont arrêtés lors d'un contrôle, et une hôtesse en uniforme leur demande de consulter un catalogue pour choisir un robot de prostitution. La voix électronique d'Alpha 60 est au passage remplacée par une voix féminine qui fait des annonces météorologiques, informant sur le taux de radioactivité dans l'air, ou l'état du ciel, de « couleur soviétique » ou « chinoise ».

Le court métrage se concentre ensuite sur l'homme, qui choisit une première femme. Dans la chambre d'hôtel où celle-ci le rejoint, accompagné par un groom compréhensif (Jean-

595 Notons qu'il est possible de voir dans cette citation une moquerie de Godard envers la post-modernité.

Pierre Léaud, déjà présent dans *Alphaville* dans un rôle similaire), l'homme n'arrive pas à ressentir d'excitation. Celle qu'il a choisie refuse de parler. Il se plaint, et le groom lui envoie une autre prostituée qui parle cette fois : l'hôtesse 703 (Anna Karina). Sauf que si celle-ci connaît tous les mots de la séduction, elle refuse de se déshabiller et de pratiquer l'acte physique car la Terre a adopté une spécialisation extrême de toutes les activités. L'hôtesse précédente pratique l'amour physique, mais pas romantique, et inversement pour la 703.

L'homme suggère alors de se servir d'une partie du corps qui peut être utilisée pour les deux. Curieuse, l'hôtesse accepte d'essayer, et les bouches se rapprochent. Lorsque les deux s'échangent un baiser, l'image en noir et blanc grésille et passe subitement en couleur, juste le temps de ce contact physique. Lorsque les bouches s'écartent, l'image repasse au noir et blanc, jusqu'au prochain baiser. La voix du haut-parleur annonçant que «l'hôtesse 703 a découvert quelque chose », quelque chose de potentiellement dangereux.

En 1967, année de la sortie du film, la télévision en couleur peine encore à se démocratiser. Si la technologie est à peu près au point, le public met un peu de temps à se laisser convaincre, en grande partie à cause des prix prohibitifs des appareils équipés. Une enquête du *Figaro Littéraire*[596] en 1970 estime ainsi le « parc » français à plus de dix millions de récepteurs dans les foyers, mais seulement 0,5 % capable de recevoir des émissions en couleur. Le journaliste évoque plusieurs raisons possibles. Le prix extrêmement élevé, passé de six milles francs en 1967 (lancé en grande pompe pour les Jeux olympiques d'hiver de Grenoble prévu pour 1968) à trois mille six cent francs en 1970, est le plus souvent pointé du doigt. Mais s'ajoute à cela une « méfiance » du consommateur, qui craint une fragilité des nouveaux appareils et préfère garder le plus longtemps possible son vieux poste. Il reste également encore quelques échecs de transmissions dans certaines zones qui ne reçoivent même pas la deuxième chaîne. Alors pourquoi chercher à l'avoir en couleur ?

Alors que l'ORTF est lancé dans une « ruée vers la couleur », Jean-Luc Godard peut encore se permettre ce pied de nez à la télévision. La découverte de l'amour, physique et romantique, se fait en couleur. Le baiser, comme le technicolor, est encore un geste

596 [Figaro Archives], « Les débuts difficiles de la télévision en couleur » sur *lefigaro.fr [en ligne]*, 29/09/2017 [consulté le 14/15/2020], disponible à l'adresse : https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2017/09/29/26010-20170929ARTFIG00208-les-debuts-difficiles-de-la-television-en-couleur.php

ontologiquement cinématographique. Par cette utilisation ironique, le cinéaste empêche, pour un temps, le film d'être diffusé à la télévision où son effet de style deviendrait invisible[597]. Le voyageur dans *Anticipation* se rend coupable d'une véritable contrebande d'effets de style, en faisant entrer dans le chronotope télévisuel, condamné à la « spécialisation », l'érotisme du cinéma. En somme, dans les deux films, le grand écran (par l'intervention de deux « étrangers ») carnavalise le petit, révélant ainsi ses failles et ses faiblesses. Mais par ce geste du renversement, Godard admet à demi-mot un changement de paradigme. Lentement, le rapport de force établi entre le cinéma et la télévision s'inverse et il semble déjà évident pour le cinéaste que ce n'est qu'une question de temps avant que le petit écran ne devienne un « gros écran » dévorant tout sur son passage.

Dans le chronotope science-fictionnel imaginé par Godard, les personnages cherchent constamment « la lumière ». La conversation entre Caution et Dixon dans l'escalier se fait autour d'une ampoule pendant étrangement au plafond. La salle de classe est d'abord plongée dans le noir, avant qu'une femme armée d'une lampe de poche n'allume le plafonnier.

« Pourquoi les gens ont l'air triste et sombre ? » demande Caution à Natacha. « Parce qu'ils manquent d'électricité » sera sa réponse. Alpha 60 n'est personnifié que par une ampoule, qui évoque forcément celle dans le boîtier du téléviseur, et son créateur n'a-t-il pas pour véritable identité celle d'un célèbre vampire qui craint la lumière du soleil ?

Le monde d'*Alphaville,* n'ayant pour mot d'ordre que la logique scientifique, peut tout à fait évoquer cet extérieur de la caverne, baigné d'une lumière pure offrant la vérité aux hommes, une vérité une et indivisible qui ne souffre d'aucune remise en question. Par son usage de la poésie, faite de collages et de mises en relation qui semblent aberrants pour le cerveau logique d'Alpha 60, Lemmy Caution renoue finalement avec cet esprit de la caverne : son manque de connaissance va de pair avec une curiosité qui fait justement défaut à l'ordinateur. Des formes projetées sur la paroi, il n'en sort aucune vérité, mais simplement des hypothèses. La poésie est pour le détective comme ces fresques grotesques découvertes dans la maison ensevelie de Néron : des images entremêlées dont il ne faut pas chercher à dégager un sens évident, mais qu'il faut ressentir dans une sorte de vertige total. Une démarche intellectuelle totalement impossible pour une machine qui ne peut que classer et segmenter le réel. « Les mots changent de sens, et

597 Bien que l'on puisse supposer qu'un tel film, dans son intégralité, avec un tel sujet ne risquait pas, quoi qu'il arrive, de finir sur les ondes avant un bon moment.

les sens de mots », mais l'ordinateur (donc la télévision), ne peut se contenter que d'un sens à la fois. L'homme grotesque, celui qui sort de la caverne, est l'ennemi du sens et de la lumière. Après tout, n'est-ce pas lui qui pourrait mettre à mort le philosophe ?[598]

Ainsi, on s'étonnera peu de voir les philosophes des Lumières (le nom est sans équivoque), mouvement de pensée globalement élitiste qui innerve la pensée occidentale du XVIII[e] à nos jours, avoir en horreur les images grotesques qui, dans la continuité de la philosophie occidentale, ne serait que mensonges et fantaisies déraisonnables. Les quelques articles de l'*Encyclopédie* traitant du sujet démontrent toute l'aversion qu'exprime cette école de philosophie influente sur la question du rire ou des images comiques. Sous leur plume, l'athénien Aristophane, auteur carnavalesque de renom, devient ainsi le pire des hommes, pour avoir osé se moquer du plus sage de tous : Socrate[599]. Marmontel n'a pas de mots assez durs pour désigner ce « comique grossier, rampant et obscène, sans goûts, sans mœurs, sans vraisemblances »[600], qu'il oppose à un rire mesuré, moral et sous contrôle. Bien que Français, François Rabelais est ainsi moins bien considéré que Jonathan Swift par les encyclopédistes, qui lui reprochent sa grossièreté et ses « obscénités affreuses ». La lumière s'opposant à l'obscurantisme doit venir de soi-même mais, paradoxalement, au travers de leurs définitions des genres comiques, les encyclopédistes pointent d'un doigt méprisant un peuple non éduqué que l'ignorance condamne aux plaisirs vulgaires. Ils se désignent donc eux-mêmes comme « porteurs de lumières », mais sous un jour positif et progressiste. La raison comme valeur cardinale ne saurait être relative, quand une perspective grotesque, prométhéenne, pousse justement à remettre en question toute vérité présentée comme « rationnelle » par un organisme de pouvoir officiel.

Par de curieux détours historiques, c'est justement cette philosophie des Lumières qui prévaut lors de la conception des proto-discours télévisuels en Europe[601]. Jérôme Bourdon

598 Notons que dans la traduction qui nous est parvenue, Socrate dit « Quant à celui qui entreprendrait de les détacher et de les conduire en haut, s'ils avaient le pouvoir de s'emparer de lui de quelques façons et de le tuer, ne le tueraient-ils pas ?». La mise à mort du « philosophe » est plutôt supposée que mise en œuvre. Toutefois nous pouvons penser ironiquement à la mise à mort de Socrate lui-même, condamné (in)justement par les dirigeants de la cité qu'il aurait, si l'on suit Platon, dû aider à accéder à la lumière. Voir PLATON, *La République*, *op. cit.*

599 Pour les encyclopédistes, la présence d'Aristophane au côté de Socrate dans *Le Banquet* est une erreur de Platon qui « s'était laissé séduire à cet avantage apparent lorsqu'il admit Aristophane dans son banquet, si toutefois l'Aristophane comique est l'Aristophane du banquet, ce qu'on peut au moins révoquer en doute ». Voir MARMONTEL Jean-François, « Comédie (belle-lettres) », *op. cit*.

600 *Ibid*.

601 Sans oublier évidemment que le cinéma lui-même fut longtemps vu comme un moyen d'éducation des masses populaires.

rappelle que :

> « Depuis les Lumières, la confrontation de la pensée politique et des élites avec le peuple a connu bien des avatars. La pensée des Lumières a cherché, non sans mal, à réhabiliter, ou plutôt à habiliter le peuple par le travail, en valorisant le travailleur honnête, contribuant à la richesse de la nation, qu'on oppose à la figure collective du mauvais peuple, à la « populace », faite d'incapables, "qu'un rien peut jeter dans la violence et la folie destructrice". […] Pour beaucoup de penseurs, ce peuple ne se conçoit qu'éduqué. […] Dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, une véritable "ferveur démopédique" ouvre la voie à une riche histoire de l'éducation populaire, laquelle influe lourdement sur le destin des médias et de la réflexion sur les médias. […] Ces mêmes médias ouvrent aussi l'âge du loisir de masse, accessible à tous. Peuple monstrueux, peuple laborieux (mais toujours dangereux), peuple à éduquer, voici désormais le peuple amusé. »[602]

Pour Bourdon, la télévision à ses débuts s'inscrit dans la continuité de ce projet pédagogique, les chaînes publiques (donc d'État) multipliant les émissions historiques et culturelles. Les années 1970 représentent pour beaucoup un « âge d'or des chaînes publiques correspondant à une politique élitiste d'illumination des masses complètement assumée. Posture que Bourdon ne peut s'empêcher de résumer (et on le comprend) par les propos colorés d'Ettore Bernabei, directeur de la RAI de 1961 à 1974 : « Les spectateurs sont vingt millions de têtes de c… et notre boulot est de les éduquer »[603].

Des propos tout à fait inspirant, puisqu'on en retrouve une forme presque similaire dans la bouche de Jean Bouise, l'industriel paternaliste mécène de l'équipe de foot locale dans *Coup de tête* (1979) de Jean-Jacques Annaud : « J'entretiens onze imbéciles pour en calmer huit cents, qui n'attendent qu'une occasion pour s'agiter ».

Nous en revenons toujours au même problème : la provenance de la lumière. Pour ceux qui ont les clés de l'ORTF, majoritairement des intellectuels, il est évident que celle-ci, dans son acception métaphorique, provient d'eux-mêmes et est « gracieusement » offerte au peuple.

Mais cette « lumière » ne peut être considérée qu'à un niveau métaphorique. L'esthétique s'en trouve également bouleversée, les plateaux de télévision nécessitant un éclairage important pour faciliter l'enregistrement de personnages finalement très mobiles, et éviter tout contraste. Le chef opérateur Raoul Coutard, pour les films de Godard et Truffaut, transpose au cinéma le « tout au plafond », que René Prédal qualifie aussi de « lumière d'aquarium » : « c'est à dire égale partout, donc sans relief, mais donnant par contre toute liberté aux évolutions des acteurs et au déploiement de la mise en scène »[604]. Encore aujourd'hui, il est

602 BOURDON Jérôme, « La télévision et le peuple, ou le retour de la populace », dans MÉADREL Cécile (dir.), *La Réception*, Paris, CNRS Édition, 2009, p. 69.

603 *Ibid*., p. 70.

604 PRÉDAL René, « Godard, la télévision dans le cinéma », *op. cit.*, p. 150.

d'usage de considérer ce travail particulier de l'image comme l'apport esthétique principal de la télévision sur le cinéma[605]. Alors que la télévision est encore inféodée aux contraintes du noir et blanc, les principes de « clair-obscur » ou de « contrastes », probablement trop ambivalents, ou trop expressionnistes, sont poussés à la marge. À l'inverse du cinéma, qui se trouve encore une filiation avec les premiers jeux d'optique et les manipulations d'ombres et de lumières, la télévision s'affirme donc comme une source lumineuse pleine, incontestable et, osons le dire : éblouissante !

Dans ce contexte de développement de la télévision et de la publicité moderne, Pierre Étaix et son scénariste Jean-Claude Carrière présentent en 1966 le film à sketches *Tant qu'on a la santé*, dont un en particulier a une étrange saveur prémonitoire. Le sketch numéro deux propose une carnavalisation de la salle de cinéma ou un spectateur (Pierre Étaix) cherche désespérément une place, alors que le film (un western) est en cours. À force de se lever pour laisser des couples s'asseoir, ou d'essayer de trouver une meilleure place, se faisant au passage voler la précédente, l'homme ne voit finalement pas grand chose du film.

Une fois installé, ce sont les publicités qui se lancent : une pour du lait en poudre, une autre pour de l'huile universelle (pour les cheveux, le moteur et le foie). Sans véritable transition, nous retrouvons Étaix sortant d'une voiture, rendant visite à des amis qui vivent dans un grand ensemble d'habitations moderne. La porte est ouverte par une domestique en sous-vêtements et la maîtresse de maison l'accueil avec ces mots : « Oh bonjour ! Avez-vous remarqué comme je garde mes mains douces… douces… et jeunes. ». Et c'est au tour du mari de sortir de la salle de bain en énonçant avec une voix virile : « Deux secondes mon vieux ! Je me rase en deux secondes grâce à mon nouveau rasoir électronique ultra-rapide ! », concluant par un clin d'œil à la caméra.

Pour une raison qui nous échappe, Pierre Étaix s'est donc retrouvé dans un chronotope publicitaire. L'effet comique provient du couple qui ne parle que sous forme de slogans et de réclames, vantant de manière complètement artificielle des produits de plus en plus absurdes :

605 C'est en tout cas ce qu'affirment PRÉDAL René dans CinémAction, « Godard, la télévision dans le cinéma », *op. cit.*, et DELAVAUD Gilles dans « L'influence de la télévision sur le cinéma autour de 1960 » dans MOUËLLIC Gilles, CLEDER Jean (dir.), *Nouvelle Vague, nouveaux Rivages. Permanences du récit au cinéma, 1950-1970*, Rennes, PUR, 2001, p. 145-157. Au-delà de ces considérations esthétiques, plutôt rares, les nombreuses études sur le cinéma et la télévision en France s'attachent plutôt à étudier les accords financiers complexes qui régissent la production cinématographique, les parts d'audience des programmes télévisés ou, plus récemment les possibles influences du cinéma sur l'écriture des séries télévisées (surtout depuis « l'Âge d'Or » des années 2010).

une part de tarte, une bombe détachante, des lunettes invisibles (sur lesquelles évidemment Étaix s'assoit). Et lorsque que l'homme essaye d'utiliser ces outils modernes, il produit l'effet exactement inverse : le balais-éponge efface les traces de pas lorsque la femme l'utilise, mais les réimpriment sur le sol quand c'est au tour du personnage principal. L'intégralité de la séquence est sonorisée par une musique rythmique abrutissante, qui confirme la sensation d'un cauchemar. Quelque peu horrifié par les multiples utilisations de « la bombe universelle » (« fatale pour les insectes, parfaite pour les tartines… et pour mon bain ! »), le visiteur essaye de s'échapper. Le père lui offre quand même une de ces bombes, affirmant « Toi aussi, tu passeras à la bombe universelle ! ». Enfin dehors, Étaix regarde la bombe, qui ressemble évidemment à une grenade, la dégoupille et la lance derrière la porte pour faire sauter l'appartement.

Lorsque que *Tant qu'on a la santé* sort en salle, la télévision française est encore un service public qui ne se soucie pas de rentabilité financière. Elle est donc globalement épargnée par la publicité, faisant quelques exceptions pour des produits jugés d'intérêt général (la sécurité routière, la Caisse d'épargne), ou quelques partenaires qui se glissent lors d'émissions qu'ils produisent (le logo Air France apparaît parfois dans *Cinq colonnes à la une*). Les premières publicités de marques sont autorisées sur la première chaîne dès 1968, sur la deuxième en 1971 et l'État crée même pour l'occasion en 1969 la Régie Française de Publicité (RFP)[606]. Les pouvoirs publics préconisent en 1971 une limite des revenus publicitaires à 25 % des ressources totales de l'audiovisuel. Accord de principe que la droite s'empressera évidemment de renier dès la création des premières chaînes privées dans les années 1980. Ce n'est pas le cas du cinéma qui projette des « réclames » depuis au moins les années 1920. Une pratique qui a même un visage en France, celui de Jean Mineur (1902-1985), publicitaire spécialisé dans la diffusion en salle, ayant réussi à rendre son numéro de téléphone (« Balzac 00 01 ») encore plus célèbre que lui[607].

Donc Pierre Étaix s'oblige à passer par la salle de cinéma pour faire entrer son personnage dans un simulacre de la société de consommation. Pourtant, ce deuxième sketch pourrait facilement être coupé en deux, puisqu'il n'y a pas de transition entre les deux espaces

606 Par rapport à d'autres pays, comme le Royaume-Unis, l'Italie ou les États-Unis, la télévision française accuse tout de même un léger « retard » sur cette question. Toutefois, étant un monopole d'État, l'orientation de l'ORTF est plutôt politique qu'économique.

607 Petite anecdote au passage, « Balzac 001 » est également une appellation donnée au prototype de l'avion Mirage III développé dans les usines Dassault dès 1958 et présenté dans l'émission *Cinq colonnes à la une* du 07/06/1963. Voir « Balzac 001 », sur *Ina.fr [en ligne]*, [consulté le 17/12/2020], disponible à l'adresse : https://www.ina.fr/video/CAF93012460

diégétiques.

La dimension « prophétique » de la séquence repose dans cet aspect « isolable ». Tout le développement dans la salle de cinéma, très drôle au demeurant, apparaît rapidement comme accessoire. Mais le plus étonnant est que le spectateur d'aujourd'hui pourrait jurer que le cinéaste critique directement la publicité télévisuelle. La manière dont les slogans sont lancés, la mise en scène de l'espace, les regards caméra et la joie extatique devant ce qui n'est finalement que des produits d'usages communs, tout cela répond à une grammaire publicitaire qui n'a finalement pas vraiment évoluée. Si peu que *99 francs* (Jan Kounen, 2007), un des derniers films français en date critiquant ouvertement le monde de la publicité[608] reprendra l'idée à son compte : le « créatif » Octave Parango (Jean Dujardin), toxicomane en pleine redescente se réveille dans un décor artificiel et rencontre une « famille *Kinder* »[609] très heureuse car « Éric (le fils) a gagné le match ! ». Jan Kounen reprend à Étaix l'idée du monde figé, répétant les mêmes gestes, et de l'intrus qui détruit ce monde de l'intérieur. Oscar Parango essaye d'abord de convaincre la famille qu'elle est fausse (« Vous êtes désynchronisés… Vous êtes danois ! »), avant de détruire le décor.

Si Pierre Étaix dit, à la sortie de *Tant qu'on a la santé*, qu'il est très peu intéressé par la télévision[610], sa séquence cauchemardesque « fait télévision ». Non seulement parce qu'elle met en scène l'intérieur d'un foyer moderne, espace privilégié et intime du téléspectateur, mais aussi dans sa manière de reprendre à son compte cette « lumière d'aquarium »[611]. Certains sketches du film sont en couleur, celui-ci est entièrement en noir et blanc. L'espace de la salle de cinéma, collectif et plongé dans l'obscurité, est filmé dans un noir et blanc d'une fort belle qualité, laissant justement apparente des zones d'ombres et des contrastes. En opposition totale, l'espace de l'appartement publicitaire est plongé dans une lumière « artificiellement » claire,

608 Adapté du roman éponyme de Frédéric Beigbeder.

609 La fameuse barre chocolatée étant d'ailleurs opportunément rebaptisée « Groobad ».

610 Dans un entretien avec Jacques Bernard pour RTS, à la question « que pensez-vous de la télévision, avez-vous envie d'en faire ? » Étaix répond « Pas tellement, parce que le problème du comique est un phénomène de communauté et un film qu'on voit dans une salle pleine est bien différent du même film que l'on pourrait voir dans une salle vide ou à moitié pleine. Et pour faire rire un téléspectateur chez lui tout seul, c'est un problème assez considérable. […] Disons que sur un plan technique, à la télévision, il est très difficile de s'exprimer de la même façon qu'au cinéma parce qu'il faut passer beaucoup de temps pour préparer un gag ou un effet comique et à la télévision je crois qu'on n'a pas suffisamment de temps pour les préparer ». Voir [Auteur inconnu], « Pierre Étaix – Tant qu'on à la santé (1966) », *Les archives de la RTS [en ligne],* date inconnue, [consulté le 18/12/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=KjJXrZb28o8

611 PRÉDAL René, « Godard, la télévision dans le cinéma », *op. cit.*

effaçant tout contraste, donnant justement un aspect encore plus factice à cette famille trop parfaite[612].

Enfin, comme dernière mutation de la société du spectacle[613], la télévision apparaît aussi comme le lieu de réification du fétichisme de la marchandise théorisé par Karl Marx. Soit ce moment où la valeur marchande supplante complètement la valeur d'usage d'un objet, cette valeur d'échange devenant une qualité propre à la chose elle-même, masquant la réalité du travail impliqué dans sa production[614]. « La bombe universelle » que la famille bourgeoise « vend » à Pierre Étaix n'a aucune valeur d'usage, puisqu'elle les concentre tous : elle est aussi bien une bombe aérosol, un insecticide, qu'un complément alimentaire et une vraie bombe.

Dans les années 1960, nous trouvons d'autres cas fictifs d'objets fascinants dont la fonction réelle à largement moins d'importance que le mythe qui l'entoure. De l'autre côté de l'Atlantique, Philip K. Dick publie en 1966 *Ubik*, roman de science-fiction présentant des personnages cherchant à mettre la main sur « Ubik », un objet dont la définition (et donc son usage) ne cesse de changer à chaque chapitre qui s'ouvre sur une réclame amusante pour le produit. « Ubik » peut être, d'un chapitre à l'autre, « la meilleure bière du pays, produite exclusivement à Cleveland », une sauce salade, un cachet d'aspirine, un spray désodorisant, jusqu'à la dernière réclame qui suggère qu'il pourrait s'agir de Dieu en personne. La sortie presque simultanée de *Tant qu'on a la santé* et *Ubik*, et les nombreuses coïncidences entre ce qu'il est possible de repérer entres les usage de la « bombe universelle » et d'« Ubik » peuvent étonner (dans les deux cas nous avons une référence à la pâte à tartiner et au désodorisant pour pieds), mais nous ne pouvons affirmer que l'un se soit inspiré de l'autre. Le roman de K. Dick est traduit en français dès 1970, mais un an auparavant sort *Erotissimo*, premier film du duo Gérard Pirès et Nicole de Buron[615].

Le film pose dès son générique d'ouverture quelques problèmes de « paternité ». Il est curieusement indiqué « un film de Nicole de Buron […] réalisé par Gérard Pirès », mais la plupart

612 On retrouve la même idée, mais en couleur, dans *99 francs* de Jan Kounen, la famille *Kinder* étant ostensiblement surexposée à la lumière des spots.

613 Guy Debord écrit son essai en 1967 et Richard Dyer analysera en 1977 le journal télévisé comme composante de l'*Entertainment* dans « Entertainment and Utopia », dans DYER Richard, *Only Entertainment*, Hove, Psychology Press, 2002 [1977], p. 19-35.

614 Voir MARX Karl, *Le Capital*, *Gallica.bnf.fr [en ligne]*, Chapitre Premier, 1867, [consulté le 17/01/2020], disponible à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1232830/f1n351.pdf

615 En revanche, Philip K. Dick sera contacté par Jean-Pierre Gorin dès 1974 en vue d'une adaptation en film. Enthousiaste, l'auteur écrit un scénario en trois semaines dans lequel il entend revisiter son œuvre, mais fait peu de cas des contraintes de tournages. Le projet ne verra donc jamais le jour, mais le scénario sera publié en France en 2006, DICK, Philip (K), *Ubik, le scénario*, Les moutons électriques, Paris, 2006. Traduction de David Calvo et Sophie Dalbat.

des bases de données en ligne (Wikipédia, IMDB et même la Cinémathèque française) créditent systématiquement Pirès comme réalisateur, et de Buron comme scénariste. Un effacement de la part féminine que nous ne pouvons mettre qu'au crédit de « la politique des auteurs » impulsée par François Truffaut, qui entend placer le réalisateur comme seul auteur du film. Laissons Truffaut ici, et rendons donc à de Buron ce qui lui appartient. Romancière populaire, Nicole de Buron est également une scénariste très occupée dans les années 1960-1970. On lui doit notamment l'adaptation d'un de ses romans en feuilleton télévisé : *Les Saintes Chéries* (1965-1970) développant sur trois saisons les aventures de la famille Lagarde, centrées autour de la matriarche Éve (Micheline Presle) qui s'émancipe progressivement du patriarcat des années 1960 en passant du statut de mère au foyer à celui de cheffe d'entreprise. Une série comique où l'on trouve devant la caméra des apparitions régulières de Jean Yanne, Paul Mercey, Les Charlots ou Daniel Prévost, et derrière les cinéastes Jean Becker et Jean-Jacques Beinex comme assistant du premier. Au cinéma, Nicole de Buron collabore régulièrement avec Gérard Pirès, signant les scénarios d'*Erotissimo* en 1969, de *Elle court, elle court la banlieue* (1973, lui aussi présenté comme « un film de Nicole de Buron »), d'*Attention les yeux* (1976) jusqu'en 1981 avec *Rends-moi la clé*. Le seul long métrage où elle est créditée comme réalisatrice est *Vas-y Maman* en 1978, où elle retrouve Annie Girardot dans le rôle d'une mère au foyer qui décide de s'émanciper en écrivant des romans érotiques.

Voir effacé au profit de Gérard Pirès qui n'a jamais revendiqué ce statut d'auteur, le nom de Nicole de Buron, emblématique des années 1960-1970 et des espoirs portés par l'émancipation féminine, à quelque chose de tristement ironique.

Dans ce premier film, comme l'indique le titre ironique, c'est justement l'émancipation féminine qui est questionnée. Un couple bourgeois, Annie et Philippe, (Annie Girardot et Jean Yanne) se trouve noyé dans un monde de surconsommation et de publicité. Tandis que lui, directeur d'une usine de couches pour bébés, doit faire face à un agent du fisc polyvalent et retors (Francis Blanche), elle lit dans un magazine féminin que « la femme moderne doit être érotique ! ». Bien décidée à ne pas rater le train de la libération sexuelle en marche, Annie multiplie alors les efforts pour attirer l'attention de Philippe, obsédé par son contrôle fiscal. Au cours des multiples péripéties qui pimentent la vie du couple, un mot revient souvent : « Erotissimo ».

Comme chez Étaix ou chez K. Dick, *Erotissimo* désigne finalement plusieurs choses : une huile d'olive extra-vierge, un parfum, un déshabillé sexy pour le soir, bref, « *Erotissimo is the way of the day* ! » comme l'affirme la chanson-titre composée par William Sheller. Nicole de Buron écrit donc une comédie dans l'air du temps attaquant l'érotisme forcené et souvent ridicule des publicités, qui mettent en scène des femmes dans des positions suggestives pour vendre tous types de produits : cigarettes, boissons, voitures ou même complément alimentaire.

Visuellement, Gérard Pirès traduit cette déferlante d'images par un montage parfois épileptique, usant et abusant d'inserts impromptus sur des couvertures de magazines ou des réclames absurdes. Nous pouvons supposer (sans toutefois le confirmer) un essai de pastiche du cinéma critique de Jean-Luc Godard, en jouant sur le registre d'une publicité envahissante qui se substitue à la pensée des personnages (*Une femme* mariée, 1964). Sur ce terrain du détournement[616], notons tout de même une référence totalement assumée au film *La Chinoise* (1967), lorsque Annie ouvre un livre de recettes de cuisine asiatique vendue comme aphrodisiaque, et pense trouver là une solution pour réveiller le désir de son mari. Certes, nous nous éloignons du discours maoïste, mais nous retrouvons dans le plan suivant cette esthétique « rouge » très marquée, accompagnée de sonorités pentatoniques caricaturales, qui fascinait Jean-Luc Godard quelques années auparavant.

« Ceux qui ne croient pas à la publicité sont ceux qui en 1890 ne croyaient pas à l'automobile » peut-on lire sur un panneau devant lequel Annie passe dans la rue. La messe est dite et la publicité prend une place de plus en plus importante dans la vie des Français. Rejeter celle-ci revient, comme pour l'automobile et les grands ensembles, à s'inscrire en marge d'un progrès que l'on n'arrête pas.

Le film de Nicole de Buron ne manque pas d'ironie, multipliant les saynètes grinçantes autour de cette société constante du spectacle. Un militaire féministe, possédant tous les atours du fasciste réactionnaire (crâne rasé, treillis) encourage ainsi les femmes à se révolter, hurlant que « Le phallisme ne passera pas ! ». Combat perdu d'avance, puisque juste après, Annie se fait alpaguer par un commercial (Jacques Martin) dans une épicerie qui veut absolument lui vendre l'huile *Erotissimo*. La femme tente d'abord de résister, mais la séquence prend progressivement

616 Un autre détournement, plus directement cinématographique est également notable : à plusieurs moments, des extraits impromptus d'un faux film érotique scandinave s'incrustent entre deux séquences. Au milieu du film, Annie se décide à aller voir ce film qui raconte l'histoire d'amour incestueuse entre Olaf et Nymphomania, un frère et une sœur. Le film, titré *Ma sœur...* ici, est une parodie d'un film de Vilgöt Sjöman, avec Bibi Anderson, datant de 1966, intitulé en français *Ma sœur, Mon amour*. À la sortie de la salle, Annie se fait draguer par un voyeur (Serge Gainsbourg) dont elle refuse les avances.

la forme d'un happening télévisuel, le vendeur multipliant des regards complices à une caméra qui ne devrait pas être là.

Finalement, devant le refus catégorique d'Annie, le vendeur s'adresse à la caméra pour dire « Bon, je recommence... ». Le logo « cinéma et publicité », avec un groom animé apparaît, et nous avons une séquence de publicité où une femme noire se déhanche tandis qu'un homme plus âgé prononce les phrases « Elle est jeune… Elle est pure… Elle est excitante… Oui [617]!… L'huile Erotissimo est jeune, elle est pure, elle est excitante[618] et… Elle est vierge ! ». Retour sur Annie face au vendeur, complètement hypnotisée par le discours publicitaire. En sortant de la supérette, elle repasse devant le féministe radical qui s'excite face à de vieilles dames :

> « Regardez autour de vous cette publicité insidieuse, ces affiches érotiques sur les murs, ces corps nus offerts ! Mes sœurs, on se sert de votre sexualité pour vous vendre n'importe quoi ! Depuis les maisons de la culture jusqu'au fromage frais. Non à la civilisation phallique ! Non au sexe publicitaire ! Non au sexe commercial ! Le phallisme ne passera pas ! »

Malgré l'avertissement, la femme bourgeoise se noie de plus en plus dans ce monde de publicités, prête à tout pour réveiller la libido de Philippe. Elle va jusqu'à accepter de poser pour un clip érotique, diffusé à la télévision en direct. À l'autre bout de la France, dans une maison de campagne, un vieillard menace de faire une crise cardiaque devant ces images, et sa fille est obligée de le calmer : « C'est fini pépé, bientôt ça va être le Général qui va causer ! ». Ce à quoi l'ancêtre répond en s'étouffant « Maudit Général ! ».

Erotissimo, est un instantané fantaisiste de son époque. Le milieu bourgeois mis en scène ici permet de laisser transparaître un début de multiplication des écrans. Habituellement cantonné aux salons familiaux, le poste de télévision se miniaturise et se transporte plus facilement. Annie et Philippe peuvent ainsi regarder la télévision dans leur lit (ce qui n'aide pas à réveiller la libido du couple), et il en est de même pour un amant de passage (Venantino Venantini) qui attend sa maîtresse sous les draps, devant les actualités. L'appareil capte l'attention, mais surtout prétend offrir au téléspectateur une fenêtre ouverte sur un autre monde, une vérité indiscutable : celle de la publicité.

L'ironie du film repose sur le décalage entre l'étalage d'érotisme dans l'environnement des personnages et l'absence de véritable sexualité dans le couple. Pour compléter le

617 À ce moment précis, l'homme se lève d'un bon, mais glisse sur quelque chose (de l'huile ?) et chute hors-champ.

618 Insert sur des frites en train de cuire.

renversement, le dessinateur Georges Wolinski, en charge de l'affiche, ajoutera la mention « un film bassement commercial ».

Comme dans *Erotissimo* finalement, regarder l'écran de télévision, c'est se condamner à subir un discours extérieur et renier son humanité. Mais de ce point de vue, le film populaire le plus explicitement « contre » la télévision reste *La Grande lessive (!)*[619] de Jean-Pierre Mocky, où Bourvil dans le rôle d'un professeur de français ulcéré par la somnolence de ses élèves causée par un abus de télévision, décide de tout faire sauter. Pour mettre son plan à l'œuvre, Armand Saint-Just forme un véritable commando de « pieds nickelés » pour dérégler les antennes de télévision de la capitale. Il est donc aidé par son collègue Missenard (Roland Dubillard), professeur de gymnastique, de Benjamin (Jean Tissier), un chimiste proche de la retraite, et, par défaut, du docteur Loupiac (Francis Blanche), un dentiste sexuellement frustré.

En montant sur les toits de Paris, les pirates projettent une substance qui perturbe les ondes magnétiques, déformant l'image retransmise sur les téléviseurs et transformant ainsi les présentateurs et les politiciens en images grotesques (tellement difformes qu'on ne les reconnaît plus). Rapidement, devant l'énervement des téléspectateurs, le commissaire Aiglefin (R. J. Chauffard) prend l'affaire en main, celle-ci étant suivie de très près par Jean-Michel Lavalette (Jean Poiret), directeur de l'ORTF qui n'apprécie pas que l'on attaque son monopole. En appuyant le trait de la caricature, la France dépeinte par Mocky a des allures de bande dessinée. Le réalisateur avait déjà essayé la couleur une première fois dans *La Bourse et la Vie* (1966), il l'utilise ici pour marquer le contraste entre un Paris très coloré et les émissions diffusées sur les écrans de télévision, encore en noir et blanc.

Le générique s'ouvre sur la tour Eiffel (antenne de diffusion principale de l'époque), puis un travelling latéral montre une forêt d'antennes râteau plantées sur les toits. Le film enchaîne sur de nombreuses scènes de la vie quotidienne où les familles ont le regard rivé sur l'écran. Celui-ci est même parfois vu au travers d'un miroir ou se trouve en deux, voire trois exemplaires dans la même pièce, les yeux des enfants sautant d'un écran à l'autre. Une mère de famille va

619 Le «(!) » s'explique par un litige entre Jean-Pierre Mocky et le distributeur du film. Le réalisateur voulait intituler son film *Le tube*, mais la mode était aux films comiques avec des titres du style « Le Grand... » ou « La Grande... » (« *La Grande Vadrouille* », « *Le Grand Restaurant* », « *Les Grandes Vacances* », etc.). Dans le même registre, le film précédent du réalisateur, *La Cité de l'indicible peur*, adaptée de Jean Ray, sorti d'abord sous le titre « *Le Grand Frisson* ». Mocky exigea ce point d'exclamation pour marquer sa désapprobation.

jusqu'à se mettre des gouttes dans les yeux pour pouvoir regarder sans discontinuer le tube cathodique, tandis que certains voisins n'hésitent pas à utiliser des jumelles pour scruter l'écran de l'autre côté de la cour. Enfin, quand la speakerine annonce que les émissions sont terminées, une famille entière s'endort sur la table.

Le « tube » est ici montré comme une véritable machine à aspirer l'énergie des enfants, que l'on retrouve dans le plan suivant terminant leur nuit sur leurs pupitres d'écoliers. Armand Saint-Just n'a pas le cœur à les réveiller et, lassé par des pétitions qui n'aboutissent jamais, décide donc de prendre les choses en main[620].

Renversement carnavalesque : le représentant de l'éducation nationale (donc de l'État) devient un anarchiste par la force des choses. Saint-Just et sa bande s'opposent donc à cette nouvelle source de lumière qui empêche les enfants d'étudier, se substituant à leurs pensées. Au fur et à mesure des opérations commandos couronnées de succès, le groupe finit même par ironiser sur cette France accro à sa télévision. Réfugiés dans un café qui perd subitement ses clients dès la panne du poste, les quatre compères s'amusent : « Plus de télé ? C'est désolant ça… Je ne sais pas si nous allons pouvoir rester ici ! » se réjouit Saint-Just. Le patron a beau leur dérouler son menu gastronomique, c'est le docteur qui s'y met : « Mais il ne pense qu'à bouffer ce gros là ! Et l'esprit monsieur, qu'est-ce que vous en faites ? ». Missenard ajoute : « Une journée sans télé, c'est comme un repas sans pinard ! », forçant quelque peu son côté très français. Et puis le chimiste philosophe : « Mais le vin ne remplace pas la voix cristalline de nos speakerines ». Finalement assis autour de la table, le groupe, mené par Saint-Just termine sur cette phrase poétique : « Quand nos yeux plongent dans le regard clair de nos déesses du petit écran, comme la truite s'enfonce dans l'eau pure du torrent, nous connaissons le grand frisson de l'amour ! ». Par ce jeu d'érudition, la télévision prend alors une nouvelle dimension mythologique, les speakerines étant clairement assimilées aux sirènes de *l'Odyssée*, détournant les marins de leur route. Or, rien ne saurait faire dévier Saint-Just de sa mission de salubrité publique.

Aigleflin arrive malgré tout à mettre le gang sous les verrous, sauf Saint-Just qui, perdu pour perdu, menace de répandre son produit sur la tour Eiffel. De peur de voir la France privée de télévision et sombrer dans le chaos, Lavalette accepte alors de laisser Saint-Just présenter son

620 Nous retrouvons ici, sous une forme dérivée, le chronotope de l'écolier établi dans l'introduction de la partie I. L'enfant imagine son professeur comme un héros des temps modernes.

projet dans une émission spéciale, ce qui attire l'attention du président en personne sur le problème posé par « le tube ». Le renversement carnavalesque (le patron obligé d'aider les saboteurs) permet ainsi cette petite victoire sur l'opinion publique en utilisant l'appareil comme médium d'une autre vérité.

La Grande lessive (!) et *Erotissimo* sortent tous deux presque à la suite de l'ouvrage de Guy Debord sur *La Société du spectacle* (1967) et actent, par le cinéma, les hypothèses développées par le philosophe situationniste.

> « Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée *partiellement* se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde *à part*, objet de la seule contemplation. La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant. »[621]

Une lecture rapide de Debord amène à penser que l'intellectuel théorise un « devenir spectacle » de la vie courante où chaque élément de la *structure* (au sens anthropologique) deviendrait acteur de sa propre mise en scène. Le terme « inversion » est toutefois à prendre dans un sens semi-carnavalesque : un renversement permanent du paradigme. Plus simplement, la société ne devient pas un spectacle, elle s'articule autour de lui. L'alternance entre le temps joyeux du carnaval et l'ordre structurel théorisé par Bakhtine pour les époques pré-modernes n'a plus cours. Mais non parce que, comme l'affirme un peu vite Bakhtine, le carnaval et ses formes de la culture populaire auraient disparu, progressivement étouffé par un idéal démocratique bourgeois. Au contraire, le spectacle total du carnaval, semble fusionner avec la hiérarchie qu'il devrait relativiser. Tout ne devient pas spectacle, tout est pensé comme tel dès sa conception. La publicité précède le produit ou, comme l'exprime le canadien Marshall McLuhan en 1964 au sujet des médias de masse : « le vrai message, c'est le médium lui-même »[622].

621 DEBORD Guy, *La société du spectacle*, *op. cit.*, p. 10.

622 « Medium is the message » dans McLUHAN Mashall, *Understanding Media, The Extension of Man*, New York, MIT Press, 1994 [1964], p. 7. Notre traduction.

1.2. L'Évangile selon Jean Yanne ou le fétichisme de la religion marchande

« Jésus-Christ dit à ses sbires
Je suis le sauveur attendu
Et lorsque vous ne m'aurez plus
Vous pouvez vous attendre au pire
Jésus-Christ a donc, quel cynisme
Inventé l'après-gaullisme
Alléluia, Alléluia… »

Jean Yanne, Michel Magne*, Alléluia Garanti* (couplet), 1972

Ce « devenir spectacle » de la société moderne inspire Jean Yanne, qui en fait rapidement le sujet principal de son œuvre cinématographique, qu'il s'amuse régulièrement à confronter à d'autres faits culturels, comme la religion. Après avoir incarné le français râleur chez les autres, le comédien passe derrière la caméra en 1972 avec *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*. Pour son premier film en tant que réalisateur, il s'inspire de ses souvenirs de journaliste radio pour écrire, avec son ami Gérard Sire, une satire de ce monde médiatique.

Journaliste de terrain pour « Radio Plus », Christian Gerber (Jean Yanne) révèle à l'antenne la supercherie des radios concurrentes. Tous les journalistes de France se vantent d'avoir rencontré le leader révolutionnaire Ricardo Salinas, quand en vérité, seul Gerber a pu l'approcher mais s'est fait confisquer son matériel. La liberté de ton du reporter dérange le grand patron Louis-Marcel Thulle (Bertrand Blier), industriel qui rachète des stations pour diffuser les publicités de ses produits. Ne pouvant le renvoyer directement, Gerber l'ayant surpris dans une situation embarrassante, le directeur Plantier (Jacques François) le « met au placard » en le nommant « directeur des émissions artistiques ». Peu dupe de sa situation, Gerber en profite alors pour semer le chaos dans la nouvelle programmation de « Radio Plus ».

Revoir ce premier film aujourd'hui peut tendre un piège au spectateur, en laissant supposer que Jean Yanne et Gérard Sire prédisent avec dix ans d'avance l'arrivée des radios libres en France. Il faut en effet attendre 1981 et la présidence de François Mitterrand pour que le gouvernement laisse tomber le monopole d'État sur la radio-diffusion, permettant ainsi l'apparition de multiples stations concurrentes. Toutefois, lorsque le film sort sur les écrans français, le mouvement est déjà en marche : quelques stations installées dans des territoires

périphériques sont captées en France. C'est le cas notamment d'Europe 1 (diffusée sur divers canaux, parfois piratés), Radio Monte-Carlo, ou encore Sud Radio/Radio Andorre, qui émettent sur des ondes longues. Ces radios sont « libres » car elles échappent à ce monopole de l'ORTF, mais s'inscrivent d'emblée dans une logique commerciale, diffusant des chansons populaires et des spots publicitaires. Partant de là, « Radio Plus » a un statut paradoxal dans le film de Jean Yanne. Il ne s'agit pas d'une radio nationale, au sens où l'entend l'ORTF, puisque sa manne financière est d'origine privée (la fortune du président Thulle). Néanmoins, ses locaux situés en France et son monopole apparent (on entend peu parler de radios concurrentes), la rapprochent tout de même du modèle de diffusion habituel. Ainsi, Jean Yanne et Gérard Sire devinent l'évolution à venir dans le paysage radiophonique à partir d'éléments déjà repérables.

À l'image de nombreux premiers films, *Tout le monde il beau, tout le monde il est gentil* a cette tendance à attaquer sur tous les fronts et cette volonté de vouloir traiter tous les sujets. Aussi le scénario ressemble à une succession de sketches dans le petit monde de la radio, tenus ensemble par le fil rouge de Gerber, présenté comme un Christ moderne. Le titre à lui seul résonne comme un commandement biblique, répété comme un mantra dans une chanson composée par Michel Magne (paroles de Jean Yanne). Lorsqu'il revient à Radio Plus, après son voyage en Amérique du Sud, Gerber découvre la nouvelle ligne éditoriale de Plantier : entièrement axée sur Jésus-Christ, sous des atours modernes et jeunes. En montrant deux jeunes filles habillées en nonnes « sexy » (un essai d'uniforme pour les hôtesses), le film attaque d'entrée de jeu cette société de consommation émergente où tout est marchandise, y compris la foi. En véritable marchand du temple, Plantier fait feu de tout bois, voyant dans le succès outre-Atlantique de l'opéra rock *Jesus-Christ Superstar* (Andrew Lloyd Weber, Tim Rice – 1971), le signe avant-coureur d'une nouvelle tendance. Un an avant cette comédie musicale, qui sera portée à l'écran par Norman Jewison en 1973, Johnny Hallyday chante *Jésus-Christ « est un hippie »* (1970), tandis que Sheila se place en tête des ventes avec *Les Rois mages* (1971)[623]. Le Seigneur a effectivement le vent en poupe dans ces années-là.

Dans les studios de Radio Plus, la musique disco prend donc des airs de « Notre Père » et les publicités font des références directes à des personnages bibliques (« le shampoing

623 Notons au passage que Jean Yanne et Sheila se sont croisés au cinéma dans *Bang Bang* de Serge Piollet (1967). Opération commerciale à la gloire de la jeune chanteuse qui la met en scène comme apprentie détective privée. Jean Yanne y tient le rôle de Robert Vaucamu, dit « Bob la rafale ».

Samson »). Une émission propose aux auditeurs d'appeler le standard pour se confesser en direct avec un prêtre (Jean-Roger Caussimon), tandis qu'une autre enregistre un débat entre un vieux curé de campagne (Paul Préboist) et un jeune curé plus moderne (Yvan Varco). Le premier milite pour le mariage des prêtres tandis que l'autre, affublé d'un perfecto en cuir, affiche une position plus conservatrice, affirmant que « le célibat est la condition *sine qua non* de la sérénité et de la tranquillité du prêtre ». Pour, juste après, confirmer au présentateur qu'il n'exerce pas dans les mêmes conditions que son collègue solitaire, étant enseignant dans « un collège de jeunes filles à côté de Saint-Tropez ». Gerber, qui s'ennuie, vient alors pirater le débat en prenant le nouveau mercantilisme de la religion à son propre piège, proposant de l'hostie en tube, ou sous forme de pastille effervescente qui permettrait en même temps de soigner les gens qui ont l'estomac délicat. Furieux, les deux prêtres quittent les locaux en rage. À leur manière, Yanne et Sire rejouent le débat international qui agitait le monde chrétien quelques années auparavant, avec la tenue du concile *Vatican II* (1962-1965), qui entendait ouvrir l'Église au monde moderne, pour tenter d'enrayer le recul apparent du nombre de fidèles. Le cinéaste s'amuse alors des contradictions d'un dogme dont les fondations reposent sur un conservatisme séculier tout en essayant d'utiliser les outils de la publicité et du spectacle pour apparaître sous un jour moderne et « jeune ».

Bien décidé à ne pas en rester là, Gerber profite des programmes de nuit pour diffuser des chansons parodiques, comme *Dans les bras de Jésus* (chanté « à l'espagnol » par Ginette Garcin) ou *Alléluia Garanti* (chanté par Jean Yanne), détournant des scènes de l'Ancien Testament sous la forme de slogans publicitaires. Un piratage qui provoquera la colère définitive de Plantier, qui renvoie le journaliste. Gerber diffuse alors une « lettre radiophonique » à l'attention de Plantier, qui résonne comme un manifeste :

> « Plantier vous êtes un con. Vous me trouvez grossier,
> et moi mon cher ami je vous trouve vulgaire.
> Vous ne comprenez pas ? Je vais vous expliquer.
> Dire "merde" ou "mon cul", c'est simplement grossier.
> Maintenant voyons donc tout ce qui est vulgaire :
> prendre une voix feutrée et sur un ton larvaire,
> vendre avec les slogans aux bons cons d'auditeurs
> les signes du Zodiaque ou les courriers du cœur.
> Connaissant son effet sur les foules passives,
> faire appel à Jésus pour vanter la lessive.
> Employer les plus bas, et les plus sûrs moyens,
> faire des émissions sur les vieux, sur la faim,
> le cancer, enfin jouer sur les bons sentiments,

afin de mieux fourguer les désodorisants,
tout cela c'est vulgaire. Ça pue, ça intoxique,
mais cela fait partie du jeu radiophonique.
Vendre la merde oui, mais sans dire un gros mot.
Tout le monde est gentil, tout le monde il est beau,
mais là, mon cher Plantier, vous ne pouvez comprendre.
Et dans un tel combat, je ne puis que me rendre.
Alors Plantier, salut, je préfère me taire,
je crains, en continuant, de devenir "vulgaire". »

Après ce coup d'éclat, en alexandrins[624], c'est l'occasion pour Gerber de découvrir un peu le monde extérieur à la station. Retrouvant des amis dans un club, il observe la jeunesse se déhancher sur le tube *Ciné Qua Pop* (« ...in nomine patris »), s'arrêtant occasionnellement pour se prosterner devant un hippie brandissant religieusement un vinyle en lieu et place de calice. Plus tard, avec l'aide de son ami Marcel Jolin (Michel Serrault), directeur d'un théâtre populaire vivant de subventions locales, il s'amuse à mettre en scène une parodie directe de *Jesus Christ Superstar*, intitulé sobrement *Jésus*. L'occasion pour Jean Yanne de mettre en scène une séquence musicale pop, sur la chanson *Tilt pour Jésus Christ*. S'y multiplient les références directes à de nombreux lieux de conflits dans le monde (Vietnam, Bengale, Yémen, Irlande) pour finir le couplet sur la phrase choc « nous sommes tous des juifs-allemands », avant de lancer le refrain sur une scène colorée où les danseurs s'animent devant un christ en néon géant. Guerre, famine, religion : tout est bon pour faire un spectacle musical et attirer les foules. « Tout le monde il est beau, tout le monde il est » spectacle.

Les déformations qui apparaissent à l'image, particulièrement la marchandisation de la foi, ne sont pas seulement une critique du « jeu radiophonique » mais également les signes d'une mutation qui aura des conséquences considérables. Jean Yanne interroge ce remplacement de la culture partagée (dans laquelle nous pouvons intégrer le fait religieux qui se pratique par l'usage) par la « pop culture » (dont la radio fut l'une des premières sources de diffusion) qui s'empare des formes populaires pour les transformer en valeurs marchandes.

En tant que personnalité issue de la radio, rendue célèbre par ses sketches radiophoniques parfois mis en scènes à la télévision, il fut souvent reproché à Jean Yanne de ne

624 Ce qui lui permet « d'illustrer » la dichotomie entre le « grossier » et le « vulgaire », en recourant à une forme stylistique savante afin d'exprimer son point de vue. Je remercie Fabrice Baudart pour avoir pointé cette envolée poétique.

pas être un metteur en scène de cinéma. Pourtant, *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* établit tout de suite une esthétique particulière. À la différence de Louis de Funès, Pierre Richard ou même des Charlots, Jean Yanne ne s'inscrit pas dans le registre « comique corporel ». Il déplace son corps massif dans le décor de Radio Plus, mais subit peu d'attaques physiques ou de chutes malencontreuses. Comme l'analyse Philippe Riutort sur les films de Jean Yanne en particulier :

> « La construction des scénarios, fidèle aux ressorts du cinéma commercial, repose entièrement sur le personnage principal, identifiable au sujet de l'action [...], capable à lui seul d'en renverser le cours : le schéma actanciel appliqué aux scénarios indique ainsi une absence d'adjuvants, ce qui justifie par ailleurs, qu'en dépit de ses mérites, la cause réformatrice soit perdue d'avance, puisqu'elle oppose à un homme seul, des forces antagonistes mais alliées. »[625]

Ce sont souvent ces « forces antagonistes » qui sont ridiculisées à l'écran. Autour de Gerber, c'est une véritable galerie de personnages truculents, idiots, flagorneurs ou méchants qui gravitent, représentant régulièrement une instance de pouvoir (média, religion, syndicat, patronat, etc.). Dès ce premier film, Jean Yanne, tel un Molière des temps modernes, s'entoure d'une troupe de fidèles auxquels il distribue des rôles archétypaux qui varieront peu d'un film à l'autre[626]. Systématiquement, Jacques François devient le technocrate, Michel Serrault le traître, Bernard Blier le dominant et Daniel Prévost le flatteur. S'ajoutent quelquefois Paul Préboist comme représentant du pouvoir au plus bas de la hiérarchie (parfois curé, parfois policier[627]) et Jean-Roger Caussimon en représentant religieux. Cette régularité dans la distribution des rôles permet aux spectateurs de se repérer dans l'univers, souvent délirant, des films de Jean Yanne.

Il serait un peu fort de parler de *fantasy* (au sens anglophone) ou de science-fiction pour décrire une telle filmographie, mais celle-ci a tout de même ses particularités chronotopiques. À l'image d'une France qui ne sait pas trop d'où elle part, ni où elle va, les personnages yannesques évoluent dans un univers au mieux « vraisemblable » (*Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*), au pire complètement farfelu (*Les Chinois à Paris*). Pour rester sur ce premier film, le statut paradoxal de Radio Plus, à la fois station commerciale indépendante mais disposant d'un monopole, nous renvoie à un imaginaire kafkaïen. Les personnages semblent vivre complètement dans les locaux de la station, qui impose des règles presque fascistes à ses employés. Nous pouvons voir dans la première partie une jeune hôtesse poursuivie par un couturier qui veut lui

625 RIUTORT Philippe, « Dérision et cinéma commercial : les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », Hermès, *La Revue,* 2001/1, n°29, p. 212.

626 C'est en tout cas l'idée reçue et communément admise. Nous verrons qu'il y a tout de même quelques variations qui ont leur importance.

627 Les deux dans le cas des *Chinois à Paris*.

imposer le nouvel uniforme, tandis que le président Thulle envoie des crânes aux employés renvoyés, signifiant ainsi leur mort symbolique. L'espace intime (chambre, salon) n'a pas véritablement de place dédiée. Christian Gerber n'a pas de famille, et lorsqu'il est renvoyé, il n'a plus rien. Malgré cela, les couleurs sont plutôt vives, presque « pop », marquant ainsi l'artificialité de ce nouveau monde de surconsommation.

Pour Philippe Riutort, l'originalité de Jean Yanne, si on le compare à la production comique contemporaine, tient surtout à ce qu'il n'hésite pas à traiter directement des sujets politiques sur un ton satirique « alors que le cinéma comique français s'en abstient généralement avec prudence »[628]. Une affirmation qui est partagée par la critique à la sortie de *Tout le monde il est beau…*, notamment par *l'Express* qui marque une différence avec « les styles Duraton (Tchernia), doux dingue (Pierre Richard), lourde farce (série des *Gendarmes*), les colossales et minutieuses machines hilarantes (Oury) »[629]. *Le Nouvel Observateur* n'hésite pas à comparer le film avec *Bananas* (1971) de Woody Allen[630], tandis que d'autres s'amusent à trouver une filiation avec *M.A.S.H.* (1970) de Robert Altman. C'est le cas de la revue *Positif*, qui écrit « la première impression [...] c'est de penser qu'enfin, ce genre de comédie satirique dont les U.S.A. nous ont fourni tant d'exemples brillants, vient de trouver chez nous un adepte de brillante qualité »[631]. La comparaison est effectivement tentante, si l'on remplace le camp militaire joyeux d'Altman par la station radiophonique de Jean Yanne : deux structures hiérarchisées piratées de l'intérieur par leurs propres éléments. Nous retrouvons chez les deux cinéastes ce goût pour une sorte de « chaos maîtrisé », laissant une grande place à l'improvisation, du moins en apparence[632], là où de Funès et Richard se démarquent par une maîtrise presque rythmique du corps, dans la filiation des burlesques des premiers temps. La critique de *Positif* pointe que Jean Yanne ne se contente pas d'incarner « l'esprit français » des Trente Glorieuses, exalté par une réussite économique florissante. Il prend acte, même inconsciemment, de l'américanisation de la culture de masse. Un monde lointain, pouvant être vu comme grotesque par le français, qui se rapproche de plus en plus, apportant en même temps toute la dimension spectaculaire de son *american way of life,* par la *« pop culture »*.

628 *Ibid*, p. 210.
629 *L'Express* du 8 mai 1972, p. 100.
630 *Le Nouvel Observateur* du 15 mai 1972.
631 *Positif*, n°139, de juin 1972.
632 Nous n'avons pas pu obtenir l'accès au scénario de *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*. Toutefois, la lecture de celui de *Moi y'en a vouloir des sous* révèle que finalement, tous les dialogues sont écrits et respectés parfois à la virgule près.

Esprit de troupe, fantaisie, traitement satirique de l'actualité et « chaos maîtrisé », tous les voyants sont au vert pour déceler chez Jean Yanne un esprit carnavalesque. Nous affirmons même que la carnavalisation, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine, soit la rencontre impromptue de deux registres (l'un élevé, l'autre bas), est le moteur principal de l'*ethos* comique de Jean Yanne. Fils d'ouvrier pourtant doté d'une culture classique étendue, l'auteur n'aura de cesse de réconcilier non pas le clergé et la masse ouvrière, mais le haut et le bas. Chez lui, les routiers peuvent être fous de musique et de littérature classique, les syndicalistes peuvent être snobs et les religieux très prolétaires. Son originalité n'est pas tant d'aborder des sujets politiques, mais de jouer à un constant jeu de vases communicants entre discours politiques (parfois contradictoires), culture populaire, références classiques (Charles Peguy, Mozart, Beethoven, Bizet, etc.) et slogans syndicalistes. Quand la plupart des comédies traitent un sujet à la fois, Jean Yanne est décidé à les traiter tous en même temps, chacun dépendant finalement de l'autre : pas de syndicats sans patron et pas de religieux sans athée.

De cette logique des « forces antagonistes mais alliées » qui s'opposent au héros découle le principe dialogique. Ironiquement, c'est parce que ses actions déplaisent aux forces en puissance, que Christian Gerber les amènent à s'entendre. Finalement rappelé par Thulle pour reprendre en main Radio Plus, le journaliste axe sa ligne éditoriale sur « la vérité », allant jusqu'à tester les produits vendus par la publicité pour en révéler les rouages aliénants et les mensonges grossiers des industriels. Oui, les conserves en boîtes contiennent de la nourriture immangeable, et une lessive peu chère est aussi efficace que celle vendue le double. Lorsque le mécontentement commence à monter, le président rencontre dans sa voiture de luxe (objet totem de la société de consommation) d'abord un autre industriel qui lui demande de faire taire Gerber, puis un chef syndicaliste (donc l'exact opposé de l'éventail politique qui sort d'une *Trabant 601*[633]) qui lui fait la même requête. Si l'industriel perd de l'argent pour une mauvaise publicité, les usines ferment, et donc la masse ouvrière se retrouve au chômage. Gerber devient donc l'homme à abattre, ou le roi de carnaval qu'il faut détrôner, pour redonner au roi (Thulle) son pouvoir qu'il a temporairement délégué. Jean Yanne a donc une position centrale dans ce dispositif carnavalesque, étant hors-cadre metteur en scène et acteur, et diégétiquement acteur, spectateur, et metteur en scène également, du chaos consumériste.

633 Véhicule peu cher, fabriqué par la société est-allemande VEB Sashenring Automobilwerk Zwickau (AZW). Véritable symbole de la classe ouvrière syndiquée.

Ainsi, le fait religieux, qui avait été laissé de côté par Gerber à la suite du renvoi de Plantier, revient dans la dernière partie. Alors que le succès de la nouvelle formule de Radio Plus est au rendez-vous, la rédaction reçoit une lettre où un homme affirme avoir retrouvé l'usage de ses jambes en écoutant la voix du présentateur vedette. Le journaliste, cartésien, ne prend pas le récit au sérieux, contrairement à ses « apôtres » qui décident de profiter de l'occasion pour faire de la publicité. Malgré lui, Christian devient l'homme à « la voix qui guérit ». À partir de là, Yanne a tendance à surligner l'analogie Christian/Christ, recréant *la Cène* de Léonard de Vinci dans les locaux de la station : Gerber au milieu de ses apôtres, rompant une baguette de pain, avant d'annoncer son plan « explosif ». Un long travelling latéral passe alors sur les corps figés des personnages, dans les positions très stylisées, la lumière est plus trouble, évoquant le *sfumato* du maître italien. Une fois le tour de la table terminé, la caméra revient en arrière et s'arrête un peu sur le visage de Jollin (Michel Serrault), à la place de Judas, jetant un œil sur le dossier rouge de Gerber, puis elle continue son mouvement pour s'arrêter sur ledit dossier, entouré des mains de Gerber formant des signes similaires à ceux du Christ.

On ne saura rien du contenu du plan, celui-ci finissant rapidement sur le bureau du président Thulle. Tout juste apprendrons-nous par le dialogue entre les deux qu'il y était question de révolution et de renversement. Là encore, l'échange insiste sur la position christique de Gerber : « Notre siècle, dit le président, est celui de l'efficacité. Il n'y a pas de place pour les rêveurs, pas plus que pour les christs de pacotille. Vous vous êtes pris pour le Jésus des temps modernes, mais n'est pas le Messie qui veut ! ». Le reste est du même niveau, lâchant une référence biblique dans chaque réplique pour être certain que le spectateur ait bien saisi la comparaison. Renvoyé (avec un chèque) et trahi par tout le monde, Christian erre seul dans les rues de Paris, et s'arrête devant un calvaire où Jésus sur sa croix se tourne vers lui et énonce « C'est dur hein ? Non, je disais, c'est dur ?! ». Ce à quoi Christian Gerber/Jean Yanne répond, « Ouais, c'est dur. », avant de faire un regard caméra.

Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil, fige déjà une esthétique « Jean Yanne » ainsi qu'un type de récit. Un homme seul tente d'ouvrir les yeux de ses contemporains dans un univers qui se précipite vers sa propre artificialité. Cette société que met en scène Jean Yanne est la même que celle que décrit Guy Debord dans *La Société du spectacle*, soit celle qui a toutes les clés en main pour devenir un spectacle total. Pour Debord, « le spectacle est le

moment où la marchandise est parvenue à l'*occupation totale* de la vie sociale »[634]. Pour Jean Yanne, cette vie sociale est cette radio dont les ondes envahissent tout l'espace. Si la critique fait peu de cas des idées visuelles du néo-cinéaste, se focalisant plutôt sur son discours satirique, elle s'intéresse encore moins au travail du son[635]. Or, le sujet de la radio permettant cet effet, Jean Yanne fait ressentir le bruit de la surconsommation en multipliant les couches sonores. Renouant avec ses habitudes de chansonnier, il laisse entendre des airs parodiant les standards pop de l'époque (le disco, Sylvie Vartan, Zizi Jeanmaire, etc.), ainsi que le brouhaha constant des émissions et des rédacteurs discutants de la marche à suivre.

Tout le monde il est beau… reste l'un des plus grands succès de Jean Yanne, derrière *Deux heures moins le quart avant Jésus Christ*. Le premier film avait peut-être pour lui l'effet de curiosité généré par l'arrivée d'un comique à la mise en scène, ainsi que son sujet éminemment politique, nouveau dans le paysage de la comédie française. Dans ces années-là, on compte un seul autre auteur de comédie satirique de la même trempe : Jean-Pierre Mocky. Mais dans ce premier essai, le cadre n'a pour utilité que de montrer ce qui a déjà été dit auparavant, ou simultanément. Finalement, la véritable originalité du cinéaste, celle qui nous semble n'avoir jamais été dévoilée, découle de ce passif d'« auteur radiophonique ».

Si l'on revient sur les sketches qui ont fait son succès, souvent remis en scène pour la télévision après un premier passage à la radio, il est évident que la « mise en espace » reste secondaire. En écoutant attentivement la bande sonore de *Tout le monde il est beau…*, nous pouvons comprendre que l'effet comique ne repose pas sur ce qui est dit, mais sur la manière dont tout cela est énoncé. Chaque acteur de la troupe apporte une voix particulière : Jacques François surjoue le ton autoritaire et compassé du technocrate, Daniel Prévost laisse traîner sa voix doucereuse qui sied très bien à son rôle de « faux-cul ». Bernard Blier n'a pas son pareil pour énoncer « c'est la merde » avec une mine déconfite, en écoutant Prévost improviser une longue tirade sur l'amitié. De même, les chansons composées par Michel Magne, paroles de Jean Yanne, regorgent de calembours surprenants, de ruptures de ton ou de tirades décalées. Nous pouvons ainsi tendre l'oreille et entendre qu'à « cinq heures du soir, dans son bureau, la dactylo sent mauvais sous les bras ».

Si l'expression « comique visuel » trouve sens aux oreilles de ceux qui ne cessent de faire

634 DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 39.

635 Dans un article au sujet des *Chinois à Paris* (1974), le journal *La Croix* du 30/03/1974 choisit de laisser quelques spectateurs lambda donner leur avis, en lieu et place de critique. Un certain Maurice (25 ans), déclare ainsi « J'aimais beaucoup Jean Yanne, auteur radiophonique […] c'est un découvreur d'idées. Pas un cinéaste ».

des conjectures autour des corps désarticulés de Charlie Chaplin, Louis de Funès, Pierre Richard ou même Coluche, alors Jean Yanne serait plutôt un « comique sonore », ou « auditif ». Le corps de l'acteur n'est pas moteur de la situation comique car, malgré sa carrure massive, Jean Yanne n'est pas particulièrement friand de cascades. En cela le cinéaste s'écarte d'une tradition comique qui a cette tendance à mettre le corps de la star en avant (y compris chez Jacques Tati et Pierre Étaix). Lui-même aurait d'ailleurs aimé se consacrer exclusivement à la mise en scène, mais s'inscrivant dans le cinéma commercial, il s'oblige à donner de sa personne pour attirer le public. Là où, les burlesques inféodent le son au mouvement, Jean Yanne fait finalement l'inverse. Il laisse le son donner la mesure du gag que l'image vient illustrer ensuite.

Après tout, avant de finir sur la Croix et de recevoir ses stigmates, Jésus-Christ était surtout un orateur de génie. Et qu'est-ce que la Crucifixion, sinon le premier spectacle du monde chrétien, figeant le discours oral en une image forte pour des siècles et des siècles ?

1.3. Des actualités à l'utopie spectacle : *Le Viager* et *L'An 01*

La prédiction de Jean Yanne sur la marchandisation de la culture populaire ne se concrétise pas tout de suite et la privatisation n'est pas encore à l'ordre du jour quand sort sur les écrans *Le Viager* de Pierre Tchernia en 1972. Idem à la sortie de *L'An 01* de Jacques Doillon et Gébé, et de *Moi y'en a vouloir des sous* de Jean Yanne l'année suivante. La télévision et la radio restent encore des services publics, donc un appareil d'État centralisé dont l'orientation dépend de celui qui est assis sur le fauteuil du Président. Malgré le développement de la publicité, le spectacle est encore, comme dans *Alphaville*, vu comme l'outil d'un pouvoir grotesque. Pour Michel Foucault, le tyran grotesque, donc la figure qui les concentre en se disqualifiant lui-même « est l'un des rouages qui font partie inhérente des mécanismes du pouvoir »[636]. *La Société du spectacle* de Debord peut aussi être comprise en ce que le flux global de ces images apparaît comme équivalent au despote foucaldien qui « peut faire valoir sa volonté sur le corps social tout entier ». L'ordinateur Alpha 60 (*Alphaville*), Jean-Michel Lavalette (*La Grande lessive (!))* ou encore le président Thulle (*Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*) sont autant de tyrans grotesques qui centralisent le pouvoir du spectacle et de ses images. Mais dans ces trois films, la population française semble subir passivement cette mutation du paysage médiatique en société spectaculaire.

Si nous revenons aussi régulièrement sur *Le Viager* c'est, rappelons-le, que son intrigue traverse les époques, partant des années 1930 pour se terminer dans les années 1970, en plein « Âge d'Or » de la télévision publique. L'effet comique principal, reposant sur une accumulation d'informations pour montrer en accéléré le passage du temps, évoque déjà la pratique du zapping. Particulièrement la séquence des actualités cinématographiques actant le passage des années 1950 aux années 1970, mélangeant informations importantes et nouvelles plus superficielles. Roger Carel, qui officie en voix-off, se permet ainsi des phrases amusantes comme par exemple :

> « De part et d'autre du trente-huitième parallèle, les combats continuent sans qu'une solution pacifique du conflit semble possible. En Corée, c'est la guerre ! Mais en Floride de jolies baigneuses font de l'aquaplane ! Joie de l'onde, joie du sport ! »[637]

636 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 97.

La séquence continue, jouant sur la répétition de motifs comme les citadins qui quittent la capitale à Noël pour retrouver « les plaisirs de la neige », ou encore « Les forts des Halles venus apporter au président le traditionnel muguet porte-bonheur, c'est un peu de printemps qui entre à l'Elysée ! », permettant d'apercevoir successivement les présidents Vincent Auriol, René Coty, Charles de Gaulle et Georges Pompidou. La séquence se conclut sur les dangers de la « grippe asiatique »[638] et les efforts déployés par les scientifiques pour préparer un vaccin, le commentateur enjoignant à protéger « les plus fragiles, et tout d'abord, les vieillards »[639]. Au fil du commentaire, nous pouvons noter une « désynchronisation » des images et du son, les « plaisirs de la neige » finissant par être illustrés par des chutes de ski, puis des embouteillages et des accidents causés par les routes enneigées. Avec un sens de l'ironie certain, Tchernia s'amuse déjà de l'asymétrie entre les discours officiels, dérivant vers l'incitation à la consommation, et une réalité un peu différente pour la population.

Le sujet est plus directement abordé à la fin du film, où le centenaire de Louis Martinet fait l'évènement. Tandis que Noël Galipeau (Claude Brasseur), dernier survivant de la famille, tente d'en finir avec le vieillard en demandant l'assistance de deux « experts » (Jean Richard et Gérard Depardieu), tout le gratin se précipite chez Martinet pour fêter son anniversaire, dont le député-maire de Saint-Tropez (Bernard Lavalette), flagorneur et prétentieux. Alors que l'élu essaye de s'afficher sur toutes les photographies, il est bousculé par un homme très grand à qui il demande de s'excuser pour son impolitesse. L'homme lui répond un laconique « c'est la télévision » et le député s'écrase par un « oh pardon ! ».

Le réalisateur de l'émission est interprété par Pierre Tchernia en personne, qui joue son propre rôle. Toujours dans l'ironie, lorsqu'il explique à Martinet qu'il devra raconter toute sa vie devant la caméra, l'intéressé lui répond « C'est que cent ans ça va faire un bail », le réalisateur rétorque « Oui voyez-vous on a qu'une minute et demie alors... », illustrant par un geste des mains pour faire comprendre qu'il va falloir réduire. Tchernia va ensuite dans sa régie pour lancer l'émission, demandant un « gros plan sur le centenaire », mais lorsqu'il annonce le départ, sur

637 Notons un petit anachronisme à cet endroit. Avant de lancer les actualités, le projectionniste parle à Martinet (Michel Serrault), qui boit un whisky en terrasse, devant une affiche de *Mort à Venise* de Luchino Visconti, sorti en France en 1971, année du tournage du *Viager*. La guerre de Corée évoquée par Roger Carel durera de 1950 à 1953.

638 Aussi appelée « Grippe de Hong-Kong » : virus apparu en 1968 en Asie causant une pandémie mondiale et 1 million de morts dans le monde. La source étant elle-même dérivée d'une précédente pandémie, nommée directement « grippe asiatique » qui aura également touché le monde en 1957, causant 2 millions de morts.

639 Toutes références à des évènements récents sont absolument fortuites.

son écran de régie, le député-maire se met à la place de Martinet pour récupérer les lauriers de la longévité de son électeur.

La séquence se termine sur Tchernia, soupirant de dépit d'avoir raté un moment de télévision à cause d'un politicien prétentieux : une rare incursion comique des aléas du direct. Là encore, la télévision, par l'intermédiaire du réalisateur, se trouve tiraillée entre ses envies de spectaculaire (le centenaire improbable) et son inféodation aux figures de pouvoir qui ne voient dans l'appareil qu'un outil d'autopromotion.

Sans en faire l'épicentre de son cinéma, Pierre Tchernia aime ainsi glisser quelques références piquantes à la télévision et ses modes de production. Dans *Les Gaspards*, c'est à la télévision, se faisant filmer avec un casque de chantier sur la tête, que le Ministre des Travaux Publics énonce les premières lignes de son discours. La télévision apparaît donc comme l'organe de transmission privilégié d'une vérité officielle, à laquelle s'opposent donc des marginaux qui n'ont pas droit de cité sur les ondes de l'ORTF. Il faut attendre 1979 et *La Gueule de l'autre* pour que le discours de Tchernia devienne plus cynique sur ces rapports entre pouvoir et télévision. La carnavalisation se situe encore dans un ordre hiérarchique établi qui place tout de même le cinéma au rang des arts « nobles », tandis que les genres mineurs alimentent le carnavalesque. Tchernia et Goscinny ne se contentent pas d'utiliser la télévision, celle-ci s'inscrit dans une évolution logique de la culture populaire. Dans les années 1930, les informations circulent par les journaux imprimés, commentés avec une certaine acuité par Léon Galipeau. Dans les années 1950, ce sont les actualités cinématographiques qui prennent le relais, avant de laisser la place au journal télévisé. S'ajoute à cela la voix off bonhomme de Tchernia qui n'hésite pas à commenter les évènements au milieu du film, comme le ferait par exemple un documentaire. Le monde de la bande dessinée n'est pas loin, non seulement marqué par la présence de Goscinny au scénario, mais également par l'insertion d'une petite séquence animée expliquant avec une voix d'enfant le principe du viager, dessinée par Marcel Gotlib[640]. Ces registres « bas » juxtaposés permettent aux deux auteurs de carnavaliser une certaine image de la France des Trente Glorieuses présentée par le cinéma.

Le même principe de juxtaposition de registres mineurs se retrouve dans *L'An 01,* sorti en 1973 et souvent considéré comme un sommet français d'une forme de cinéma anarchisant.

640 Le générique précise que cette séquence est signée « le petit Gotlib ».

Dans sa fabrication même, le film de Jacques Doillon et du dessinateur Gébé porte déjà les traces d'une posture carnavalesque dialogique. Le « scénario » est l'adaptation d'une bande dessinée de Gébé du même nom, enrichie par des suggestions qui proviennent à l'auteur par le biais du courrier des lecteurs, lors de la publication par épisodes dans les revues *Politique Hebdo* (de 1970 à 1972), puis *Charlie Mensuel* et *Charlie Hebdo.* Georges Bondeaux (de son vrai nom), ancien dessinateur à la SNCF passé par le magazine *Pilote* chapeauté par René Goscinny[641], imagine déjà cette bande dessinée collaborative comme un storyboard pour un éventuel film.

Le propos s'inscrit dans la continuité des utopies libertaires qui fleurissent à la suite des évènements de mai 1968 : la population française (et mondiale qui suit le mouvement) adopte une série de mesures collectives, dont la première est « On arrête tout ». Les ouvriers cessent le travail, les usines ferment, la télévision est débranchée. Les mesures suivantes sont « après un temps d'arrêt total, ne seront ranimés -avec réticence- que les services et les productions dont le manque se révélera intolérable. Probablement : l'eau pour boire, l'électricité pour lire le soir, la TSF pour dire " Ce n'est pas la fin du monde, c'est l'an 01, et maintenant une page de mécanique céleste " ».

Ces propositions utopiques, annoncées au nombre de six, sont détaillées dans la note d'intention du scénario[642], jointe à celui-ci pour obtenir l'aide du CNC. La quatrième annonce que « le temps d'arrêt sera mis à profit par tous, pour acquérir la somme de connaissances recensées au 1er de l'an 01, somme considérée comme indispensable pour pouvoir décider de la suite et du cours à donner en toute logique, aux actions collectives futures ». La sixième dévoile que « Pendant toute la durée du temps d'arrêt, le Bazar sera soigneusement maintenu en état de marche » sans véritablement préciser ce que les auteurs entendent par « Bazar »[643].

Premier effet comique notable dans cette note : les propositions numéros trois et cinq n'existent pas. Mais avant d'établir ces règles, les auteurs justifient leur projet par la phrase

641 Marcel Gotlib lui empruntera ses traits pour créer le personnage parodique du Commissaire Bougret, caricature de l'émission policière *Les Cinq Dernières Minutes* (1958-1996) créée par Claude Loursais, particulièrement la première période (1958-1973) avec Raymond Souplex dans le rôle du Commissaire Antoine Bourrell. Dans la *Rubrique à Brac* de Gotlib, l'auteur se donne le rôle de l'adjoint idiot Charolles, tandis que les suspects sont invariablement « incarnés » par Fred (auteur de Philémon) et René Goscinny, ce dernier étant systématiquement le coupable, confondu par « trois indices plutôt maigres ». Avec peu de succès, le réalisateur Patrice Leconte adaptera librement cette parodie sous le titre *Les Vécés étaient fermés de l'intérieur* en 1976. Le duo de détectives, rebaptisé Pichard et Charbonnier y est interprété par Jean Rochefort et Coluche.

642 Consultable à la Cinémathèque française : DOILLON Jacques, GÉBÉ, *L'An 01*, Paris, Cinémathèque française, 1972, Collection des Scénarios, SCEN132-B39.

643 Le scénario laisse entendre à un moment qu'il pourrait s'agir d'un avion, mais ce n'est pas très clair, encore moins dans le film.

suivante :

> « Il n'est pas question de changer le monde. Pas tout de suite. Pas d'un seul coup. Pas en un film. Il s'agit seulement de faire un film pour voir comment serait le monde si… Demain sera-t-il aujourd'hui en mieux, en pire, en rose, en rouge ou en éclats ? Les futurologues tendent le cou pour voir l'avenir, puis ils rentrent le cou et racontent. Ils font des scénarios. Nous proposons le nôtre. Ils extrapolent sur le papier. Nous, nous voulons faire bouger nos visions. »

L'An 01 est présenté à la commission du CNC comme un faux documentaire sur cette France uchronique (bien que le terme « documentaire » ne soit jamais employé). Il s'agit de filmer le quotidien de Français qui acceptent l'utopie, sans se fixer sur un personnage principal ou un fil conducteur précis et sans chercher à créer une empathie ou une antipathie contre quelqu'un, « et cela n'est pas fréquent dans le cinéma français. OUF ! ».

> « Sans didactisme, sans prosélytisme, sans discours, rien que des images bougeantes. Balade réjouissante, exploration euphorique. Pas de raillerie dans les mains, pas de satire dans les poches, pas de mots d'auteur, pas de cocus, pas de gendarmes, pas de voleurs, pas de bernés, pas de malins, personne qui tombe dans l'égout : si le public rit, c'est peut-être qu'une nouvelle forme de cinéma comique est trouvée. […] Un tel film ne peut avoir de fin, il s'arrêtera c'est tout. […] c'est ce que ce film à l'intention d'être. Un film utile. »

Cette note d'intention résume autant les grandes lignes du projet porté par Gébé et Jacques Doillon, qu'une certaine mauvaise foi propre à l'esprit *Charlie Hebdo*. Si les auteurs voulaient que le CNC leur ferme ses portes, ils ne s'y seraient pas mieux pris, en multipliant les piques contre la production nationale et en s'avançant comme des cinéastes d'avant-garde qui entendent révolutionner le comique. L'aide à la production leur sera refusée, les obligeant à faire avec les moyens à leur disposition, qui sont malgré tout conséquents.

Au lendemain de mai 1968, la revue satirique jouit d'une certaine popularité, et par un réseau d'amitié que l'on suppose étendu, le film peut ainsi se permettre d'afficher une distribution prestigieuse. Derrière la caméra, en plus de Doillon et Gébé, s'invitent les éminents cinéastes Jean Rouch et Alain Resnais qui profitent de leurs voyages pour tourner les séquences à l'étranger. Jean Rouch prend un peu de temps lors d'une mission ethnographique au Niger pour mettre en scène un court dialogue dans un village où les habitants commentent la fermeture de l'usine des « camarades de Roubaix ». Resnais, alors aux États-Unis, en profite pour créer une séquence de krach boursier à *Wall Street*, où il invite deux amis proches également auteurs de bandes dessinées : Lee Falk, créateur des comics *The Phantom*, joue le rôle du banquier prêt à se jeter par la fenêtre, et Stan Lee, fondateur de *Marvel Comics*, vient prêter sa voix pour lire les

cours de la bourse qui s'effondrent[644].

Pour les séquences en France (la majorité du film), la distribution oscille entre de parfaits inconnus, pris au hasard, et quelques têtes plus reconnaissables comme Gérard Depardieu (qui débute encore), Jacques Higelin, les membres des troupes du Splendid (Thierry Lhermitte, Christian Clavier, Josiane Balasko) et du Café de la Gare (Coluche[645], Miou-Miou) ainsi que les Daniel Prévost et Auteuil.

Viennent grossir les rangs de l'utopie les amis dessinateurs de Gébé, comme l'équipe de *Charlie Hebdo* (Cabu, Choron, Delfeil de Ton, Wolinski), Marcel Gotlib en gardien de prison et même le designer Philippe Stark. Une telle distribution mérite un générique à sa mesure : tous les noms écrits au stylo, dans des phylactères, sont présentés pêle-mêle sur deux feuilles blanches, une pour la production, une autre pour les comédiens. Un homme et une femme commentent en voix off « c'est illisible ! - C'est pas important, les comédiens on les reconnaîtra au passage. - Et les autres ? - Bah ils se reconnaîtront ».

L'An 01 est donc une suite de séquences comiques, présentant d'abord l'attitude des Français face aux annonces de ce nouveau monde à venir, puis la mise en place de l'utopie, où l'on rejette le travail et la propriété privée, pour enfin montrer la vie quotidienne sous ce nouveau régime anarchique. Au début, deux hommes décident de ne pas prendre le train pour se rendre au travail, au milieu, un groupe brise le bitume pour redécouvrir le canal Saint-Martin, et vers la fin, des hommes et des femmes enfilent des costumes et des tailleurs pour faire semblant de travailler, comme pour s'adonner à une reconstitution historique d'une époque révolue. Nous pouvons également apercevoir un musée de l'ancien monde, qui est en vérité un hypermarché où sont exposés les anciens produits de consommation. Le film se conclut sur un carton indiquant « Fin du premier film de reportage sur l'An 01 ».

La parodie complètement assumée du genre du film ethnographique (qui rend l'implication de Jean Rouch dans la « combine » d'autant plus amusante) nous rapproche de l'inversion d'un genre, celui du documentaire télévisé, ce qui fait de *L'an 01* un film carnavalesque au sens premier du terme. Mais la télévision prend, dans le film, une place très particulière. Bien que récente dans le quotidien des Français, elle est tout de même citée comme

644 Lorsque Doillon et Gébé adressent leur demande à la commission du CNC, ces deux séquences ont déjà été tournées et ajoutées au dossier pour appuyer la candidature. Il faut croire que cela fut jugé insuffisant.

645 À noter qu'il s'agit du seul comédien dont le nom est écrit dans le scénario face à ses lignes de dialogue.

l'un des services dont « le manque se révélerait insupportable ». L'objet devient un dispositif de renversement particulièrement efficace, lors de la séquence des « conspirateurs ».

Dans une cave mal éclairée, qui n'est pas sans évoquer la caverne de Platon, un groupe (interprété par l'équipe de *Charlie Hebdo*) noue leurs cravates et discute de l'importance de remettre en circulation ce vêtement emblématique du capitalisme. Ce serait, pour certains, le premier pas vers une contre-révolution et un retour à l'ordre : d'abord les cravates, puis les chaussures cirées, donc il faudra vendre du cirage, « et ainsi de suite jusqu'à la centrale nucléaire ».

Sauf que les conspirateurs ne se savent pas filmés, et leur réunion secrète est justement retransmise à la télévision, devant une France hilare qui les observe dans les cafés. Les capitalistes commencent à expliquer un système à base d'ordinateurs qui collectent les paroles des individus dans la rue, pour établir « le profil de la pensée collective », et donc il suffirait de grossir le trait, en disant des énormités pour gripper « la machine » et faire infuser leur idéologie[646].

« Et toute la journée la radio nous re-déverse ça dans les oreilles, et les gens écoutent ça à nouveau, et là dessus ils recommencent à déconner, et à chaque fois ça monte d'un cran. Moi je commence à regretter Mireille Mathieu ! » déclare ainsi Cabu (qui partage la même coupe de cheveux que la chanteuse populaire). Justement, pour le leader (François Cavanna), le point faible de cette nouvelle « machine à informer » est justement de laisser la parole à tout le monde, donc autant en profiter pour mettre en avant les contradictions. Sauf que Cabu se demande pourquoi les gens parlent à voix haute dans la rue, et Wolinski lui explique qu'il y a des micros partout. « Et pourquoi pas des caméras ? » s'énerve alors Choron qui ne croit pas à ces sornettes. La séquence se coupe sous les rires des téléspectateurs, et une bouche apparaît en

646 Nous reconnaissons ici une illustration fantaisiste par anticipation du principe de la « fenêtre d'Overton », théorisée par Joseph P. Overton vers le milieu des années 1990, qui affirme que la recevabilité d'une idée dépend plus du fait qu'elle se situe dans une « fenêtre » acceptable par le grand public, plutôt que de la sympathie éprouvée pour la personne qui la formule. Une idée peut ainsi passer par cinq étapes pour devenir acceptable, en partant de « l'impensable » au « radical », puis du « radical » à « l'acceptable », de « l'acceptable » au « raisonnable », du « raisonnable » au « populaire » et enfin du « populaire » au « politique ». Il serait, selon ce modèle théorique, possible d'étendre la fenêtre en lançant dans le débat public des idées jugées sur le moment « trop radicales » qui finiront par devenir « acceptables». En bons libéraux, les membres du *think tank Mackinack*, promoteurs de l'idée, restent évidemment très flous sur la véritable portée scientifique de ce concept, ainsi que sur les dates exactes de sa conception. Voir [Auteur inconnu] « The Overton Window », *mackinack.org [en ligne]*, [date inconnue], [consulté le 08/01/2021], disponible à l'adresse: https://www.mackinac.org/OvertonWindow#interactive

gros plans :

> « Voilà, vous venez d'assister une fois de plus en direct à une association secrète de nos conspirateurs. Vous avez pu constater qu'ils ont bonne mine et bon moral, et qu'ils ignorent toujours qu'une caméra est dissimulée dans leur repaire, et que nous sommes dix millions à nous rincer l'œil. »

L'inversion fonctionne ici sur plusieurs niveaux. La plus voyante est évidemment la présence de l'équipe de *Charlie Hebdo*, plutôt orientée à gauche, qui s'approprie le rôle des conspirateurs de droite. Mais cela ne doit pas effacer l'autre particularité de la scène : détricoter les rouages d'une société qui confond déjà information et spectacle. La conspiration devient ici un *show*, et c'est la mise à disposition des modalités du complot au grand public qui annule ses possibilités de réalisation.

L'utopie, que l'on peut tout à fait considérer comme un renversement positif, s'articule entièrement autour de l'utilisation que la population fait du médium télévisuel. Bien qu'ils soient ridiculisés, les capitalistes exposent tout de même un modèle viable de désinformation par segmentation des opinions : surcharger la machine avec des opinions contradictoires, voire extrêmes, pour faire dériver l'opinion publique en leur faveur.

Dans le modèle utopiste de Gébé et Doillon, tant que le peuple a le contrôle de l'appareil, et donc des images qu'il diffuse, celui-ci sert leur nouveau modèle anti-économique et n'apparaît que comme un moyen d'information finalement neutre. Plus besoin de publicité, puisque les résolutions de *L'An 01* ont annulé toutes propriétés privées, coupant l'herbe sous le pied au fétichisme de la marchandise. Tout comme l'usine de pâtes qui ne tourne que le temps de produire juste ce qu'il faut pour nourrir la population, la télévision n'est allumée que le temps de quelques programmes. Le reste de la journée est consacré à des balades en extérieur, à lire ou à repenser le monde. Derrière l'inversion donc, ce sont les nostalgiques du « monde d'avant » qui se retrouvent bloqués dans le tube cathodique, à leur insu. Donc la meilleure manière de remettre en cause la vérité du pouvoir est de nier directement ses formes les plus évidentes. La cravate n'est qu'une cravate, la télévision n'est qu'un écran diffusant des programmes, l'image n'est qu'une image et le spectacle ne devrait être qu'un temps festif.

1.4. *Moi y'en a vouloir des sous* ou la comédie musico-syndicale

« Il n'est pas de sauveur suprême,
Ni Dieu, ni César, ni tribun,
Producteurs, sauvons-nous nous-mêmes !
Décrétons le salut commun ! »

Eugène Potier, *L'internationale* (couplet), 1871-1887

L'utopie libertaire de Gébé et Doillon en reste tout de même là et, malgré la bonne réputation d'un film collectif globalement joyeux, le message anti-système n'a peut-être pas eu un impact aussi fort qu'espéré[647], sa réputation restant cantonnée aux cercles de gauche et aux lecteurs de *Charlie Hebdo*. Mais la même année 1973, Jean Yanne, couronné du succès de *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* un an plus tôt, retourne derrière la caméra pour proposer « son » utopie socialiste, dans un registre plus commercial que ne pouvait se le permettre Gébé et Doillon, avec *Moi y'en a vouloir des sous*.

Après avoir dynamité le petit monde de la radio, Jean Yanne voit les choses en grand, et s'attaque à celui, plus vaste, du syndicalisme français et du capitalisme mondial. Le scénario, écrit avant les évènements de mai 1968 selon le réalisateur et son scénariste (Gérard Sire encore), imagine la France comme un gigantesque champ de bataille entre différents courants politiques. À notre gauche, nous avons les différents syndicats ouvriers avec en tête la CGI, dirigée par le radical Adrien Colbart (Bernard Blier) auquel se greffent occasionnellement les cortèges du MEF[648], menés par la jeune Nicole (Nicole Calfan). À notre droite, le clergé, la police et bien sûr le patronat sur lequel règne en maître le président Chouras (Fernand Ledoux), vieillard à la tête d'une entreprise d'électronique se déplaçant dans un fauteuil roulant truffé d'écrans et de micros. Les conflits sociaux battent leur plein, chaque week-end voyant son lot de défilés

647 Pour un tel film « auto-produit », il est difficile d'estimer un nombre d'entrées précis. Pour la journaliste Mona Chollet, « le film fait un tabac, totalisant 500 000 entrées ». Lucas Aubry, pour *SoFilm*, est un peu plus mesuré, préférant parler de 250 000 spectateurs sur 17 semaines d'exploitation. C'est moitié moins, mais tout de même impressionnant pour un film produit avec les moyens du bord et exploité en dehors des grands circuits de distribution. Notons que Mona Chollet parle d'un « premier rôle » pour Gérard Depardieu, que l'on peut déjà apercevoir dans *Le Cri du cormoran le soir au-dessus des jonques* (1971) de Michel Audiard, ainsi que dans *Le Viager* (1972) de Pierre Tchernia. Voir CHOLLET Mona, « Gébé », *Périphérie.net [en ligne]*, 07/04/04, [consulté le 10/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.peripheries.net/article73.html et AUBRY Lucas, « France année 01 », *SoFilm,* novembre-décembre 2020, n°82, p. 97-101.

648 « Mouvement d'Émancipation de la Femme », parodie du MLF.

revendicatifs bloquer la circulation. On apprend par la radio que le président de la République « a reçu le traditionnel muguet du premier mai en pleine gueule » et, comme l'énonce un policier déboussolé (Paul Préboist), « on nous prend pour des brutes, mais on ne sait même pas contre qui on est ».

Au centre se trouve donc Benoît Lepape, neveu d'Adrien Colbart et comptable chez « Chouras Électronique », sous les ordres d'un « fondé de pouvoir » (Jacques François). D'abord pris dans une manifestation menée par son oncle, qui l'accuse de s'être vendu au grand capital et d'avoir renié ses racines prolétariennes, il est ensuite renvoyé par Chouras, qui n'apprécie pas ses prises d'initiatives et ses sous-entendus sur les malversations financières du groupe. Hébergé par Léon, un ami d'enfance devenu curé (Michel Serrault), il se met alors à échafauder un plan délirant : combattre le capitalisme par ses propres armes. Progressivement, il convainc Colbart et la CGI d'utiliser l'argent des cotisations pour, plutôt que d'imprimer des affiches, investir dans une usine de vélo. Cela étant dit, il demande à son ami curé de faire un sermon à l'église pour louer les bienfaits de ce moyen de transport écologique « face aux automobiles nauséabondes et dangereuses », tandis que les syndicats orientent leur discours sur l'écologie. Lepape motive ainsi les ennemis héréditaires (le clergé et la masse ouvrière) à manifester ensemble à vélo, rapidement rejoints par les féministes prêtes à tout pour se faire entendre. Malgré la circonspection des gauchistes, Colbart rétorque « qu'est ce que ça peut foutre, plus y'a de monde mieux ça vaut ! ». Même la police ne dit rien, car la police aime le vélo.

Première étape réussie pour Lepape, les pompistes se mettent en grève et les commandes de vélos (français) s'envolent. À partir de là, rien n'arrête l'ascension du comptable : il place l'argent gagné dans toutes les entreprises possibles, rachète des usines d'électronique et en fait des « usines modèles » avec DJ, espaces verts et salaires avantageux. Il attire à nouveau l'attention de Chouras qui lui propose la vice-présidence du Conseil Supérieur du Patronat. Jouant sur les deux tableaux, Lepape renforce d'un côté la puissance des syndicats et étend son monopole, jusqu'à avaler l'usine de son ancien patron qui s'en va le traitant de « p'tit con ». Il garde tout de même le « fondé de pouvoir » à ses côtés comme conseiller. Les ennuis commencent lorsque la CGI, grisée par tant d'argent, réclame à Lepape un nouveau bâtiment sur le modèle des buildings américains. Puis, voulant faire un geste pour son ami curé, il lui offre une nouvelle église flambant neuve que l'évêque (Jean-Roger Caussimon) s'empresse de faire consacrer, trop content de profiter de l'influence des entreprises Lepape. C'en est trop pour

Colbart qui n'aime pas que son neveu fraternise avec l'ennemi de toujours, le clergé. Au même moment, Nicole, sœur de Léon et militante féministe en rage depuis ses études au États-Unis, veut faire tomber Benoît, qu'elle voit comme l'incarnation du patriarcat capitaliste. L'objectif final du plan de Lepape était d'offrir son monopole aux syndicats pour leur donner l'autogestion. Il se trouve alors confronté à un refus des principaux concernés qui ne veulent pas s'embêter avec la gestion d'une entreprise, tandis que son nouveau conseiller découvre qu'il est atteint d'une malédiction plutôt rare : il a en lui la « dynamique de la richesse ». Quelle que soit la décision qu'il prenne, même la plus absurde, cela lui rapporte de l'argent[649]. Être l'homme le plus riche du monde tout en essayant d'avancer le Grand Soir, voilà une équation insoluble.

Avec son personnage de *self-made man* inné, *Moi y'en a vouloir des sous* est sûrement le film de Jean Yanne qui opère le plus de rapprochements avec une image de réussite à l'américaine. Seul contre tous, Benoît Lepape prend, même par hasard, les bonnes décisions qui font avancer le monde vers le progrès. Seul le « fondé de pouvoir », qui restera malgré tout subalterne, lui reconnaît ces qualités qui en font un héros du capitalisme moderne. Le scénario va jusqu'à reprendre à la philosophe objectiviste américaine Ayn Rand le principe fondamental de son opus magnum, *Atlas Shrugged* : la grève des élites. Souhaitant d'abord démissionner, le patron Benoît Lepape sera d'abord séquestré par ses employés qui ne veulent pas le laisser partir. Qu'à cela ne tienne, tel John Galt dans le roman de Rand, il se met en grève pour forcer la main des syndicats et les obliger à accepter l'autogestion, opérant par là un renversement carnavalesque surprenant. Nous ne pouvons être certains que Jean Yanne ait lu, ou entendu parler, de la philosophie objectiviste, mais il faut admettre que la coïncidence est frappante[650].

649 Dans la séquence montrant Benoît Lepape tenter de dilapider son argent pour prouver à son conseiller qu'il a tort, Jean Yanne se permet une petite pique à Guy Debord. En voulant produire un spectacle théâtral qui ne rapporte rien, il demande à ce que l'on engage les « auteurs les plus ringards : les lettristes ». La scène suivante montre une longue file de spectateurs à l'entrée d'un théâtre où se joue une pièce dans laquelle les comédiens (en voix off) se contentent d'énumérer des voyelles. Avant de fonder l'Internationale situationniste, Debord était à l'origine de l'Internationale Lettriste (1952-1957).

650 Nous ne sommes pas les seuls à trouver une filiation idéologique entre Rand et Yanne. Dans son émission *Les chemins de la philosophie* (France Culture), Adèle van Reeth, dans un cycle consacré à « la philosophie de la grève », invite le philosophe Alain Laurent pour discuter des écrits de l'auteure. Au milieu de l'émission, Van Reeth propose un extrait de *Moi y'en a vouloir des sous*, celui-là même où le patron force la main des syndicats pour leur offrir l'auto-gestion. La présentatrice voit dans la description du personnage (un homme intelligent qui réussit par lui-même, obligé de forcer l'utopie aux masses ouvrières), une connexion idéologique Rand et Yanne. Nous préférons supposer que si Yanne a eu vent des écrits de Rand, il se poserait plutôt comme l'envers carnavalesque de celle-ci, poussant l'objectivisme jusqu'à la parodie, en faisant advenir l'idéal communiste auquel la philosophe était violemment opposée. Voir REETH Adèle (van), *Les chemins de la philosophie* (3/4), « Ayn Rand, les libéraux font de la résistance » sur *France Culture*, 08/01/2020.

Néanmoins, si le personnage semble représenter tout ce que Rand exalte dans ses écrits (il réussit même à faire tomber dans ses bras la militante féministe), l'objectif diverge quand même. *Moi y'en a vouloir des sous* est à ce titre la meilleure parodie possible de *Atlas Shrugged*[651], tant la succession d'évènements suivant cette logique objectiviste et égocentrique découle, inexorablement, vers l'utopie communiste. Utopie que Jean Yanne n'hésite pas, avec l'esprit gouailleur qu'on lui connaît, à mettre en musique.

De retour à la composition après *Tout le monde il est beau…*, Michel Magne signe pour le film un certain nombre d'hymnes parodiques qu'il disperse dans le film. Les titres sont évocateurs : *Liberté, égalité, sexualité*, *Luttons pour le marché commun*, *Pétrole Pop*, *Choral en ut dièse mineur pour curés et sportifs,* etc. Après une ouverture qui laisse Benoît Lepape entrevoir les affrontements entre manifestants et CRS à la fenêtre, le générique se lance sur l'air de la « Marche des CRS ». La musique est martiale, les voix rappellent le Chœur de l'Armée Française et les paroles chantent les louanges de la « Compagnie Républicaine de Sécurité », avec par exemple le couplet :

> « Chaque hiver c'est à la montagne,
> que des alpinistes amateurs,
> Sont tirés des trous où ils stagnent,
> Par des CRS, Par des CRS,
> Mais bons skieurs ! »

Tandis qu'un travelling passe sur les boucliers noirs du contingent de CRS, le contrechamp montre de jeunes danseuses en tenues de ski colorées, affublées de lunettes disco, dansant sur la barricade avec des pavés dans les mains (qu'elles lancent à l'occasion). Alors que la chorale continue de chanter leurs exploits (à la plage ou sur les routes, « vive la Compagnie Républicaine de Sécurité »), la masse s'avance vers la barricade, et on entend des « ouille » ou encore des « ouch », signifiant les pavés qui leur tombent dessus. L'ironie de Yanne (qui se charge encore des paroles) ne tient pas seulement à ce qu'il remercie les CRS pour des actions qui leurs sont rarement attribuées[652], mais qu'il met à l'image la seule action qui n'est pas louée dans la chanson. Une forme d'oxymore cinématographique que le cinéaste réutilisera régulièrement. Le deuxième air notable est également une marche, celle des syndicats, s'inscrivant dans le même registre martial. Toujours extra-diégétique, elle déploie son argumentaire « guerrier » (« Le fascisme du patronat ne passera pas ! ») au même moment où le

651 RAND Ayn, *Atlas Shruggeg,* New York, Random House, 1957.

652 Bien que le sauvetage en montagne, en mer et le contrôle autoroutier fassent effectivement partie des attributions de la Compagnie Républicaine de Sécurité.

cortège des travailleurs se masse contre la barrière de CRS.

Moi y'en a vouloir des sous n'est pas une comédie musicale « intégrée » (*integrated musical*) au sens hollywoodien, ne s'articulant pas autour de tableaux chantés et dansés liés entre eux par une intrigue. Ou, comme le définirait Rick Altman, un film reposant sur une alternance entre deux modes de représentation : le récit et la performance, la monotonie du réel et l'idéalisation de celui-ci par le spectacle, créant ainsi une « impression de beauté absente du monde réel »[653]. Il faudra attendre *Une chambre en ville* (1982) de Jacques Demy pour que le cinéma français tente une véritable greffe entre l'univers syndical et musical, en faisant littéralement chanter les manifestants. Néanmoins, au-delà des hymnes résonnant en off en fonction des personnages (« M-L-F c'est l'émancipation » sur un air de bossa nova lorsque les féministes se rassemblent), nous pouvons isoler trois moments musicaux qui se rapprochent de la forme susmentionnée, avec un certain sens du décalage comique.

Au sommet de sa gloire, alors qu'il fait visiter son usine modèle à des investisseurs étrangers (des DJ faisant écouter aux ouvriers le très disco *Luttons pour le marché commun*), Benoît Lepape a la mauvaise surprise de voir une manifestation devant ses portes. Il fait appel à son oncle, qui n'a pas organisé l'évènement et, alors que Colbart appelle tous les groupes syndicaux pour comprendre la situation, lui fait appel aux CRS. Remontant le fil de la chaîne syndicale, Colbart trouve finalement le coupable en Kervoline[654] (Yvan Varco) le chef des « Forces Révolutionnaires et Clandestine contre le Patronat » (FRCP), accompagné des M.E.F. Un jeune homme qui clame une idéologie révolutionnaire tout en affichant des symboles de richesse bon chic bon genre (une décapotable rouge avec téléphone intégré, un phrasé très snob). Promettant de le soutenir dans « l'affaire du journal cochon du lycée de Lourdes », Colbart convainc Kervoline de faire reculer ses manifestants. Sauf que Lepape demande au même moment aux CRS de faire de même, ce qui encourage les manifestants à avancer. Donc les CRS avancent derechef au moment où les militants reculent. Confusion des deux côtés, Kervoline affirmant « Je veux bien reculer mais faut pas qu'ils avancent ! ». D'un côté on avance, de l'autre on recule, et un air de *square dance* québécois démarre avec un chanteur à l'accent marqué (Jean Yanne) qui récite :

653 ALTMAN Rick, *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma,* Paris, Armand Colin, 1992, p. 75.

654 Le scénario révèle qu'une scène coupée aurait dû présenter ce personnage un peu plus tôt, faisant un discours d'intellectuel marxiste-léniniste à ses amis dans son luxueux appartement du XVI^{e}, avant de se faire servir un verre par un valet de chambre qui l'appelle « camarade ».

« Les manifestants se mettent à gauche.
Les CRS se mettent à droite.
Des deux côtés y'a de la cadence,
Et tout le monde balance et tout le monde danse ! »

Ce petit jeu dure quelques minutes, jusqu'à ce que les deux groupes se saluent pour marquer la fin de la chorégraphie. Le renversement, assimilant les mouvements sociaux à une danse joyeuse entre manifestants et forces de l'ordre souligne, l'air de rien, la dimension spectaculaire de l'évènement. À ce moment, nous avons bien compris que Jean Yanne ne voit pas particulièrement les forces syndicales comme des forces politiques, mais simplement des hommes et des femmes pour qui tous les prétextes sont bons pour investir l'espace public, espace auquel nous renvoie la figure du bal populaire (le folklore québécois ajoutant un effet comique efficace).

Un peu plus tard, Benoît offre à Léon une église « futuriste » en construction à « huit-cent soixante quinze briques ». Dedans, l'évêque « rock » (Jean-Roger Caussimon) est déjà là en train de répéter la cérémonie de consécration, suggérant des « messes chantées, jazz spirituels, pop music et œcuménisme musical » pour remplir les bancs des fidèles[655]. Un chœur chante dans le fond un très clérical « Agnus Dei ». Surgit alors Ardien Colbart, furieux de voir son neveu se soumettre à l'Église (donc à l'ennemi de la classe ouvrière), il grommelle « ah le fumier, ah l'ordure ». Alors qu'il s'avance au milieu des ouvriers travaillant sur le chantier, le chœur change curieusement sa litanie, reprenant avec des intonations lyriques « ah le fuuumier, ah l'oooorduuure »[656]. Alors que l'évêque répète sa cérémonie, utilisant les ouvriers comme figurants, Colbart, décidé à ne pas se laisser impressionner par « l'allié traditionnel du capitalisme », se lance dans un discours marxiste. Il rejoint progressivement le pupitre, et encourage les travailleurs à entonner *l'Internationale*. Tandis que le premier refrain syndicaliste résonne, un plan sur l'évêque, derrière l'autel, outré, le montre entonner en réponse un chant liturgique repris en chœur par les officiants qui l'accompagnent. Le montage maintient un temps le champ/contre champ entre les deux entités, chacune suivant son chef d'orchestre improvisé (le syndicaliste ou l'évêque), mais les deux airs finissent par se mêler en une masse sonore

655 On retrouve ici l'esprit Vatican II et la « pop culturisation » de la foi. Dans la séquence, nous pouvons apercevoir sur un mur une fresque imitant les séries multicolores d'Andy Warhol (*Marylin*) représentant la Crucifixion avec en lieu et place de légionnaires romains, des CRS. Ce qui nous amène avec un peu d'avance à *Deux Heures moins le quart avant Jésus-Christ* (1982), où apparaît une « Compagnie Romaine de Sécurité ». Jean Yanne a de la suite dans les idées.

656 Comme souvent avec Jean Yanne, il faut tout de même tendre l'oreille pour saisir ce premier basculement, largement couvert par les sonorités de l'orgue.

finalement harmonieuse.

Si la séquence déclenche tout de même une légère frustration, du fait que n'est chanté de *l'Internationale* que le célèbre refrain (répété deux fois), l'accord parfait atteint entre les deux groupes a quelque chose d'émouvant. Du moins pensons-nous que Jean Yanne a enfin atteint son objectif saugrenu : réunir le clergé et la masse ouvrière, même si c'est seulement au détour d'une chanson. L'idée est néanmoins trop belle pour être laissée à l'état de friche. Sautons à la conclusion du film : ayant atteint son objectif (donner l'autogestion aux ouvriers), Benoît Lepape s'est retiré avec Nicole dans une petite maison de campagne, prêt à « cultiver tranquillement son jardin » et profiter de sa retraite. Pour lui rendre un dernier hommage, Colbart, accompagné de Léon, de l'évêque, du « fondé de pouvoir », ainsi que de tous les personnages (même les féministes) vêtus en bleus de travail (blanc pour le clergé), organise un défilé en son honneur. Après le discours exalté remerciant le « camarade apôtre de la lutte ouvrière », le cortège entonne alors *l'Inter-Alléluia*, mélangeant l'air de *l'Internationale* à des Alléluias béats, le tout arrangé sur une orchestration baroque évoquant la pompe de Marc-Antoine Charpentier.

Pour Philippe Riutort, l'une des limites du cinéaste repose dans la répétition du même schéma actanciel (un homme seul échoue à changer le monde)[657]. *Moi y'en a vouloir des sous*, contredit cette affirmation, dans une certaine mesure. Là où Christian Gerber ne pouvait ouvrir les yeux de ses contemporains sur les dérives de la société de consommation, Benoît Lepape atteint son but, et en repousse les limites, son plan initial transformant le pays en utopie socialiste. Là où *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* forçait un retour au réel, après l'illusoire liberté offerte par la radio, ce deuxième film déploie un monde imaginaire que le cinéaste tient jusqu'au bout. Et c'est en opérant ce rapprochement avec la comédie musicale, vers laquelle son précédent film lorgnait déjà, que Jean Yanne ouvre cette possibilité.

Pour Robert Stam, « la comédie musicale peut être vue comme un carnaval bi-dimensionnel dans lequel la structure oppressive de la vie réelle n'est pas tant renversée (comme le conçoit Bakhtine) que stylisée, chorégraphiée et mythiquement transcendée »[658]. Il développe ce point, en mettant dos à dos les définitions du carnaval de Bakhtine et du musical de Richard

657 RIUTORT Philippe, « Dérision et cinéma commercial : les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », *op. cit.*, p. 212.

658 STAM Robert, *Subversive Pleasures*, *Bakthin, Cultural Criticism and Film*, *op. cit.*, p. 92.

Dyer[659]. Le *Hollywood musical*, selon Dyer (du moins tel que le présente Stam) donne à voir une utopie caractérisée par l'énergie (*energy*), l'abondance (*abundance*), l'intensité (*intensity*), la transparence (*transparency*) et l'esprit de la communauté (*community*). Pour Stam, il ne fait aucun doute que « l'énergie » renvoie à la liberté et l'effervescence du carnaval, « l'abondance » à l'omniprésence du repas (Mardi gras est cité en français dans le texte), « l'intensité » à la théâtralité d'une « deuxième vie » alternative, « la transparence » au rapprochement des corps, et l'esprit de la communauté à la jouissance collective induite par le carnaval. Nous pouvons appliquer le même principe d'analogies sur *Moi y'en a vouloir des sous*, en mettant bout à bout « l'énergie » déployée par les différents camps (CGI, Patronat, MEF, etc.) pour exprimer leurs revendications. « L'abondance », amenée par le monopole de Lepape, « l'intensité » de la posture spectaculaire (et non moins artificielle) des différentes manifestations (les rues sont choisies en fonction de la taille du cortège), et « la transparence » dans la manière de faire dialoguer (même agressivement) des entités antagonistes (le clergé, la masse ouvrière, les féministes). Enfin, la « jouissance collective » éclate dans ce finale délirant, utopie pour certains, dystopie pour d'autres. Tout cela dépend évidemment de notre obédience politique.

Là où cette hypothèse pose problème, c'est dans la lecture quelque peu « rapide » que fait Stam de l'interprétation de Dyer.

L'article cité, « Entertainment and Utopia », publié à l'origine dans la revue *Movies* en 1977, fait toujours autorité et peut être considéré comme l'un des premiers à aborder le genre sous un angle politique. Néanmoins, il est important de préciser que l'auteur ne traite de la comédie musicale qu'en guise d'ouverture, le sujet principal étant avant tout ce qu'il appelle l'*Entertainment* (que nous traduirons sommairement par « divertissement de masse »). Un terme qui recoupe le *musical*, aussi bien que le western ou même le journal télévisé. Sur ces quelques pages, Richard Dyer développe l'idée générale selon laquelle le divertissement de masse est toujours le résultat d'une tension entre les commanditaires (ceux qui payent), et les performeurs (ceux qui travaillent). L'industrie du divertissement repose donc sur la prise en compte de problèmes de la vie courante concernant les performeurs (plus proches de la masse du public) qui seront résolus par une proposition utopique offerte par les commanditaires. Le cheminement du problème à sa résolution se faisant par les cinq piliers précédemment cités (« énergie », « abondance », « intensité », « transparence » et « communauté »), apparaissant comme des

659 Voir DYER Richard, « Entertainment and Utopia », *op. cit.*, p. 35.

sceaux que les personnages doivent déverrouiller pour atteindre le bonheur, donc la résolution de leur problème originel.

Dyer prend ainsi l'exemple du western qui suit le cheminement suivant : l'énergie se déploie dans les bagarres de *saloons*, les courses poursuites et éventuellement la musique où l'on tape du pied (*pounding music*), l'abondance dans l'imagerie d'un territoire fertile et infini, l'intensité dans la confrontation et le suspens d'un duel, la transparence dans la figure du cow-boy qui agit plus qu'il ne discute et enfin la communauté se déploie dans cet esprit de petites villes et de franche camaraderie. Tous ces éléments composant l'utopie très américaine d'un ouest libre et (partiellement) sauvage à même de séduire le grand public[660].

La force de la proposition de Dyer ne repose pas tant sur cette énumération mécanique de tropismes, mais dans le volet critique qui arrive après. Comme il le dit lui même :

> « Alors que l'*entertainment* répond à des besoins réels, il définit et délimite dans le même mouvement ce qui constitue les besoins légitimes de cette société. »[661]

Les commanditaires ne peuvent faire totalement abstraction des problèmes réels, mais ils peuvent encore choisir ceux qu'il convient de traiter, ainsi :

> « l'*entertainment*, en s'orientant exclusivement vers ceux-ci, nie effectivement la légitimité des autres revendications [...], particulièrement la lutte des classes, le patriarcat et la guerre des sexes. »[662]

Immanquablement, cela mène le divertissement de masse dans l'impasse d'un univers autocentré, recyclant la même idéologie (bourgeoise, masculine et blanche[663]) *ad vitam æternam*. S'il marque une exception possible pour le principe de la communauté (le plus proche de la masse ouvrière, public des films), Dyer affirme que :

> « L'objectif final de l'*entertainment* implique de désirer ce que le capitalisme lui-même nous promet. Cette abondance devient le consumérisme, l'énergie et l'intensité deviennent la liberté personnelle, et la transparence devient la liberté d'expression. En d'autres mots, il s'agit d'une situation partiellement "uni-dimensionnelle" […]. Le comble étant que le divertissement propose des alternatives au capitalisme qui seront offertes par le capitalisme. »[664]

Selon lui, le *musical* comme genre est une possible ouverture vers un divertissement de masse plus ouvert, qui « montre le peuple créant l'utopie, plutôt que se réveillant à l'occasion à

660 Ces éléments sont résumés par l'auteur dans un tableau très schématique, montrant donc la dimension mécanique de l'*Entertainment*. Voir, DYER Richard, « Entertainment and Utopia », *op. cit.*, p. 22-23.
661 *Ibid.,* p. 45.
662 *Ibid.,* p. 62. Notre traduction.
663 Ce sont les termes explicitement utilisés par Richard Dyer.
664 *Ibid.*, p. 62.

l'intérieur »[665]. Toutefois l'auteur précise qu'il y a encore du chemin à faire, notamment parce que l'utopie, même musicale, reste presque exclusivement masculine.

Un autre texte publié presque simultanément à celui de Dyer peut également nous intéresser sur ce sujet : *Mythologies du film musical* de Jane Feuer[666]. Feuer ne contredit pas Dyer mais relève au passage la tension à l'œuvre dans le genre musical entre l'élite qui produit ces spectacles et le public populaire qui va les voir en salle. Les nouveaux mythes déployés par les commanditaires sont ceux de « l'intégration » et du « public » qui a l'impression de participer à la création du spectacle, particulièrement dans le cas du *backstage musical*[667] :

> « Le film musical apparaît alors comme un art de masse aspirant à la condition d'un art traditionnel (*folk*), c'est-à-dire produit et consommé par une seule et même communauté. »[668]

La séparation qu'opère Feuer entre « tradition » (*folk*) et « produit de consommation » nous semble au cœur des contradictions sur lesquelles repose *Moi y'en a vouloir des sous.* La première, et non la moindre, notée par Philippe Riutort tient à la limite de la posture contestataire de Jean Yanne. Malgré son côté « franc-tireur » de la morale, le cinéaste s'inscrit, plus encore avec ce deuxième essai cinématographique, dans un cinéma commercial :

> « La filmographie de J. Yanne, nous dit Riutort, appartient à un genre, le cinéma comique " grand public " condamné à respecter ce que Christian Metz nomme le vraisemblable - " l'ensemble de ce qui est permis au nom de l'opinion commune " - contradiction qui a été pointée par la critique. »[669]

Évoquons rapidement la critique qui, sur ce film, se partage entre les défenseurs de Jean Yanne, et quelques premiers détracteurs. Dans le premier camp, nous trouvons Jacques Doniol Valcroze qui écrit pour *L'Express,* « on aime ou on aime pas, mais un metteur en scène est là, qui maîtrise un langage et un mode de récit »[670] ou encore Henry Chapier pour *Combats* qui va jusqu'à écrire « le génie de Molière, la poigne d'Abel Gance », reconnaissant au cinéaste la paternité d'un film « qui mérite tous les éloges : entre le son de Jean-Pierre Ruth et

665 *Ibid.*, p. 66.

666 FEUER Jane, *Mythologies du film musical*, Dijon, Les presses du réel, 2016. Traduction de Franck Le Gac, préface de Laurent GUIDO, postface de Marguerite CHABROL. À l'origine FEUER Jane, « The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment », *Quarterly review of Films Studies*, août 1977, Vol. II, n°3, p. 313-326.

667 Genre particulier qui inscrit le spectacle dans le récit de la production d'un autre spectacle, comme par exemple *Singing in the rain* (1953) de Stanley Donen et Gene Kelly.

668 *Ibid*., p. 75.

669 RIUTORT Philippe, « Dérision et cinéma commercial : Les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », *op. cit.*, p. 212.

670 *L'Express du* 05/11/1973.

l'orchestration de Claude Germain, on atteint la qualité des meilleurs films américains »[671]. Dans l'autre camp, on commence à grincer des dents. *France Nouvelle* écrit « disons que le film de Jean Yanne est le plus bête – c'est presque un truisme que de le constater – mais qu'il est aussi le plus ouvertement, le plus directement conformiste dans son anticonformisme affiché »[672]. *L'Humanité Dimanche* en appelle à Chaplin et son sens prolétarien pour reprocher à Jean Yanne de mettre tout le monde dans le même sac[673]. Pour Jean-Loup Demangeat dans les colonnes de *Politique Hebdo*, « Jean Yanne a rejoint aujourd'hui William Klein et le Pierre Étaix du *Pays de Cocagne* au royaume des " comiques " surfaits »[674]. Deux revues vont un peu plus loin. Pierre Billiard pour *Le Point* analyse froidement la situation :

> « On peut dire que le cinéma français a vécu les années soixante sous un ministère de Funès, en train de céder la place, pour les années soixante-dix, à un ministère Yanne […]. C'est sur le plan mythologique que cette succession s'opère. Dans ses films, de Funès incarne une France artisanale, toute tournée encore vers le passé, d'une roublardise encore bien paysanne, qui découvre la richesse et souvent la fuit. »[675]

Ce qui est l'inverse du personnage écrit par Jean Yanne en effet. Louis de Funès pouvait encore être considéré comme un personnage de la culture populaire, Yanne devient plus encore avec ce film un personnage « pop culturel ». *Télérama* n'y va pas avec le dos de la cuillère :

> « Jean Yanne, qui était hier un personnage bonasse, […] se révèle aujourd'hui un anarchiste de droite, misogyne et qui se regarde le nombril. C'est Saint-Jean Yanne, celui qui sait tout et qui détient les clés du Paradis. Lui seul est honnête, lucide, généreux, intelligent… trop malin bien sûr, pour se placer derechef dans l'un ou l'autre camp, il joue sur tous les tableaux... »[676]

Apprécié ou non, *Moi y'en a vouloir des sous* ne fait pas illusion sur ses ambitions commerciales. Jean Yanne attaque également sur le terrain du *merchandising.* En plus du film, la maison de production Cinéquanon, créée par Yanne et Jean-Pierre Rassam, annonce la sortie d'un album musical reprenant la plupart des compositions de Michel Magne en version complète, ainsi que des badges, un album d'images et, plus original, un jeu de société (conçu avec son comparse Tito Topin[677]) parodiant le Monopoly, où les cartes « chances » sont remplies de

671 *Combats* du 26/02/1973.
672 *France Nouvelle* du 13/03/1973.
673 *L'Humanité Dimanche* du 13/07/1973.
674 *Politique Hebdo* du 01/03/1973.
675 *Le Point* de mars 1973.
676 *Télérama* du 03/03/1973.
677 Tito Topin (né en 1932), graphiste et illustrateur avec lequel Yanne collaborera plusieurs fois pour la bande dessinée (*Les dossiers du B.I.D.E.* en 1969). Concepteur des génériques de *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, *Moi y'en a vouloir des sous*, *Les Chinois à Paris*. Également créateur de la série *Navarro*, avec Roger Hanin, diffusée sur TF1 de 1989 à 2007.

blagues plus ou moins tirées du film[678]. Jean Yanne n'a peut-être pas de pétrole, mais il a des idées, surtout lorsqu'il s'agit de trouver des « sous ». *L'Humanité* note ainsi, à titre informatif, que l'on trouve parmi les financiers nulle autre que la banque Rothschild[679]. Tout cela mis ensemble, l'utopie collectiviste concluant le film prend tout de suite les atours d'une blague cynique.

Jean Yanne n'est toutefois pas si éloigné de l'analyse de Dyer, surtout qu'il formule directement par le dialogue l'idée que l'utopie ne peut advenir qu'en détruisant le capitalisme avec ses propres armes. Donc, ironiquement, contre le capitalisme, c'est le capitalisme qui offre le Grand Soir. Un paradoxe que le cinéaste a le bon ton d'assumer jusqu'au bout : passé le défilé syndico-religieux, Benoît Lepape commence à cultiver son jardin et, creusant un trou pour planter un arbre, fait jaillir un geyser de pétrole. Rattrapé par sa « dynamique du succès », Benoît observe le geyser avec Nicole, et sur un plan large s'affiche la phrase sentencieuse : « Le monde est peuplé d'imbéciles qui se battent contre des demeurés pour sauvegarder une société absurde». Un plan final qui confirme ce que pense le cinéaste de cette utopie, qu'il n'hésite pas à démystifier lui-même, affirmant par le geyser, que le capitalisme trouvera toujours une voie. Le générique, montrant des caricatures de banquiers, est accompagné d'une dernière chanson, *Pour l'amour des sous*, évoquant une litanie pop dans laquelle on peut entendre les phrases « Pour ceux qu'ont des sous, *kyrie eleison* […], pour les banquiers juifs *Christe eleison* […], pour le Vatican, *kyrie eleison* ». *Kyrie eleison*, locution grecque, pouvant être traduite par « Seigneur prends pitié », ce détournement musical fige encore l'image d'un Jean Yanne « anar de droite », qui critique aussi bien le grand capital que le syndicalisme.

Une autre contradiction, dans la structure du film cette fois, nous rapproche plus encore de Richard Dyer. *Moi y'en a vouloir des sous* est un divertissement qui ne cache pas ses ambitions commerciales et se rapproche de la comédie musicale (juste pour confirmer ce point, nous pouvons noter une apparition remarquable du groupe de rock progressif Magma[680], offrant littéralement une performance complète dans le film, sans véritable justification narrative). Toutefois, le sujet choisi traite tout de même de problèmes réels, surtout après le vent de révolte de 1968 : exploitation des ouvriers par les patrons, manifestations et revendications qui se

678 Il y a aussi des cartes malus, renommées bien évidemment cartes « grèves ».

679 *L'Humanité* du 28/05/1973.

680 Magma : groupe de rock progressif fondé en 1969 par Christian Vander et Laurent Thibault, inventeurs du genre musical baptisé « Zheul », mélangeant rock, jazz, avant-garde et chant choral. Actif jusqu'en 1988, mais le groupe connaît de fréquents changements de musiciens. On dénombre à peu près cent-cinquante interprètes différents passés par le groupe. Déjà en 1973, la formation originelle a changé plusieurs fois.

multiplient en place publique, etc. Nous retrouvons dans ce film cette tension identifiée par Jane Feuer entre folklore et culture de masse. La grève et la revendication sociale s'inscrivent ironiquement dans le premier ensemble mais le film, par ses ambitions mercantiles assumées, veut plaire au plus grand nombre.

Là où Dyer annonce que le divertissement se doit de sélectionner les « bons » problèmes pour offrir l'utopie qui convient, Jean Yanne essaye malgré tout de traiter le sujet en totalité. Il s'inscrit ainsi dans une pensée structuraliste, en s'intéressant non pas à des éléments isolés (comme il avait pu le faire pour la radio) mais sur un système global fonctionnant sur des mises en relations. Pour résumer, nous sommes face à une vision grand public des réflexions de Guy Debord sur *La Société du spectacle* et de Jean Baudrillard sur *La Société de consommation.* Celles-ci prenant leurs sources dans ce que Marx dénonçait déjà comme « le fétichisme de la marchandise », soit ce moment où la valeur d'un bien n'est plus établie selon son utilité effective (valeur d'usage) mais pour le besoin « social » que crée sa marchandisation (valeur d'échange). Benoît Lepape fétichise ainsi le vélo, ne le vendant pas pour son aspect pratique, mais sur l'idée qu'il pourrait sauver le monde de la pollution. Dans le même mouvement, la voiture (autre totem yannien) est délaissée et déconsidérée pour des raisons qui s'éloignent de son utilité première (polluante, bruyante, dangereuse, encombrante, etc.). Vu sous cet angle, Jean Yanne semble suffisamment éveillé sur ces questions sociologiques. Toutefois, son système achoppe sur trois points : l'homophobie, le racisme et surtout le machisme.

Le premier (l'homophobie) apparaît en tout et pour tout deux fois dans le film. Un cortège, peu épais, d'homosexuels défile avec les syndicats, sous le slogan « liberté, sexe ! », certains étant habillés en femmes (on remarque d'ailleurs que les figurants semblent presque rire de ce travestissement). Puis, après la manifestation, alors que les hommes (syndicalistes) et les femmes (féministes) sont séparés dans deux cellules distinctes, un travesti s'est retrouvé dans la cellule féminine. Galvanisé par les revendications féministes, il annonce « qu'il faut sortir les couteaux », mais ne reçoit que des moqueries de la part des syndicalistes et des féministes. Il ne se démonte pas en criant que « l'homosexualité n'est pas une régression », mais trouve peu d'échos à son combat, d'un côté comme de l'autre. Nous trouvons une deuxième occurrence du motif dans les pages du scénario original[681] : lors de la manifestation à vélo, il était prévu que, à l'instar des féministes, le groupe homosexuel[682] « pirate » le cortège en hurlant « Vive la

681 Le seul que Jean Yanne déposera à la cinémathèque française. Voir SIRE Gérard, YANNE Jean, *Moi y'en a vouloir des sous*, Paris, Cinémathèque française, Collection des scénarios, 1972, SCEN1785-B527.

682 Homosexuels désignés dans le script sous le terme très insultant de « pédés ».

pédale ! ». Nous n'avons trouvé aucune explication quant à la disparition de ce gag, contentons-nous de noter que l'homosexualité disparaît complètement du film par la suite.

Pour le second (le racisme), nous avons noté précédemment notre étonnement face au titre du film, évoquant un parler « petit nègre », alors que le sujet des travailleurs immigrés n'est jamais abordé. On trouve tout de même dans le scénario un long enchaînement de séquences qui prend en compte le problème de la « Françafrique » (« France à fric ? »)[683], finalement complètement absent du film.

Le troisième (le machisme) est le plus problématique car, au contraire des deux précédents, Jean Yanne ne lâche pas le morceau. Apparaissant dès les premiers cortèges, les militantes du M.E.F. scandent « Liberté, Égalité, Sexualité », et dans la scène du commissariat, elles pointent des problématiques toujours d'actualité : le droit à l'avortement, le droit à une sexualité libre et surtout la charge de travail domestique non rémunérée entièrement dévolues aux femmes. Même si un premier projet de loi relatif à l'avortement avait été déposé sous la législature de Pompidou, il faut encore attendre deux ans pour que la Loi Veil soit adoptée (1975), ce qui ne s'est pas fait dans la douceur. Un peu plus longtemps pour que Monique Haicault introduise le concept de « charge mentale » dans son article *La gestion ordinaire de la vie en deux*[684] (1984). Yanne n'est pas tant doté de pouvoir de divination sociologique (qualité que beaucoup de ses admirateurs lui prêtent un peu facilement) qu'à l'écoute de ces problématiques. On s'étonne même que le comique anarchiste ne détourne pas plus que cela la pensée féministe, la laissant finalement s'exprimer telle quelle par la bouche de Nicole (Nicole Calfan), la sœur de Léon. Le personnage est d'ailleurs, après Benoît Lepape, le plus actif. Sa première apparition isolée démontre bien le regard paradoxal que porte Jean Yanne sur le féminisme.

---

683 Alors qu'il se repose en vacances, Benoît Lepape est enlevé par un groupuscule secret, représentant les grandes puissances économiques mondiales (États-Unis, Japon, Inde, etc.) qui lui demande d'utiliser son influence pour déclencher une guerre entre deux pays africains, afin qu'elles puissent faire main basse sur les ressources de minerais rares partagées par les deux états. Lepape prétend accepter la proposition, pour finalement convaincre les deux pays de fonder une coalition panafricaine indépendante (tout en gardant un contrat d'exclusivité sur lesdits minerais). Séduit par la proposition, le président du pays appelle son homologue voisin par téléphone : une ligne qui, en vérité, se termine sur un officier qui traduit le message par tam-tam. Soit le gag fut jugé finalement trop raciste, soit Jean-Pierre Rassam a vu le budget exploser en imaginant qu'il fallait faire traverser à Jean Yanne la moitié du globe pour un effet comique, toujours est-il que toute la séquence disparaît dans le film. Benoît Lepape se contentant de régler une crise pétrolière pour pouvoir partir en vacances dans la seule mer du monde qui n'est pas touchée par une marée noire.

684 Voir HAICAULT Monique, « La gestion ordinaire de la vie à deux », *Sociologie du travail,* 1984, vol. 26, n°3, p. 268-277.

Alors qu'il discute avec Léon dans son presbytère, découpant des photos de stars de cinéma (Brigitte Bardot, Mireille Darc, etc.) pour les coller sur des icônes religieuses (petit passe-temps de Léon), Nicole débarque sans prévenir :

> « Non mais c'est pas vrai, on ne peut plus s'asseoir nulle part sans qu'un képi vous force à vous lever ! Tout à l'heure ils ont arrêté une manifestante en vélo pour voir si elle n'avait pas des tracts dans sa sacoche ou des livres « subversifs » comme ils disent [*dit-elle en prenant des chaînes cachées sous un matelas*]. Et bien sûr qu'elle en avait, et heureusement qu'elle en avait ! Ah la répression s'en donne à cœur joie, bah va y avoir de la répression de répression ! Parce que le prolétariat il se laissera pas écraser, avilir, anéantir, humilier en disant « amen » [*cette fois ce sont des matraques et un fouet qu'elle récupère dans une armoire, ainsi qu'un casque de chantier*]. Ah non alors ! D'ailleurs notre programme est fixé, à la provocation du capitalisme bourgeois, nous répondrons coup pour coup ! (elle met le casque sur sa tête). Voilà ! La classe ouvrière veut vivre ! »

Elle conclut en quittant la pièce, laissant Benoît et Léon médusés devant cette apparition aussi soudaine que brève. Reprenant ses esprits Benoît demande : « Qui est cette intéressante personne ? » ce à quoi Léon répond que c'est sa sœur, celle que Benoît faisait jouer quand elle était petite, il y a dix ans. Après avoir fait ses études chez les bonnes sœurs, elle serait partie un an en Amérique, et depuis « elle milite beaucoup ».

De la même manière que la CGI délaisse le marxisme pour adopter des comportements d'organisations syndicales américaines, travaillant main dans la main avec les patrons, Nicole apparaît comme témoin de cette américanisation des idées. Le syndicalisme et le féminisme s'intègrent à cette société du spectacle et mieux : l'alimentent.

Au fur et à mesure, Nicole devient la principale opposante de Lepape, encourageant les occupations d'usine et voyant dans le projet d'autogestion une stratégie du patronat pour séduire la masse ouvrière. À l'inverse, Benoît est séduit par la jeune militante, et va jusqu'à commander un sondage bidon à l'entreprise qui emploie Nicole (possédée évidemment par lui), pour se faire désigner « français le plus populaire ». Aux questions de Nicole, les « Français » citent Jean-Luc Godard, le général Jacques Massu, le journaliste Jean-Jacques Servan Schreiber, le général israélien Moshe Dayan, l'océanographe Jean-Michel Cousteau, le ministre de l'intérieur Raymond Marcellin, le philosophe Michel Debray, le journaliste Gabriel Aranda, et le cycliste belge Eddy Merckx (que des hommes bien sûr)[685]. C'est tout de même le nom de Benoît Lepape qui arrive en tête, ce qui la met en rage.

Elle imagine alors un plan similaire à celui de Benoît : détruire le patriarcat avec ses propres armes, en séduisant l'industriel pour lui prendre son argent et le reverser aux syndicats.

685 Notons quand même qu'aucune de ces personnalités pourraient être considérées comme « pop culturelles », à l'exception peut-être de Jean-Luc Godard.

Léon a beau essayer de la convaincre que l'homme ne s'intéresse qu'à des femmes de *standing*, qu'à cela ne tienne, Nicole emprunte de l'argent au M.E.F. (comme Benoît l'avait fait avec la C.G.I). pour prendre des « leçons de richesse ». S'ensuivent plusieurs séquences où la jeune femme apprend, parfois douloureusement, les codes de la haute bourgeoisie (manger du caviar, danser, jouer au golf). La plus remarquable restant la première, où Nicole essaye différentes tenues « élégantes » dans un montage très rapide, rythmé par une musique funk où des choristes féminines récitent les mots « super chic », « génial », « ravissime » et « grandissime »[686]. En exagérant les injonctions à la féminité, présentées comme fortement similaires à une production capitaliste (« ces pratiques capitalistes me dégoûtent ! »), le réalisateur développe succinctement l'idée d'un « genre carnavalesque ». Les attitudes féminines et masculines peuvent être exagérées, poussées jusqu'à l'absurde : un plan-pied montrant une paire de bottes laisse supposer la découverte d'une nouvelle tenue « chic » et, quand la caméra remonte, nous voyons que ce sont les bras de Nicole qui sont dedans, et elle à quatre pattes, offrant un clin-d'œil au public. Par ce geste, Nicole renverse le code de la féminité, en trouvant une parade à ce qui aurait dû être une « leçon de savoir-vivre » (apprendre à marcher sur un matelas avec des bottes).

Jean Yanne laisse apparaître dans cette séquence l'idée d'une féminité performative, avec beaucoup d'avance sur Judith Butler, qui publiera *Gender Trouble*[687] en 1990. S'inscrivant dans la continuité de la *French Theory* (Foucault, Derrida, Baudrillard, ou Simone de Beauvoir), Butler définit ce « genre performatif ». Pour résumer, le genre ne découle pas d'une affectation biologique, mais est une construction par accumulation de signes se référant à l'idée générale que la population se fait du masculin ou du féminin.

> « De tels actes, gestes et accomplissements [*enactments*], au sens le plus général, sont performatifs, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications*, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs.[…] Si la vérité intérieure du genre est une fabrication et si l'idée qu'il y aurait un vrai genre est un fantasme construit et inscrit à la surface des corps, alors il semble que les genres ne peuvent être ni vrais ni faux, mais produits comme les effets de vérité d'un discours de l'identité première et stable. »[688]

686 Presque vingt-ans avant *Pretty Woman* (Garry Marshall – 1990), nous trouvons donc déjà dans *Moi y'en a vouloir des sous* une ébauche de cet effet « poupée de luxe ». Sauf que la séquence montrant Julia Roberts enchaîner les robes de haute couture est entièrement au premier degré.

687 BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité,* Paris, La Découverte, 2006 [1990]. Traduction de Cynthia KRAUS.

688 *Ibid.*, p. 193.

Le « cadre obligatoire de l'hétérosexualité reproductive » ne repose en réalité que sur une vaste mascarade admise comme une réalité par le plus grand nombre. Ce cadre met en place des interdictions (tabous de l'inceste, de l'homosexualité) et des autorisations (hétérosexualité) pour se constituer en paradigme de relation sociale. Précédant Judith Butler, Mary Ann Doane théorise dans son article « Film and the masquerade »[689] (1982) l'idée d'un regard féminin (dans la lignée du *Male Gaze* de Laura Mulvey[690]) longtemps marginalisé, qu'elle articule autour de ce concept de « mascarade ».

Doane définit celle-ci comme l'action qui permet à la femme de créer de toutes pièces cette distance nécessaire entre elle-même et son image fantasmatique renvoyée par le spectacle. En tant que voyeur privilégié du cinéma, l'homme est mis à distance de sa représentation, contrairement à la femme qui n'a pour modèle que cette image de féminité à disposition du masculin. Formuler la mascarade, en appuyant par exemple une « hyper-féminité » (la femme fatale par exemple), devient une subversion du regard masculin. « En déstabilisant l'image, la mascarade confond cette structure masculine du regard. Il en résulte une défamiliarisation de l'iconographie féminine »[691]. Encore faut-il que le film formule cette mascarade. Et au travers du personnage de Nicole, imaginée comme une caricature de militante féministe, c'est exactement ce que fait Jean Yanne.

Pour Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient ». Pour Jean Yanne, « Le standing ça s'apprend ! Comme le catéchisme ou la bossa nova »[692], et parfois dans la douleur. Nicole ne supporte pas les masques de beauté qui lui recouvrent le visage, hurlant aux esthéticiennes qu'elle n'est pas « une poupée ». Elle se force à avaler des cuillères de caviar, au risque de s'en faire vomir, doit supporter des talons hauts, fatigue en dansant face à des jeunes hommes de bonne famille qui l'ennuient et, dans une tenue ridicule, rate son initiation au golf en envoyant son club hors champ[693]. Finalement, alors que Benoît s'enferme dans son bureau pour préparer l'autogestion qu'il a enfin réussi à donner aux ouvriers, la « Nicole de standing » entre en scène, habillée d'une robe de poupée rose ridicule. S'approchant de la porte, au milieu des syndicalistes qui lui font une haie d'honneur improvisée, elle fait finalement un malaise, épuisée par son entraînement draconien. Les syndicalistes la rattrapent, mais ne sachant que faire, c'est

689 DOANE Mary Ann, « Film and the Masquerade », *Screen,* automne 1982, vol. 23, n°3-4, p. 74-88.

690 MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, automne 1975, vol 16, n° 3, p. 12-13.

691 DOANE Mary Ann, « Film and the Masquerade », *op. cit.*, p. 82.

692 Une fois de plus, culture catholique et culture de masse sont équivalentes.

693 Sur cette dernière image, le scénario prévoyait qu'elle joue au golf tout en révisant l'intégralité de son apprentissage, c'est-à-dire : vêtue d'une robe de cocktail, chaussée de talons hauts, coiffée et maquillée. Finalement c'est une tenue de golf classique, quoique bariolée, qui sera retenue.

finalement Benoît qui sort de son bureau, et l'emmène dans ses bras pour lui faire du « bouche à bouche ». Nous les retrouvons ensuite nus sur le bureau du patron, après « huit heures de bouche à bouche ». Nicole, finalement séduite, dit « je n'ai vraiment plus rien contre la richesse moi », ce à quoi Benoît répond « C'est dommage, je viens de tout leur donner », « hein ? À tous ces cons-là ? ».

Nous retrouvons dans cette dichotomie genrée la définition de Rick Altman au sujet de la comédie musicale hollywoodienne qui se structure autour de l'opposition entre un protagoniste masculin et un protagoniste féminin, chacun se définissant par des particularités culturelles spécifiques et contrastées. L'objectif final étant bien évidemment la rencontre, et enfin la fusion de ces antagonismes ou, pour être plus précis :

> « On peut donc avancer, […], que tout personnage est double, constitué par une personnalité de surface et une autre réprimée mais également que *la personnalité de surface de chaque membre du couple correspond à la personnalité réprimée de l'autre.* »[694]

La constitution du couple, par le mariage au mieux, devient la restauration d'un équilibre entre les deux parties. Dans une certaine mesure, Jean Yanne ne s'écarte pas de ce modèle de divertissement commercial, en concluant sur la constitution d'un couple que l'on suppose équilibré, Nicole représentant l'équivalent féministe de Benoît le capitaliste, ou au moins son complément. Toutefois, on notera l'asymétrie entre les deux arcs narratifs, la jeune militante ne prenant une place prépondérante dans l'intrigue que dans son dernier tiers. La transformation performative (le *relooking*) ne rend pas le personnage plus complexe. Il s'agit surtout d'un gag étiré sur le long terme. Le public sait que son plan est voué à un semi-échec, puisque Benoît Lepape est déjà attiré par Nicole, donc n'a que faire de ses atours artificiels. Et il est évident que Nicole tombera dans les bras du grand patron, parce que tout de même, il s'agit de Jean Yanne. Dans une certaine mesure, par la résolution heureuse qui attend ce couple, le cinéaste répond à un impératif de *happy end*, dont il aurait peut-être pu se passer. Néanmoins, avant de nous montrer les corps dénudés du couple post-coïtal (seulement les visages, restons corrects), la caméra commence son mouvement sur des chaises où sont disposés en vrac les vêtements des deux amants : la robe rose improbable de la jeune femme, et le costume chic du patron. La révélation du sentiment amoureux passe finalement par le rejet de la carapace, du déguisement, donc de l'objet de la performance.

694 ALTMAN Rick, *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, *op. cit.*, p. 96.

Ce serait trop d'honneur que de considérer Jean Yanne comme précurseur des *gender studies*. Et d'ailleurs, Nicole ne prend pas des cours de « féminité » mais de « richesse », quand bien même les signes de richesse féminine ne sont pas ceux de la richesse masculine (élégance, douceur, féminité contre puissance, intelligence, autorité). La nuance a son importance, de même que les constants rappels au sujet d'un féminisme qui s'inscrit dans une mouvance marxiste, mettant sur pied d'égalité capitalisme et patriarcat. Si Jean Yanne intègre le féminisme dans son système, c'est simplement qu'il est dans l'air du temps. Et rendons-lui au moins cela, peu nombreux sont les cinéastes français de cette époque qui abordent la condition féminine sous un angle structuraliste, particulièrement dans le cinéma grand public. Mais la transformation de Nicole n'a pas vocation à révéler les mécanismes de la domination masculine. Elle sert surtout de contrepoint pour dévoiler l'autre performance : celle de Benoît Lepape, et dans la foulée, celles de tous les autres personnages.

Le héros est dépassé par sa propre mascarade : homme de la classe ouvrière, il devient progressivement un patron tout à fait crédible que ses alliés des syndicats peuvent à nouveau harceler de revendications. Le reste des personnages est à l'avenant, tout le monde jouant un double rôle. Colbart ne souhaite pas détruire le capitalisme, sinon son utilité de chef syndical serait remise en cause. Léon, prêtre d'une petite paroisse, n'est pas si gêné de se faire offrir une cathédrale, le « fondé de pouvoir » s'avère aussi efficace sous les ordres de Chouras que de Lepape, et ainsi de suite. Ironiquement, les seuls personnages « vrais », sont les musiciens du groupe Magma, dans leur propre rôle et dans un dispositif spectaculaire évident (un concert)[695]. Le reste du film est une mise en scène des enjeux politiques et sociaux, dont le but est justement de « sonner faux ». De nombreuses situations comiques jouent sur cette spectacularisation constante des rapports de forces : lorsque le nouveau patron accepte de recevoir les représentants syndicaux, son adjoint lui suggère de « les faire poireauter au moins une heure, sinon ils vont être surpris ! ». Et effectivement, lorsque Lepape les accueille rapidement, ils ne savent pas où se mettre. Déconstruire les rouages de cette société du spectacle revendicatif, c'est risquer de tomber dans son propre piège, comme Benoît devenu patron sans le vouloir, et comme Nicole, qui retourne malgré tout dans le giron du couple hétérosexuel, comme Colbart, bloqué dans son rôle de gauchiste énervé. La performance « active » de Nicole résout l'équation mise en place par Altman, en révélant la performance « passive » et refoulée de tous les autres,

695 La « pop culture » devient alors l'expression d'une vérité, à l'inverse du « folklore » syndical.

particulièrement celle de l'homme qu'elle tente de séduire.

Dans la filmographie de Jean Yanne, *Moi y'en a vouloir des sous* est le long métrage qui se rapproche le plus de la comédie musicale mais qui, paradoxalement, s'éloigne le plus du monde du spectacle. En substituant à un espace scénique délimité et clos (radio, scène de théâtre, studio de télévision) un espace public ouvert (rue, chantier, église, usine), le film renoue pleinement avec l'imaginaire du carnaval qui n'est, si l'on suit toujours l'herméneutique bakhtinienne, rien d'autre que la performance collective ultime, tout autant que sa déconstruction instantanée. Toutefois, cette posture « totalitaire » dans la déconstruction de la structure n'est pas sans poser quelques problèmes. Ainsi, le discours féministe est finalement le grand perdant. Après le défilé final, les deux féministes alliées de Nicole se retournent une dernière fois pour observer le couple, et se lamentent en espérant « que ça nous arrivera à nous aussi ». D'un point de vue cynique (au sens propre), Jean Yanne n'a peut-être pas tort de pointer cette réalité : utilisés comme force de contestations en 1968, les mouvements féministes ont été rapidement marginalisés par les mouvements ouvriers. Comme l'analysera Richard Dyer quelques années plus tard, sur les limites de l'utopie dans le divertissement de masse :

> « Ce sont toujours les hommes qui font l'histoire, jamais les hommes et les femmes ensemble. »[696]

696 DYER Richard, « Entertainment and Utopia », *op. cit*., p. 67.

1.5. *Chobizenesse* ou l'Apocalypse selon Saint Jean (Yanne)

« Je regardai donc, et je vis un cheval blanc, et celui qui était monté dessus avait un arc, et on lui donna une couronne, et il partit en vainqueur, pour remporter la victoire.
[…] Et il sortit un autre cheval qui était roux ; et celui qui le montait reçut le pouvoir de bannir la paix de la terre, et de faire que les hommes se tuassent les uns les autres ; et on lui donna une grande épée.
[…] Et je regardai, et il parut un cheval noir, et celui qui était monté dessus avait une balance à la main.
[…] Et je regardai, et je vis paraître un cheval de couleur pâle et celui qui était monté dessus se nommait la Mort, et l'Enfer le suivait.
Et le pouvoir leur fut donné sur la quatrième partie de la terre, pour faire mourir les hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité, et par les bêtes sauvages de la terre. »

Saint-Jean – *Nouveau Testament*, *Apocalypse* (Chap 6, 1-8)

Pour Robert Stam, le carnaval n'existe pas sans son envers, l'Apocalypse, qui devient un concept à part entière, pouvant être vu comme une destruction totale, au sens moderne, ou une révélation, au sens biblique[697]. *Chobizenesse* (1975), le troisième film de Jean Yanne, est certainement celui qui nous rapproche au plus près de cette Apocalypse, après trois films carnavalesques. Le succès moindre de *Moi y'en vouloir des sous*, qui attire encore plus de deux millions de spectateurs, encourage Jean Yanne. Galvanisé, il annonce déjà son prochain film, « Les Chinois », d'après le roman de Robert Bauvais[698]. Ce sera *Les Chinois à Paris* (1974), qui cette fois provoquera un vrai scandale avec son regard cynique sur l'Occupation, mais également les soudaines accointances du réalisateur avec le marchand d'armes Marcel Dassault[699]. Notons seulement que c'est à partir de cette date que le vent tourne. Les critiques commencent définitivement à tourner le dos à Jean Yanne, particulièrement la frange « gauche » qui n'a pas vraiment digéré le précédent film et sa vision presque « mafieuse » du syndicalisme[700].

Avec près d'un million de spectateurs en moins, *Les Chinois à Paris* est une perte sèche pour un cinéaste qui se rêvait nouveau pape du cinéma populaire. Néanmoins Jean Yanne compte aller au bout de son projet, et annonce son prochain film lors de la promotion des

697 STAM Robert, *op. cit*, p. 171.
698 BAUVAIS Robert, *Quand les Chinois…*, *op. cit*.
699 Voir la partie I.4.2 : « Jean Yanne fait de la résistance », p. 319.

Chinois à Paris : après la religion (*Tout le monde il est beau...*), l'argent (*Moi y'en a vouloir des sous*) et la guerre (*Les Chinois à Paris*), le réalisateur annonce un film qui portera sur « la Mort »[701]. *Chobizenesse* arrive donc en 1975 sur les écrans français. L'affiche promet une comédie sur le monde du théâtre, mais c'est le drame. À peine cinq cent mille spectateurs se déplacent pour voir la nouvelle fantaisie de Jean Yanne, qui réalise son premier four, et va même jusqu'à s'excuser dans la presse :

> « Il ne s'agissait pas vraiment d'un film sur le monde du spectacle, mais plutôt l'histoire d'un lieu, d'un personnage lié à ce monde. C'était un film pessimiste. Il y a eu un malentendu total. Les gens ont cru qu'ils allaient rire. Or, je leur ai refilé le bourdon. J'ai retenu la leçon. »[702]

Chobizenesse raconte les déboires de Clément Mastard (Jean Yanne), directeur de théâtre et monteur de revues érotiques à Paris. Les affaires ne sont pas bonnes, et il n'arrive pas à monter un spectacle novateur, son actrice fétiche (et ancienne maîtresse) l'ayant laissé tomber pour un théâtre communautaire. D'un côté, il s'acoquine avec les quatre frères Boussenard, des marchands d'armes, pour obtenir des financements, de l'autre, il jette son dévolu sur un compositeur brillant, mais fauché car refusant tout compromis : le bien nommé Jean-Sébastien Bloch (Robert Hirsh).

S'il avait un peu laissé de côté l'aspect musical dans *Les Chinois à Paris*, n'y revenant qu'à l'occasion du ballet « Carmeng », Jean Yanne déroule ici un récit complètement *backstage.* L'action principale est motivée par la création d'un spectacle, et se déroule majoritairement en coulisse. Ce monde n'est pas totalement étranger au cinéaste, puisque, parmi ses nombreuses occupations avant son entrée dans le cinéma, on trouve le cabaret. Il a notamment mis en scène,

700 La haine subite envers Jean Yanne exprimée par la critique doit également se lire à l'aune d'un autre évènement appelé par certains commentateurs postérieurs « l'affaire Gaumont ». Galvanisé par les succès de Jean Yanne, mais aussi de ses autres productions (*Nous ne vieillirons pas ensemble* de Maurice Pialat et *Tout va bien* de Jean-Luc Godard en 1972, puis *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri et le scandale qu'il a provoqué), le partenaire Jean-Pierre Rassam se voit déjà racheter la Gaumont, alors en perte de vitesse, pour devenir, avec Jean Yanne, le nouveau « pape » du cinéma français. Très médiatique, Rassam s'occupe des déclarations par voie de presse et porte le dossier à bout de bras, mettant sur la table des négociations les recettes obtenues avec les films de son ami. Problème : Jean Yanne qui s'imagine déjà directeur artistique de Gaumont minimise d'un côté les autres parties en présence, de l'autre l'accoutumance de Jean Pierre Rassam à la cocaïne et, peut-être, une certaine rancœur de Marcel Dassault, qui n'aurait pas vraiment apprécié les manœuvres chinoises des deux amis. Le triumvirat financier composé par Jean-Pierre Rassam, Nicolas Seydoux et Daniel Toscan du Plantier éclate en 1972, lorsque que les deux derniers évincent finalement Rassam et rachètent la majorité des parts de la société. Voir DICALE Bertrand, *Jean Yanne, à rebrousse-poil, op. cit.,* p. 267-283.

701 Le cinéaste doit également faire une pause dans ses projets, marqué par le décès après une longue maladie de sa première épouse Jacqueline Allard en 1972, puis une première crise cardiaque après le surmenage provoqué par l'affaire Gaumont. Deux évènements qui expliquent les trois ans ans de hiatus entre *Les Chinois à Paris* et le film suivant, mais peut-être aussi cette nouvelle fascination pour la mort.

702 Cité par Étienne Dubois dans DUBOIS Étienne, *Jean Yanne l'esprit libre*, Bernay, City Edition, 2013.

avec André Hornez, le spectacle *Paris mes amours* à l'Olympia en 1959, pour Joséphine Baker. Autre élément de scénario qui renvoie au vécu de l'auteur : la présence de producteurs marchands d'armes n'est pas sans évoquer la courte collaboration entre Jean Yanne et Marcel Dassault. Après les fantaisies qu'étaient *Moi y'en a vouloir des sous* et *Les Chinois à Paris*, le cinéaste revient à la formule qui avait fait son succès à ses débuts, celle de *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, remplaçant juste le monde de la radio par celui du théâtre.

Si les liens entre Jean Yanne et *La Société du spectacle* pouvaient sembler diffus dans ses premiers films (exception faite de *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* s'inscrivant dans le monde de la radio), *Chobizenesse* s'inscrit complètement dans cette démarche critique. En revenant aux sources de son métier, le spectacle de cabaret, Yanne développe son film autour de cette idée que, finalement, tout est spectacle. Mais surtout, dans une optique très shakespearienne, il ne fait plus déborder ce spectacle sur la place publique, comme dans *Moi y'en a vouloir des sous* ou *Les Chinois à Paris*, mais concentre le monde sur la scène du théâtre de Clément Mastard. Dans *Chobizenesse*, ce n'est pas le monde qui est un spectacle, c'est le spectacle qui est le monde.

Le public de Jean Yanne arrive en terrain connu, avec un générique coloré en ouverture, rythmé par une chanson humoristique composée et chantée par le chansonnier en personne :

> « Il a chaud Bibi
> Chobibi
> Il a chaud partout bibi
> Chobibi, chobibi
> Chaud du zizi jusqu'aux fesses
> Chobibi, chobibi
> Car il est dans l'chobibi
> Chobibi, chobibi
> Chobizeneeeesse. »

À l'image, le titre du film, ainsi que les noms des acteurs défilent sous la forme de néons, rappelant évidemment le monde de la nuit. De temps en temps, des fenêtres en forme de chiffres s'ouvrent révélant des visages de *drag queen*. Gérard Sire est au scénario, comme pour les autres films, donc jusque là, tout va bien.

C'est à l'annonce de la distribution que le changement de cap se fait sentir. Après trois films où il réunissait systématiquement la même troupe dans des rôles souvent équivalents, Jean Yanne n'invite ici que des comédiens qu'il n'a jamais dirigés auparavant, à l'exception de ses

vieux complices Paul Mercey et Lawrence Riesner qui font de petites apparitions. Parmi ces nouvelles têtes, seul Paul le Person, dans le rôle du principal frère Boussenard, est un visage connu de la comédie populaire dans ces années-là[703]. L'autre figure qui se rapproche du registre comique étant Ginette Leclerc, mais cela nous renvoie à l'ancienne génération (elle donna la réplique à Fernandel notamment). Les autres viennent de différents horizons : Catherine Rouvel est une habituée du « cinéma d'auteur » et Lilianne Montevecchi a déjà une belle carrière à Hollywood, dans la comédie musicale justement[704]. Enfin Robert Hirsch est une super-star du théâtre, aussi réputé pour ses compositions comiques que dramatiques, mais il ne connaît pas le même succès au cinéma, souvent cantonné à des seconds rôles. Les habitués Michel Serrault, Bernard Blier, Jacques François, Daniel Prévost et tous les autres sont aux abonnés absents. Le générique continue, et la chanson titre n'hésite pas à faire référence aux premiers succès de Jean Yanne, avec le couplet :

> « Quand on est dans le chobizenesse,
> on a pas de pudeur, on tapine et c'est tout
> On vend sa tête, on vend ses fesses
> Tout le monde il est beau, il veut avoir des sous. »

La dernière phrase résonne sur des images de danseuses maquillées pour un show, mais éclairées par une lumière rouge qui leur donne un aspect démoniaque et presque sinistre, suivies par le refrain de *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil,* qui s'affiche en mandarin, à côté d'un visage de général chinois en néon vert qui fait un clin d'œil au spectateur. *Chobizenesse* s'annonce dès le générique comme une « œuvre somme » des obsessions du cinéaste. C'est également le premier film où Jean Yanne assume presque seul la composition musicale[705], sans Michel Magne.

La première séquence s'inscrit complètement dans le registre du *musical*. Un gros plan sur un danseur noir, affublé d'une barbe blanche postiche, qui commence une danse lascive tandis qu'un travelling arrière révèle d'autres danseurs à ses côtés. Tous sont habillés de tenues carnavalesques, avec autour du danseur noir, deux femmes déguisées en lapines, deux en tenue violette, et deux autres derrière dans une parodie de l'uniforme de l'Armée du Salut[706] (avec plus de paillettes). Le travelling continue, et on découvre un homme dans une tenue du Ku Klux Klan,

703 Vu dans *La Vie de château* de Jean-Paul Rappeneau (1965), *Alexandre le Bienheureux* (1967) et *Le Grand Blond avec une chaussure noire* (1972) d'Yves Robert.

704 Vue notamment dans *The Glass Slipper* (1955) de Charles Walters, *Moonfleet* (1955) de Fritz Lang et *Viva Las Vegas* (1956) de Roy Roland. La majorité de sa carrière se passe toutefois sur les planches de Broadway.

705 Aidé à l'arrangement par Claude Germain et Raymond Alessandrini.

laissant apparaître une jambe avec un collant rouge et un escarpin argenté, ainsi qu'un militaire dont l'uniforme de camouflage est peint directement sur son corps nu. Autour d'eux, on remarque dans le décor une Joconde géante, coiffée d'une *ghutra* (coiffe traditionnelle des nobles du golfe persique). La chanson qui accompagne se pare d'un texte « critique » qui se veut dénonciateur : « le *show-business* c'est pas seulement / les trucs en plumes et le cancan[707] / *show-business* comme son nom l'indique / c'est du spectacle et c'est du fric ! ». Les danseurs se multiplient sur scène, dont certains portent des costumes parodiant directement quelques grandes figures du monde du spectacle : un homme déguisé en Liza Minnelli dans *Cabaret* de Bob Fosse (1972) et une grosse dame en Betty Boop. Au premier degré, il s'agit d'une séquence musicale carnavalesque assez classique, au second degré nous avons le discours qui « dénonce » l'étalage d'argent sur scène, tout étalant ce faux luxe dans le même mouvement, ce qui correspond à peu près à ce que l'on attend de la part de Jean Yanne, « l'anar de droite ».

Plus inattendu est ce troisième degré qui surgit au milieu du numéro : lorsque la star arrive sur scène, elle est incapable de suivre la chorégraphie et chante faux. Les autres danseurs ne cessent de la remettre sur ses marques, et dans un moment de confusion totale, elle montre ses fesses au public, comme le veut la chorégraphie, mais met le micro devant son postérieur, donc on ne l'entend plus chanter. Au-delà du gag nous ramenant au bas corporel (n'importe quel spectateur se demande ce qu'il adviendrait si un autre son était sorti par là), la séquence bascule dans la critique néo-marxiste, en révélant le travail derrière la mise en scène de l'utopie. En coulisse, le compositeur et l'ingénieur du son n'hésitent pas à dire au sujet de la chanteuse « elle est à chier, complètement à chier ». Les problèmes s'accumulent, l'éclairagiste faisant descendre les lampes trop bas, l'assistante du directeur passant au milieu des danseurs pour rejoindre la salle, tandis que le chorégraphe continue de s'énerver, tout en sachant que cela n'en vaut pas la peine. Si la comédie hollywoodienne peut, surtout dans le registre *backstage*, utiliser la défaillance comme un gag, elle va rarement aussi loin dans la transparence. Chez Jean Yanne, malgré ses références au genre, la spontanéité n'est pas à l'ordre du jour. Tout est une construction ou mise en scène, et même l'échec d'une répétition devient un spectacle, puisque cet échec provoque un effet comique.

706 Bien que secondaire, le motif des femmes de l'Armée du Salut est tout de même récurrent, puisqu'on en aperçoit (toujours par deux) dans *Tout le monde il est beau*, *Moi y'en a vouloir des sous* et *Chobizenesse*. De là à y voir une référence à *Guys and Dolls* (1955) de Joseph L. Mankiewicz, cela serait peut-être pousser un peu loin. Même si, avec Jean Yanne, nous ne sommes jamais sûrs de rien.

707 Référence à la chanson *Mon truc en plume* de Zizi Jeanmaire créé en 1961.

Clément Mastard ne peut que constater le désastre, d'autant que son compositeur ne s'est jamais remis d'avoir percé un jour à Broadway, ressassant sa gloire passée et n'éprouvant que du mépris pour la langue française « qui n'est pas faite pour le rythme ».

Il tentera donc tout pour sauver son théâtre, dans une époque où les spectacles de revues commencent à être passés de mode. Sauf que son ancienne maîtresse et vedette, Célia Bergson[708] (Catherine Rouvel) refuse de revenir vers lui. Découvrant qu'elle a pour admirateurs les frères Boussenard, magnats de l'acier, et donc du marché de l'armement, il propose aux industriels de financer son spectacle, leur faisant croire que l'actrice sera de la partie, avant de finalement la remplacer par Gigi Nietzsche (Liliane Montevecchi), une de ses anciennes vedettes devenue toxicomane. *Chobizenesse* démontre dans son récit une variation notable dans le schéma type du personnage yannien : là où Christian Gerber, Benoît Lepape, et Régis Forneret (*Les Chinois…*) étaient des as du système D, trouvant toujours une échappatoire par leur cynisme et se plaçant au-dessus de la masse imbécile, Clément Mastard ne cesse d'échouer dans son entreprise. Célia ne le rejoindra jamais, Gigi déplaît aux commanditaires, et Jean-Sébastien Bloch refuse toute compromission commerciale, même lorsque ses propres enfants encouragés par une épouse épuisée par la misère, lui envoient des cocktails Molotov pour détruire son instrument. Témoin d'une évolution du regard de Jean Yanne sur ses contemporains, celui qui aimait se montrer comme l'homme cynique qui « a tout compris » tombe ici sur plus fort que lui.

Quelque peu vexés d'avoir été menés en bateau par Mastard, les frères Boussenard n'hésitent pas à utiliser leur position pour imposer au créateur un tableau à la gloire du bazooka, produit dont ils louent la fiabilité exemplaire, mais qui se vend assez peu. Invité dans une salle de projection par les quatre marchands de mort, Mastard regarde un documentaire censé vendre les qualités de cette arme de destruction. Commentées par les voix neutres des frères, les images défilent, en noir et blanc, mais également modifiées par des aplats de couleurs (rouge, vert, jaune, bleu), ce qui évoque des explosions de taches de peintures. On distingue des soldats tirant au bazooka (la même image revenant systématiquement), puis des maisons détruites, des explosions, des villes en flammes, et même des cadavres. La séquence est en tout point sinistre, exposant le cynisme total des quatre industriels, devant un Clément Mastard médusé, prêt à

708 Notons que, pour une raison qui nous échappe, tous les personnages féminins portent des noms de philosophes. Célia Bergson, mais aussi Paulette Kant (celle qui chante faux), et Gigi Nietzsche. Ajoutons également Anna-Magdalena Bloch, la femme de Jean-Sébastien Bloch, qui cumule le prénom de l'épouse de Jean-Sébastien Bach et le patronyme de Ernst Bloch.

refuser cette requête absurde. « Des générations d'auteurs ont célébré avec succès les mérites du canon soixante-quinze et du fusil Lebel ! Vous pouvez bien chanter les vertus du bazooka de la manufacture de Rougemont ! » lui répond avec sérieux Armand Boussenard. S'ensuit alors une autre scène musicale, particulièrement grotesque cette fois. Des danseurs et danseuses en tenues militaires exécutent une chorégraphie en tenant de longs cylindres en métal, devant un décor de jungle. On voit d'ailleurs passer une chinoise de l'armée de la République Populaire de Chine, en référence au ballet « Carmeng » des *Chinois à Paris*. Puis, un char géant pailleté apparaît, et sortant de son « ventre », une troupe d'amazones chante :

« Les G.I. en Indochine, les Fedayin, les Fellagas
Pour défendre la vaseline, la cocaïne, la C.I.A.
Au nom de Marx ou Lénine ou Guevara
Juif ou crouille en Palestine, nègres au Biafra
Que ce soit dans les marines, ou les paras
Tous ont une arme divine : le bazooka. »

Ensuite, le numéro dérive complètement vers l'érotisme exagéré, lorsque les danseuses mettent le cylindre entre leurs jambes, et dans une danse lascive, s'exclament :

« Bazooka que tu m'excites
Quand tu crépites
Dans les combats
Bazooka ton jet de flamme
M'embrase l'âme,
Et chaque fois
Que je sens contre mon sein, vibrer ton corps
Je voudrais tenir sans fin, tenir encore
Et toujours ce bel engin, entre mes doigts
Dieu que tu me fais du bien, Oh bazooka. »

Dans le public, les frères Boussenard sont ravis, mais sur scène, des militants communistes interrompent le spectacle et font stopper la représentation. Quelques années plus tôt, Jean Yanne se serait bien moqué de ces jeunes trouble-fêtes politisés, ceux-là même qui lui avaient fait des misères lors des projections des *Chinois à Paris*. Mais dans ce cas précis, le metteur en scène semble se ranger de leur côté. Lui qui, dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, entendait séparer la grossièreté de la vulgarité, se trouve dans la position de celui qui, faisant exploser toutes les limites, se rend compte que sa propre liberté de ton a effectivement ouvert une brèche. Il n'y a plus de barrières entre le divertissement de masse et le capitalisme le plus mortifère. Le cinéaste n'a jamais semblé aussi proche de Jean Baudrillard qui écrit, en 1970, « Aujourd'hui les mécanismes et les fonctions de la guerre sont intégrés au

système économique et aux mécanismes de la vie quotidienne »[709]. C'est à ce moment que Clément Mastard commence à prendre conscience qu'il n'est qu'un rouage dans un système qui le dépasse, au sommet duquel règnent les quatre marchands d'armes.

À partir de là, la farce vire à la tragédie : après ce fiasco, Mastard convainc les frères Boussenard de lui laisser le champ libre pour mettre au point un spectacle qui rapporte assez d'argent pour compenser leurs pertes. Il sauve Jean-Sébastien Bloch d'une dernière attaque de sa famille, pour l'héberger dans son théâtre, mais celui-ci refuse toujours de composer pour ses « revues de merde ». Il pousse Gigi dans ses bras, essayant de jouer la carte de la muse pour motiver le compositeur borné. Seul avec la toxicomane qui tente de le séduire, Jean-Sébastien est pris d'une inspiration soudaine et commence à jouer un morceau. Gigi, heureuse, demande si c'est elle qui l'inspire, et si elle lui plaît, mais le compositeur est en transe. Continuant à jouer d'une main, il répond :

> « Vous êtes bien trop tarte, trop vieille, trop bête… me plaire ? Mais regardez vous ! Vous êtes d'une vulgarité répugnante ! Vous êtes laide ! »

Lui tenant les cheveux de sa main libre, il commence à lui frapper la tête contre le gong dans lequel le visage de la danseuse se reflète. Tout en continuant de l'insulter, il la frappe jusqu'à ce qu'elle en saigne. Elle le supplie de la lâcher, mais il continue :

> « Votre masque déteint comme des dessous bon marché… mais vous avez cent ans ! »

Bloch lâche les cheveux de Gigi, et revient sur son orgue électrique, jouant comme un furieux, tandis que Gigi se découvre dans le gong avec un maquillage de clown. Horrifiée, et sous l'indifférence du compositeur complètement pris par sa musique, Gigi se rapproche lentement de la fenêtre ouverte, et se jette dans le vide. Vedette de second choix, Gigi Nietzsche découvre, par l'attaque violente du compositeur, le vide de sa propre existence. Derrière le fard et le costume du spectacle, il n'y a rien. Pour Baudrillard :

> « La fascination du strip-tease comme spectacle de la castration viendrait donc de l'imminence de découvrir, ou plutôt de chercher et de ne jamais parvenir à découvrir, ou mieux encore de chercher par tous les moyens à ne pas découvrir qu'il n'y a rien. »[710]

709 BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 70.
710 BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 2016 [1976], p. 180.

Pour Jean Yanne, qui précède Baudrillard sur cette réflexion, découvrir qu'il n'y a rien, ou juste un masque grotesque (le clown), revient à se suicider. Le monde du spectacle (et non la société) est un monde entièrement construit sur le mensonge et la manipulation. Longtemps, Clément Mastard se mentira à lui-même, imaginant que ses petits mensonges sont sans conséquence, comme celui de faire croire à une actrice fatiguée qu'elle a encore du charme.

Convaincu qu'il est recherché pour meurtre, Bloch demande à Mastard de le cacher. Le producteur, connaissant les antécédents suicidaires de Gigi, décide d'en profiter. Il enferme le compositeur dans une pièce secrète et lui vole ses partitions qu'il réarrange pour sa revue. Un développement qui n'est pas sans évoquer le *Phantom of the Paradise* (1974) de Brian de Palma, sorti un an plus tôt, avec Jean Yanne dans le rôle de Swan, le producteur méphistophélique. La référence est consommée dans la séquence suivante, répétition d'un tableau gothique mettant en scène de jeunes filles dénudées aux prises avec des vampires. Dans un registre très expressionniste, nous pouvons admirer un certain sens de la démesure : une jeune femme dans un verre à pied géant se faisant sucer le sang avec une paille non moins gigantesque par une tête de Dracula monstrueuse. Sauf que pour les assistants de Mastard, assis dans la salle, ce n'est ni drôle, ni « porno ». Le monde de Clément semble d'ailleurs avoir complètement basculé dans la fantaisie carnavalesque, puisque parmi les « critiques », nous trouvons un Charlot et un Buster Keaton affichant des têtes d'enterrement, ainsi qu'un Groucho Marx qui surprend tout le monde en s'asseyant sur un coussin qui couine.

Poussé dans ses derniers retranchements par les frères Boussenard, le producteur finit par franchir sa seule limite : il demande aux acteurs et actrices de ne plus faire dans l'érotisme carnavalesque mais dans la pornographie pure et simple. La caméra défile alors sur les visages des quatre frères, « subjugués » par le spectacle, dont nous n'entendons hors-champ que les voix féminines exprimant leur jouissance. Le travelling latéral continue sur le comptable et la secrétaire, le premier griffant le genou de la seconde d'excitation, puis sur la costumière (Ginette Leclerc) qui mord ses ciseaux, avant de s'arrêter sur Mastard, qui rigole encore de la facilité avec laquelle il pense avoir embobiné tout le monde. La scène pourrait être joyeuse s'il n'y avait cette musique à l'orgue qui donne à l'ensemble une résonance macabre. Pour les trafiquants d'armes, partageant leur phrase en quatre :

> « Eh bien cette fois-ci on tient le bon bout, vous avez tapé dans le mille, c'est parfaitement abject ça marchera, encore des idées comme celle-là et le monde entier viendra voir ça ! »

Évidemment Bloch ne l'entend pas de cette oreille, toujours maintenu dans l'ignorance du spectacle pour lequel il écrit. Mastard tente de le calmer en lui affirmant que le succès fera oublier son « crime ». Après tout, « vous savez qu'en France on aime bien les criminels repentis et les truands à la retraite ». Bloch menace de le tuer un jour, et le manager répond « c'est ça, ça rallongera votre casier comme ça vous aurez une chance de plus d'entrer à l'Académie Française ! ». Le tableau suivant est une « orgie vénitienne », où les acteurs, portant perruques et fards, s'enlacent nus au centre de la scène, accompagnés de la chanson *Pauvre Bach*, parodiant le style vocal des *Swingle Singers*[711]. Entendant l'air et reconnaissant sa « Messe en Ré » que lui a subtilisée Mastard (remplaçant les partitions par des magazines *Playboy*), le compositeur entre en rage. Il enfonce la porte fermée, et se rue sur la scène, hurlant qu'il faudrait tous les arrêter pour « non assistance à musique en danger », furieux de voir des acteurs forniquer sur son œuvre. Le dialogue entre Bloch et Mastard qui suit entend révéler la souffrance (très romantique) qui assaille le compositeur. Pris de regret, le producteur véreux finit par « relâcher » l'artiste, lui révélant que la police ne l'a jamais recherché, mais alors que le compositeur s'en va, Mastard le rappelle, admettant qu'il a besoin de lui. Changement radical dans la *persona* de Jean Yanne : pour une fois, le salaud assume son erreur, et donc son échec. Pour la première fois, le personnage yannien ne peut réussir seul contre tous, et a besoin d'un allié.

La dernière partie joue donc sur un renversement des forces : supposément dominant, Clément Mastard se laisse complètement dévorer par la folie de Bloch. Exigeant jusqu'à l'absurde, le compositeur incendie les musiciens, prenant des airs de despote fasciste :

> « Vous êtes tous à chier ! […] c'est l'anarchie ! Le bordel ! La musique demande autre chose messieurs. La musique est à base de discipline et d'abnégation. […] On doit entrer en musique comme on entre en religion ! La musique est l'école du courage et de la vertu ! Elle exige le don des forces les plus vives, et les plus sacrées des individus ! Elle requiert davantage encore… Du fanatisme ! *Ohne Fanaticsim keine musik* ! »

Continuant son discours en allemand, il conclut (évidemment) par « *Eine volk*, *ein Gott*, *eine Musik* ! » avec de grands gestes tel Adolf Hitler. Renvoyant tout l'orchestre, il exige de vrais musiciens, comme ceux du *Metropolitan Opera*, du Philharmonique de New York et de Prague,

711 Groupe vocal français créé en 1962 par Ward Swingle, interprétant à la voix des pièces du répertoire classique en *scat* (style de jazz vocal).

du *Concertgebouw* d'Amsterdam, de Munich, de la *Schola Cantorum* de Bâle, etc. Croyant en son talent, Mastard se ruine définitivement pour accéder à ses requêtes les plus fantaisistes. Les frères Boussenard sont furieux de ce changement de programme, et exigent le théâtre en compensation.

Le concert final est enfin prêt, les musiciens se mettent en place, et Mastard menace les frères avec un fusil pour les empêcher de prendre possession des lieux. Ceux-ci font appel au Ministre de l'Intérieur (Paul Mercey) qui envoie une troupe de CRS pour leur rendre service. Le concert commence devant une salle vide, qui se remplit au fur et à mesure de policiers venus déloger les artistes. Mais, émus par le concert, ceux-ci s'installent dans les fauteuils et écoutent. Ceux qui n'étaient qu'une masse indifférenciée dans *Moi y'en a vouloir des sous*, révèlent derrière l'uniforme et par de longs travellings sur leurs visages, une humanité. Certains mettent la tête sur l'épaule de leur collègue, d'autres versent des larmes derrière la visière de leur casque. Les frères Boussenard entrent alors dans le théâtre, et après la stupéfaction de voir que leurs ordres ne sont pas suivis, ordonnent aux CRS de tirer. À la dernière note, Bloch prend une rafale dans le dos, Mastard se précipite sur scène pour le rattraper. De multiples cuts rapides montrent les frères hurlant « feu à volonté » en gros plan, le visage déformé par la haine, le regard triste du Ministre de l'Intérieur, et les canons des mitraillettes faisant pleuvoir les balles sur scène. Clément Mastard et Jean-Sébastien Bloch, côte à côte, s'écroulent au ralenti dans une mare de sang, puis résonnent dans la salle les applaudissements des CRS. Un travelling arrière part des deux cadavres, et révèle progressivement la salle, où les policiers applaudissent sans discontinuer, tandis que l'on entend les paroles de la première chanson :

> « Il a chaud bibi, chobibi, il a chaud partout bibi… »

La mort « réelle » des protagonistes devient un spectacle pour les CRS et par l'aspect définitif de sa conclusion morbide, on ne peut s'empêcher de voir en *Chobizenesse* une fin. Tout d'abord celle d'une tétralogie comique et critique amorcée par *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*. Au milieu des années 1970, Jean Yanne semble avoir fait globalement le tour des sujets qui l'intéressent et qui divisent les français : la radio, le capitalisme, l'occupation, le maoïsme, la voiture, etc. Mais surtout, et le choix du monde du spectacle en conclusion n'est pas si anodin, mettant en scène la mort d'un archétype : Jean Yanne. Son style, que Philippe Riutort

qualifie de « mise en scène du désordre »[712], s'inscrit pleinement dans le registre carnavalesque, opérant de multiples rencontres entre culture populaire (la musique pop, le syndicalisme) et culture élevée (la religion, la musique savante, la richesse). Ce style est aussi la mise en scène d'une tension entre « culture d'usage » et « culture marchande ».

712 RIUTORT Philippe, « Dérision et cinéma commercial : les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », *op. cit*., p. 212.

1.6. La culture est morte, vive la « pop-culture » ?

Pourtant un jour j'ai essayé,
de mettre de l'argent de côté.
Sur la vie je me suis assuré,
Mais mes quittances sont impayées.
Tant pis je vais mourir idiot,
à crédit mais en stéréo.

Eddy Mitchell*, À crédit et en stéréo*, 1974.

Dans un esprit très bakhtinien, les films de Jean Yanne sont « imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir »[713]. Le rire de Jean Yanne, que beaucoup qualifient de cynique (« anar de droite »), reste malgré tout un rire « universel ». Il est ce rire carnavalesque que Mikhaïl Bakhtine décrit comme « joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois »[714].

C'est vrai en tous cas pour les trois premiers films qui, malgré leur sujet pouvant susciter la polémique, restent généralement gais, usant finalement peu de violence. À contre courant du cinéma comique français (voire international), Jean Yanne n'est pas particulièrement fasciné par le burlesque, la « rencontre » entre Clément Mastard et les doubles de Chaplin, Keaton et Groucho Marx, évoquant plutôt une incompréhension des deux parties qu'un jugement de valeur. Toutefois, la Mort trouve quand même son chemin au milieu des rires. Dans *Tout le monde il est beau…* le « faux-cul » (Daniel Prévost), décède d'avoir trop mangé de nourriture industrielle et Maïté (Jacqueline Danno) explose dans un attentat raté destiné à Christian Gerber. Dans *Les Chinois à Paris*, l'une des premières séquences montre les Français et les Françaises s'étriper dans un embouteillage pendant un exode raté. Néanmoins cette mort n'a rien de définitif, et fait finalement partie du système carnavalesque de Jean Yanne, au même titre que les fausses publicités, les blagues sur la religion, sur les syndicats et toutes les autres. Dernier aspect qui nous rapproche du carnaval : le « comique sonore » de Jean Yanne n'est finalement qu'une transcription du langage de la rue et de la place publique, qui se réincarne dans de nouveaux espaces : radio, usine ou grands magasins (dans le cas des *Chinois*).

713 BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit*., p. 19.
714 *Ibid.*, p. 20.

Pour expliquer le renversement tragique à l'œuvre dans *Chobizenesse,* il convient de revenir à l'essence spectaculaire et performative du carnaval. Pour Bakhtine :

> « Le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. Car la rampe aurait détruit le carnaval (et inversement, la destruction de la rampe aurait détruit le spectacle théâtral). Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, *ils le vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple.* »[715]

Auteur populaire par excellence, Jean Yanne s'attribue systématiquement le rôle principal, ce que les critiques ne cesseront de faire remarquer, soupçonnant par là un égocentrisme peu discret. Mais ce rôle est toujours ambivalent, car le personnage yannien est simultanément spectateur d'un monde qui tourne à l'envers, metteur en scène d'une solution et, éventuellement, victime des forces opposées. Contrairement à ce qu'affirme Philippe Riutort, le schéma actanciel établi par l'auteur n'est pas aussi inamovible qu'il le semble au premier abord. Après tout Christian Gerber perd son combat mais Benoît Lepape atteint son objectif, Régis Forneret s'enrichit, sauve la France et échappe à la purge, tandis que Clément Mastard finit fusillé sur scène. Le seul point commun entre ces personnages étant les masques qu'ils revêtent, qui ont souvent le visage de Jean Yanne.

Nous avons déjà évoqué la fonction du masque chez Bakhtine au sujet de Molière. Pour rappel :

> « Le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier, et qui caractérise les formes les plus anciennes de rites et de spectacles. »[716]

Et dans ce que l'auteur appelle, non sans dédain, le « grotesque romantique » celui-ci « dissimule, cèle, trompe […] prend une nuance lugubre. Il dissimule souvent un vide épouvantable, "rien" ».[717]

Dans un portrait de Jean Yanne publié par Michel Delain dans *l'Express*[718] à la sortie de *Tout le monde il est beau…* le journaliste décrit longuement sa difficulté à percer la carapace d'un homme qui a l'air de s'ennuyer, mais dont une lueur dans les yeux laisse penser qu'il s'amuse à jouer ce « rôle », à revêtir ce « masque » de l'ennui. La critique, dans sa grande majorité, prête au cinéaste de nombreux traits de caractère (sexiste, raciste, misogyne, « anar de droite ») et il faut

715 *Ibid.*, p. 15.
716 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit*, p. 49.
717 *Ibid.*
718 *L'Express* du 9-15/10/1972.

bien admettre que, au regard de ses films, on serait tenté de faire de même. Toutefois, peu de choses ont été écrites sur Jean Yanne, en dehors des critiques et quelques biographies souvent hagiographiques : par son ami Gilles Durieux[719], son ancienne compagne Nicole Calfan[720], ainsi que celles, un peu plus distantes (mais non moins élogieuses) des journalistes Bertrand Dicale[721] et Étienne Dubois[722]. Tous, intimes ou non, s'accordent pour dire que le Jean Yanne médiatique, râleur, gouailleur et souvent provocant est finalement très différent du Jean Yanne intime, présenté comme généreux, sympathique, et même… timide. Dicale cite ainsi Michel Serrault qui évoque dans *Le cri de la carotte*[723] :

> « Un homme qui a le sens de la fraternité, un mec profondément émouvant. Et le fait qu'il cache ça sous des dehors tonitruants ajoute encore à l'attachement qu'il suscite. »[724]

Refermons ici le volet intime, car ce n'est pas le sujet, et retenons surtout l'idée que Jean Yanne s'est fabriqué un masque à destination du public et de la critique. La question n'étant pas de savoir ce qui se cache derrière ce masque (ce qui est l'affaire des biographes), mais en quoi consiste ce masque. Celui-ci apparaît en effet comme une mise en scène permanente de l'homme de spectacle, ou, comme le définirait Luc Moullet, « une politique de l'acteur »[725].

La créature « Jean Yanne », comme artefact performatif repose sur une ambivalence. Tout en se cachant derrière cette chimère d'une culture française « essentielle » (le « français râleur »), Jean Yanne ne cesse de mettre en scène des espaces et des lieux où la performance (donc l'auto-mise en scène) est une valeur cardinale. Un médecin révèle qu'il n'a pas vu un patient depuis quinze ans (*Tout le monde il est beau*), une féministe « mime » la féminité (*Moi y'en a vouloir des sous*), des collaborateurs se font résistants (*Les Chinois*) et les mises en scène de revues dispendieuses épuisent les danseurs qui n'hésitent pas à s'en plaindre après (*Chobizenesse*). La radio, la rue, la capitale, le théâtre, tout est bon pour mettre en scène un jeu de masques permanent qui s'appuie sur la performance autant qu'il révèle sa dimension factice. Jean Yanne, seul personnage détenteur de la vérité, est en réalité aussi « construit » que les autres. Ou alors, la vérité n'est pas à chercher dans l'essence du personnage mais dans la

719 DURIEUX Gilles, *Jean Yanne, Ni dieu, ni maître, même nageur*, Paris, Le Cherche-Midi, 2005.
720 CALFAN Nicole, *Toi l'ours, moi la poupée*, Paris, Michel Lafon, 2004.
721 DICALE Bertrand, *Jean Yanne*, *à rebrousse poil*, o*p. cit.*
722 DUBOIS Étienne, *Jean Yanne l'esprit libre*, o*p. cit.*
723 SERRAULT Michel, *Le cri de la carotte, conversation avec Jean-Louis Remilleux*, o*p. cit.*
724 *Ibid.*, p. 159.
725 MOULLET Luc, *Politique des acteurs, Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart,* Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

performance elle-même. Jean Yanne ne peut être plus vrai qu'en étant faux.

C'est presque un lieu commun que de présenter *Chobizenesse* comme « le film le plus personnel de son auteur ». Néanmoins, dans ce cas précis, l'auteur se dédouble pour la première fois. Il y a Clément Mastard, producteur, adepte des combines et de la manipulation, et Jean-Sébastien Bloch, l'artiste intransigeant porté par une vision[726]. Chacun incarnant une facette d'un cinéaste capable d'aller chercher des financements chez Marcel Dassault tout en ne se refusant aucune provocation. Il n'est donc pas anodin (et encore moins subtil) que les deux personnages meurent dans les bras l'un de l'autre, signant ainsi la fin d'un « programme ». Pour Robert Stam, le carnaval n'existe pas sans son envers, l'Apocalypse.

> « Même les carnavals médiévaux tardifs, qui se rappellent à nous, ont pour toile de fond un véritable fléau et une apocalypse imaginée. C'est cette toile de fond qui justifie les squelettes, les processions à la chandelle, et parfois les images macabres des festins médiévaux. L'accessoire indispensable du carnaval était une scène appelée " Enfer ", qui était solennellement moquée et brûlée dans un feu de joie au point culminant des festivités. »[727]

Pour Stam, le carnaval selon Bakhtine est une victoire sur la peur et la paranoïa, en lien avec les grands évènements mortifères des siècles passés (maladie, guerre, famine). On rit de l'Apocalypse, car on sait finalement que celle-ci n'a rien de définitive. Le spectacle traditionnel, vu par Jean Yanne, va vers sa propre destruction. C'est l'artiste qui est assassiné sur la scène du théâtre dans une image certes tragique, mais qui rappelle tout de même la tradition du Grand-Guignol. Ce n'est donc pas tant la mort d'un personnage ou d'une figure, celle de l'artiste, qui est mise en scène, mais celle de ce spectacle comme miroir de la société contemporaine. Les frères Boussenard, qui rachètent le théâtre, donc la scène, détruisent définitivement la rampe. Si la société génère ses propres formes spectaculaires, alors le « monde du spectacle » doit mourir pour acter le renversement, et devenir le spectacle du monde. Comme l'énonce Guy Debord :

> « La fin de l'histoire de la culture se manifeste par deux côtés opposés : le projet de son dépassement dans l'histoire totale, et l'organisation de son maintien en tant qu'objet mort, dans la contemplation spectaculaire. L'un de ces mouvements a lié son sort à la critique sociale, et l'autre à la défense du pouvoir de classe. »[728]

Jean Yanne incarne, aussi bien comme acteur que comme cinéaste, cette fin de l'histoire de la culture, dépassé par son devenir marchand mais maintenu en tant qu'objet mort (le théâtre de revue qui devient une salle de concert élitiste). Mais c'est cette même idée que l'on retrouve

726 Pour rappel, c'est Jean Yanne lui-même qui compose la musique du film, y compris celles jouées par Jean-Sébastien Bloch.

727 STAM Robert, *op. cit.*, p. 171.

728 DEBORD Guy, *La Société du spectacle, op. cit*, p. 180.

chez Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Mocky, Pierre Étaix, Nicole de Buron, Gérard Pirès, Pierre Tchernia, Gébé et Jacques Doillon. De populaire, la culture devient de masse, avant de devenir « pop culture », entièrement inféodée à *Société de consommation,* qui maintient par le spectacle le pouvoir de classe. Les mots changent de sens et les sens de mots et dans la foulée, le paysage se métamorphose.

2. Métamorphoses du paysage urbain ou « la pelleteuse de Rohmer »

Le cas particulier de Jean Yanne démontre qu'il est possible de développer une analyse des motifs grotesques et carnavalesques dans une démarche auteuriste. Néanmoins, la figure de l'auteur ne doit pas rendre invisible la société qui l'engendre. C'est là l'un des enjeux principaux des théories du grotesque et du carnavalesque, qui ne sauraient se réduire à l'étude d'un objet isolé du terrain qui l'a vu naître. Après tout, si Mikhaïl Bakhtine utilise François Rabelais comme épicentre de sa théorie littéraire, son objectif reste tout de même d'offrir un panorama global de la culture populaire à l'époque où l'auteur écrivait les aventures de Gargantua, comme le suggère le sous-titre, « et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance »[729]. Nous aurions pu peut-être faire de même et suggérer un travail intitulé *L'œuvre de Jean Yanne et la culture populaire française entre la fin du gaullisme et la chute du Mur de Berlin,* mais nous aurions été un peu limités pour traiter le sujet dans sa globalité. Jean Yanne, nous l'avons vu, aborde beaucoup de thématiques en lien avec les angoisses de ses contemporains, mais il ne peut pas être sur tous les fronts. Si l'homme de spectacle est omniprésent dans le paysage culturel français de la fin des années 1960 jusqu'aux années 1980, la France ne tourne évidemment pas autour de sa personne. Sa filmographie (restreinte en tant que cinéaste) ne permet donc pas d'aborder toutes les possibilités d'expressions du grotesque et du carnavalesque.

Entre 1970 et 1980, la France connaît à la fois le pic et la chute de ce que l'on appelle encore les Trente Glorieuses, depuis la fin de la guerre jusqu'au choc pétrolier de 1973. Dès 1946, le gouvernement provisoire mis en place à la Libération s'inspire directement du *New Deal* américain (1933) pour relancer une économie française fragilisée par la guerre. Les États-Unis effacent une partie de la dette avec notamment un accord d'ouverture du cinéma français aux productions américaines entre Léon Blum et James Byrnes (accords Blum-Byrnes de 1946). Sur le territoire métropolitain, comme le firent les États-Unis après le krach de 1929, l'État prend les choses en main en multipliant les nationalisations (Renault, EDF, etc.) pour encadrer l'économie de marché et permettre la relance. Les gouvernements successifs de Charles de Gaulle, Georges Pompidou et Valéry Giscard d'Estaing assureront la continuité de ce grand plan économique, tout

729 Une traduction littérale du titre *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* donnerait plutôt quelque chose comme « La créativité et la culture folklorique de François Rabelais au Moyen Âge et à la Renaissance ». Nous reprenons donc la traduction d'Andrée Robel de 1970. Notons que la traduction anglaise simplifie plus encore avec le titre *Rabelais and his world* (« Rabelais et son monde »), mais cela revient au même. L'œuvre de François Rabelais est inséparable de son environnement contemporain.

en impulsant une forte modernisation du territoire. Sur trente ans, le paysage français se trouve radicalement transformé, les chantiers se multiplient, afin de répondre aux différentes crises, particulièrement celle du logement, au cœur des problématiques de la reconstruction. Si l'on suit le discours officiel, ces grandes manœuvres économiques sont une réussite. Au début des années 1970, malgré la crise politique de 1968, de nombreux ménages voient leur niveau de vie augmenter, le pays connaît presque le plein emploi et un développement massif de ses exportations à l'étranger. La crise pétrolière de 1973 met un coup d'arrêt à tout cela, de manière plutôt brutale.

Mais si nous nous en tenons à une analyse bakhtinienne, le discours officiel nous intéresse peu ici. Ce n'est pas dans les bureaux et les salons de diplomates que naissent le grotesque et le carnavalesque, c'est sur la place publique. Le cinéma populaire de Jean Yanne nous aura permis d'ouvrir une brèche dans ce discours officiel, en démontrant qu'il est possible d'accorder (parfois) succès populaire et critique sociale. Nous proposons donc d'approfondir la question, en étendant le champ d'analyse à des objets plus disparates, qui proposent un autre discours sur cette « vérité » officielle de la réussite économique qui est loin d'être un rêve partagé.

Il est tout de même possible de trouver d'autres voix, qui s'expriment en faveur de cette modernité. Éric Rohmer propose ainsi en 1964 un court métrage documentaire intitulé *L'Ère industrielle : les métamorphoses du paysage*. Pensant plutôt son film comme une déambulation poétique, le cinéaste pose sa caméra dans différentes zones industrielles, et tente de démontrer qu'il est possible de trouver de la beauté dans ces paysages fortement industrialisés. Sur ces images, la voix de Pierre Gavary déroule un monologue qui rejoue, plus ou moins, le *Manifeste du futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti publié en 1909[730]. Sans trop se plonger dans l'analyse de ce film documentaire qui nous éloignerait du sujet, retenons tout de même cette ode à la pelleteuse qui arrive au bout d'une minute trente. « L'espèce de fascination qu'elle exerce, la rêverie qu'elle suscite, la beauté propre qu'elle possède, sa poésie même pourrions-nous dire », tout cela hypnotise le cinéaste, qui surligne cette « fascination » par la présence au bord du chantier d'un enfant qui observe les mouvements de l'engin :

> « Monstrueuse, inhumaine et humaine en même temps puisqu'elle est faite par l'Homme et, un tout petit peu, à son image. Elle intéresse, inquiète et rassure tout à la fois. Elle possède un charme, une personnalité, elle existe à la façon d'une espèce zoologique. Elle s'est intégrée au décor, et la nature l'a pour ainsi dire adoptée. »

730 Publié à l'origine dans *Le Figaro* du 20/02/1909.

Voici donc la pelleteuse décrite par Rohmer et Gavary, nouveau mythe de la France moderne. « Monstrueuse », elle l'est dans tous les sens du terme : par sa taille, le bruit qu'elle fait, ses possibilités, mais aussi par cette « fascination » qu'elle exerce sur l'humain. Rohmer revient ici à l'idée mythologique du « monstre », étymologiquement « ce qui est montré du doigt » [. La pelleteuse peut-elle devenir le nouveau monstre du monde moderne ? Si l'on suit l'herméneutique de Geoffrey Harpham, l'idée est loin d'être absurde.

Wolfgang Kayser laissait déjà affleurer l'idée dans la conclusion de son ouvrage, sans jamais la formuler :

> « Le grotesque s'expérimente uniquement dans l'acte de sa réception. Toutefois, il est possible que certaines choses soient analysées comme grotesques même s'il n'y a aucune raison structurelle pour les qualifier comme telles. »[731]

Kayser cite comme exemples les motifs incas, ou encore les peintures flamandes qui, à l'époque de leur conception, n'étaient pas pensées comme des œuvres grotesques. Pour le chercheur, le qualificatif découle d'une incompréhension de la structure symbolique convoquée, qui prend racine dans la contemporanéité des artistes ou des artisans. De la même manière que l'engin de chantier n'est pas conçu en premier lieu comme un « monstre mécanique », mais simplement comme un engin utilitaire. C'est le regard du cinéaste (ici Rohmer) qui lui donne cette essence mythique du monstrueux. Le texte lu par Gavary ne fait d'ailleurs jamais mention d'un pilote dans la cabine, comme si cette pelleteuse était mue d'une vie propre. Là où l'ouvrier voit un outil de travail, le poète (ou l'enfant) devine une main gigantesque, ou une demi-mâchoire, arrachant avec toute sa puissance des tonnes de terre. Pour Kayser, il est toujours possible que l'artiste crée volontairement des formes grotesques, mais celles-ci peuvent également être mal interprétées, trop facilement ramenées à leurs fonctions comiques ou humoristiques[732]. Si Kayser précise que se référer uniquement à la réception pour définir le grotesque peut mener à quelques erreurs analytiques, il affirme tout de même qu'il est « presque impossible de sortir de ce cercle vicieux »[733]. Le grotesque, comme esthétique, reste fondamentalement une question de perception.

731 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 181.
732 L'exemple cité par Kayser est celui du peintre et humoriste allemand Wilhelm Busch (1832-1908).
733 *Ibid.*, p. 181.

Pour en revenir à nos pelleteuses, Kayser énonce quelques lignes plus loin la chose suivante :

> « Les motifs caractéristiques du grotesque incluent également tous les outils qui se révèlent dangereusement avoir une vie propre. Les objets pointus de Wilhelm Busch ont récemment été supplantés par les instruments technologiques modernes, particulièrement les véhicules motorisés bruyants. La fusion des éléments organiques et mécaniques offrent une cible facile comme le faisait la disproportion par le passé. Dans les images modernes, les avions prennent la forme de libellules géantes – ou les libellules celle de l'avion – et les tanks se déplacent comme s'ils étaient des animaux monstrueux. Cette perspective « technologique » est si familière à l'homme moderne qu'il n'a aucune difficulté à concevoir un grotesque technologique dans lequel les instruments sont diaboliquement destructeurs et dominent leurs créateurs. »[734]

À l'opposé de Rohmer et sa vision poétique de la modernité, Jean Yanne propose en 1977 une vision apocalyptique et monstrueuse. De retour à la radio, il dévoile sur *France Inter* une adaptation radiophonique d'un texte de science-fiction écrit par ses soins au titre évocateur : *L'Apocalypse est pour demain*. Réalisé par Claude Mourthé et interprété par le comédien lui-même, les courts épisodes de cinq minutes sont diffusés chaque midi sur France Inter du 3 octobre au 31 décembre 1977, pour un total de soixante-cinq épisodes. Mais le ton caustique de Yanne choque encore certains auditeurs, obligeant France Inter à stopper la diffusion après dix épisodes[735]. Jean Yanne publie alors l'intégralité du texte sous la forme d'un court roman[736].

L'histoire est celle de Robin Cruso, dernier survivant de la « civilisation automobile » qui raconte ses souvenirs à qui voudra bien les entendre, sachant qu'il n'y a plus personne. Né dans un monde devenu une autoroute géante où la population humaine vit, mange, dort et meurt dans sa voiture, Cruso doit rejoindre sa place de parking après sa demi-heure de travail mensuelle. Le reste du temps est consacré aux transports, la circulation étant si congestionnée qu'il lui faut quinze jours pour traverser Paris, de son lieu de travail à son « logement ». Le voyage de Robin Cruso amène le lecteur à découvrir un monde pollué où les enfants ont leur permis et leur première voiture à l'âge de huit ans. Les CRS sont lobotomisés dès le berceau et la mort par « accident » devient une nécessité pour résorber le flux constant des automobiles.

Depuis ses débuts, Jean Yanne a une obsession, que ce soit dans ses films ou ceux des autres : la voiture. Parfois engin de mort (*Le Boucher* de Claude Chabrol et *Week-end* de Jean Luc Godard), parfois remplacée sommairement par le vélo (*Moi y'en a vouloir des sous*, *Les Chinois à Paris*), dans tous les cas, celle-ci a un statut particulier. Pourquoi cette obsession pour ce moyen

734 *Ibid.*, p. 183.

735 L'intégralité est disponible en ligne, sur les plateformes *Youtube* et *INA*.

736 YANNE Jean, *L'Apocalypse est pour demain*, *ou les aventures de Robin Cruso,* Paris, éditions Jean-Claude Simöen, 1977. Illustré par CARDON.

de transport à la carrosserie chromée, muni de quatre roues et d'un moteur à explosion ? Tout simplement parce que l'automobile, fleuron de l'industrie française (le héros de la classe ouvrière était « P3 chez Citroën » dans son sketch *La complainte du P3* en 1958), représente pour le cinéaste rien de moins que la société de consommation dans son ensemble.

Sur ce point, le comique rejoint Jean Baudrillard qui interroge, dans *La Société de consommation,* la fascination que les médias d'informations éprouvent pour les accidents de la route :

> « La voiture, est sans doute d'ailleurs l'un des foyers privilégiés du gaspillage quotidien et à long terme, privé et collectif. Non seulement par sa valeur d'usage systématiquement réduite, par son coefficient de prestige et de mode systématiquement renforcé, par les sommes démesurées qui y sont investies, mais plus profondément sans doute par le sacrifice collectif spectaculaire de tôle, de mécanique et de vies humaines que représente l'Accident – gigantesque happening, le plus beau de la société de consommation, par où celle-ci se donne, dans la destruction rituelle de matière et de vie, la preuve de sa surabondance. »[737]

Le philosophe fait de la destruction une « transfiguration » de la consommation, justifiant paradoxalement la richesse de la société qui l'engendre. Pour résumer, s'il y a des accidents, c'est qu'il y a un excès de voitures, et s'il y a un excès, c'est que la production se porte plutôt bien. C'est, sans le formuler, un geste carnavalesque d'autodestruction joyeuse que formule ici Baudrillard.

Dans le futur, Robin Cruso finit par rencontrer des piétons en résistance, cachés dans des souterrains et devenus mutants par manque de soleil. Mais surtout, son périple le mène à l'affrontement ultime face au « Préfet », maître du monde (du moins sa partie européenne), que l'on découvre être un cerveau humain greffé à une Rolls-Royce. Rendu fou par sa condition cyborg, le Préfet n'a qu'une obsession : détruire les automobilistes en disposant des pièges macabres et cruels sur la chaussée mondiale. Sous son commandement, les quais de Seine basculent pour faire tomber les voitures dans l'eau, des villes entières explosent, des jets d'acide surgissent dans les stations de lavages, etc. Mais malgré tous ses efforts, la « civilisation automobile » continue de s'étendre implacablement. Après une guerre entre les piétons et les CRS, le grand maître greffe son cerveau sur une fusée et s'enfuit dans l'espace. Robin Cruso s'échappe sur une île pour laisser cette civilisation mourir d'elle-même, et, avec la technologie de son adversaire, fait évoluer des *cœlacanthes* (des poissons) pour recréer un nouvel Adam. Au crépuscule de sa vie, Cruso, pose un regard sur sa création et s'écrie dans un dernier souffle :

737 BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 55-56.

« Cet imbécile est en train d'inventer la roue ! » [738]

Seule incursion de Jean Yanne dans la littérature de fiction, *L'Apocalypse est pour demain* pose la pierre finale du programme cynique de l'auteur. Son humour satirique devient à l'écrit particulièrement noir, n'hésitant pas à aller dans le gore outrancier et le grotesque le plus sinistre. On peut comprendre la polémique provoquée par l'adaptation radiophonique, car le texte n'hésite pas à décrire une succession de mises à mort toutes plus horribles les unes que les autres, sans distinction de classe, de sexe ou même d'âge (les enfants ne sont pas épargnés par la folie du Préfet). Jean Yanne va jusqu'à donner raison à l'antagoniste principal, et confirme une pensée qui a tendance à tourner en rond : l'humanité est globalement stupide et refait toujours les mêmes erreurs.

En imaginant ce futur enfer automobile où les voitures seraient mues d'une vie propre, Jean Yanne utilise le même procédé qu'Éric Rohmer offrant cette vie à la pelleteuse au milieu de ces *Transformations du paysages*. Auparavant (et Rohmer l'évoque également), le train à vapeur pouvait représenter ce monstre industriel, héros d'un premier film fondateur de l'histoire du cinéma, dont on aime encore rappeler qu'il terrorisa le public lors de sa première projection. Ce train est la machine infernale du capital dont l'inarrêtable avancée déloge des populations entières, comme dans *Touche pas à la femme blanche !* (1973) de Marco Ferreri. Dans les années 1970, avec les ambitions architecturales de Georges Pompidou, c'est la pelleteuse et la voiture qui endossent ces rôles. Plus tard, ce sera l'ordinateur et les intelligences artificielles (*Terminator* et *Matrix*), mais nous allons un peu trop vite.

À la suite de Wolfgang Kayser, Geoffrey Harpham met un peu d'ordre dans la théorie et propose l'interprétation suivante :

> « Puisque notre perception du monde physique change – de même que lui-même est changé par la technologie, la pollution, les guerres et l'urbanisation – certaines choses qui pouvaient apparaître comme des distorsions sont maintenant perçues comme communes ou semblent obéir à des lois précédemment inconnues. Chaque Âge redéfinit le grotesque en fonction de ce qui menace sa perception de l'humanité essentielle. […] Même un homme aussi moral que George Orwell hésiterait aujourd'hui à ranger l'homosexualité avec la nécrophilie, comme il le fit dans un essai de 1944 sur Salvador Dali. Les noirs, qui existaient auparavant dans l'imaginaire collectif sous la forme de caricatures, se sont déplacés, grâce à leur exposition, au-delà de cette image réductrice. Une personne ne peut être choquée éternellement, et pour le Parisien qui passe devant Notre-Dame pour aller travailler, même les gargouilles doivent sembler aussi confortables que de vieilles pantoufles. Pour domestiquer nos grotesques, nous les payons, les applaudissons ou les admirons, pour finalement leur

738 YANNE Jean, *L'Apocalypse est pour demain*, *ou les aventures de Robin Cruso, op. cit.,* p. 223.

offrir le tribut ultime de l'ignorance de leur difformité. »[739]

À peuple nouveau, nouveaux monstres, pourrait-on dire pour paraphraser Victor Hugo. Hans Richard Brittnacher fera un développement similaire autour de la figure du monstre :

> « Le monstre est non seulement un cas exceptionnel, mais aussi celui dont l'existence combine « l'impossible et l'interdit ».[…] Le monstre représente, non seulement un sacrilège parce qu'il sabote une création ordonnée de façon sensée par Dieu ou par un *design* évolutif intelligent, mais aussi un scandale parce qu'il met à terre les concepts de la compréhension de soi qui se sont développés sur la reconnaissance des principes de cette création. »[740]

La monstruosité, de même que le grotesque qui est son espace esthétique privilégié, échappe à la logique intellectuelle. La perception du monde et la connaissance de celui-ci ont beau évoluer au fil du temps, se complétant par diverses avancées scientifiques, il restera toujours des zones obscures qui échappent à notre vision cartésienne et ordonnée du monde. À titre d'exemples, les monstres antiques, tels la Chimère, Méduse ou le Minotaure ne pourraient naître aujourd'hui à une époque où chacun sait qu'une telle hybridation entre l'humain et l'animal est impossible. Contrairement à l'hybridation homme-machine, qui reste encore une possibilité suffisamment probable pour imaginer la figure cauchemardesque du cyborg. La pensée post-darwinienne a clairement fait sauter la barrière entre l'homme et l'animal, chose impensable dans une ère pré-moderne où l'humain se dresse comme la plus pure création de Dieu. La souillure du corps a changé de camp, et c'est maintenant le rôle des machines d'incarner l'effroi de la contamination :

> « Par là se laissent identifier trois modèles dominants qui deviennent saillants à des époques différentes, sans pour autant être complètement vide de sens à d'autres : le contexte défini par la religion, notamment dans l'Antiquité et le Haut Moyen Âge, favorise d'abord une exégèse sacrée ; dans les sciences progressivement formées des temps modernes domine ensuite le besoin de classification taxinomique d'un monde nouvellement découvert, plein d'êtres naturels merveilleux ; finalement s'impose, à l'époque moderne, abandonnée par Dieu et déçue par les sciences, le désir de la mise à mort de l'élimination de la vie déviante. »[741]

Brittnacher théorise un schéma en trois actes systématiques, qui vaut aussi bien pour l'histoire générale que pour l'individu. À son apparition, le monstre est incompris donc sacralisé (en bien ou en mal), puis le discours scientifique explique les raisons de son altérité, ôtant au passage sa puissance mythique. Une fois débarrassé de cette aura sacrée, le monstre peut être

739 HARPHAM Geoffrey, « The Grotesque : First Principles » *op. cit.*, p. 463.

740 BRITTNACHER Hans Richard, « "Ecraser l'infâme ! " À propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », dans JAMES-RAOUL Danièle, KUON Peter (dir.), *Le Monstrueux et l'Humain*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 405-420.

741 *Ibid.*, p. 409.

détruit[742]. Finalement pour le chercheur :

> « La richesse ingénieuse en matière de cruauté humaine, qui est orchestrée esthétiquement en littérature et au cinéma, confirme un pessimisme anthropologique fondamental qui prévoit pour presque chaque déviance ses propres techniques d'exécutions. »[743]

Engins de chantiers, grands ensembles d'habitations, automobiles, voilà les nouveaux monstres qui essaiment dans une France qui prend le virage du modernisme triomphant, tandis que les anciens, comme la ville historique ou la campagne, sont mis à mort.

En 1973, Jean Yanne et Jean-Pierre Rassam produisent le film de Marco Ferreri *Touche pas à la femme blanche !* (qui sort en 1974). Pour tourner cette parodie de western, le cinéaste italien pose alors ses caméras dans le trou des Halles, gigantesque chantier en plein cœur de Paris prenant place à l'endroit exact où se tenait le plus grand marché populaire de la capitale. Au même moment, Pierre Tchernia met en scène *Les Gaspards* (1974), une fable fantaisiste autour d'une bande d'hédonistes vivant dans les sous-sols de Paris, pour fuir les chantiers de la surface. «L'affaire des Halles » devient, avec ces deux films, le symbole d'un modernisme qui va trop loin. Mais là encore, pour saisir le problème dans sa globalité, il convient d'élargir encore le champ des possibles. Autour de Paris, ce sont les grands ensembles qui apparaissent, transformant des villages en banlieues uniformes, successions de tours de béton aux formes inhumaines qui provoquent le malaise dans la population. *Le Chat* (1971) de Pierre Granier-Deferre, *Elle court, elle court la banlieue* (1973) de Nicole de Buron et Gérard Pirès et *Themroc* (1973) de Claude Faraldo donnent ainsi une image peu reluisante de cette modernité galopante. Une fois ce tour d'horizon terminé, nous reviendrons sur les lieux du « crime », pour voir quelle image de la ville moderne transparaît *Subway* (1985) de Luc Besson.

Toutes ces images, venant de cinéastes et de registres variés, offrent un panorama non-exhaustif mais suffisamment éloquent du regard que les populations portent sur cette métamorphose rapide du paysage. Tous ces films apparaissent comme les témoins d'une société française tiraillée entre une perte de repères kayserienne, dans un environnement qui semble repousser la population, et un besoin de renouer avec la place publique bakhtinienne, dans un monde où la notion de groupe humain s'efface en faveur de l'individu consommateur.

742 Ou, comme le résume avec une étonnante clarté Arnold Schwarzenegger dans *Predator* (John McTiernan - 1987) au sujet du monstre cosmique qui lui fait des misères : « S'il peut saigner, on peut le tuer ».

743 *Ibid.*, p. 417.

2.1. « La Bataille de Paris » : filmer le « Trou des Halles »

> *« Montagnes et abîmes tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains. »*[744]
>
> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, (1965)

Dans l'histoire des chantiers interminables, l'un des cas français les plus célèbres fut celui du trou des Halles[745], creusé en 1971, qui restera béant pendant au moins huit ans, le temps que les pouvoirs publics se mettent d'accord sur le projet. Vécu comme une véritable agression (ainsi qu'une opération de gentrification fort peu subtile) par les habitants et dénoncé par certaines figures locales, comme les photographes Robert Doisneau et Jean-Claude Gautrand, ou encore le romancier René Fallet. La destruction du marché central de Paris laissa donc une gigantesque crevasse au milieu de la capitale française.

Pourtant, malgré l'importance de l'évènement, à ce trou des Halles se substitue un trou de mémoire. Sans recherche approfondie, il est difficile aujourd'hui de trouver de simples informations sur ce chantier qui semblait à l'époque figé dans un présent perpétuel. L'expérience peut être faite à domicile : taper « trou des Halles » ou « destruction des pavillons Baltard » dans Google (ou tout autre moteur de recherche) nous mène facilement vers le vide. Quelques pages sur l'histoire du lieu, d'autres à vocation publicitaire (le lieu étant devenu un gigantesque centre commercial), ou quelques articles de presse sur les dernières polémiques immobilières correspondent à peu près à tout ce que l'on peut trouver[746]. Au sujet du « trou » lui-même, retrouver des informations concrètes ou des témoignages est difficile. La page *Wikipédia* sur le quartier des Halles y consacre une ou deux phrases et on tombe parfois sur une photographie de Robert Doisneau ou Jean-Claude Gautrand.

Véritable fiasco dans la communication des pouvoirs publics, le projet de rénovation du quartier ne fut pas vraiment accueilli avec joie par les classes populaires, majoritaires en ces lieux. Les quelques archives (reportages de l'ORTF, presse et photographies) laissent peu de doute quant aux sentiments hostiles qui animent les Parisiens. La prise de décision sera

744 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 316.

745 Cette partie sur le chantier des Halles a fait l'objet d'un article : BAUDART Vincent, « Paris en chantier : exhumer le carnaval par le trou des Halles », *1895 Revue d'histoire du cinéma*, hiver 2020, n°92, p. 85-110.

746 Le Forum des Halles voulu par Jacques Chirac est déclaré vétuste en 2000, il sera remplacé par « La Canopée » achevée en 2016.

unilatérale : il faut faire entrer Paris dans l'an 2000, de gré ou de force. Les Halles sont donc détruites au bulldozer durant l'été 1971. De retour de vacances, les Parisiens n'auront plus qu'une manière de se réapproprier le lieu : y jeter leurs ordures.

Une image rare du trou dans sa totalité, vu du ciel, se trouve à la fin du film de Marco Ferreri, *Touche pas à la femme blanche !*. De la découverte tardive de ce film, longtemps cantonné à des cercles cinéphiles restreints, est venue l'idée de « creuser » ce sujet. Comment le cinéma, par d'étonnants détours, réactive la mémoire de ce chantier gigantesque paradoxalement tombé dans l'oubli.

Il est tout de même possible de retracer le cours des évènements et de dégager un motif prégnant, presque un cliché : l'image d'une apocalypse à petite échelle ne peut que nous sauter aux yeux. Et c'est dans ce décor de fin du monde qu'émergent donc deux films : *Touche pas à la femme blanche !*, déjà mentionné, et *Les Gaspards* de Pierre Tchernia, tous deux sortis la même année 1974[747]. Deux comédies de surcroît, ce qui soulève d'autres questions, comme ce besoin de recourir aux formes du grotesque dans un objectif de dérision et d'inversion des rapports de domination. Plus que l'épiphénomène du chantier, le lieu en lui-même cristallise un imaginaire populaire, où se rejoue une vision romantique du carnaval face à l'autorité opposant parfois les visions romantiques et haussmanniennes de la ville.

Ces deux films, tournés, montés puis distribués en plein cœur des travaux, s'inscrivent dans le registre de la fable et de la comédie en partageant ce même ressentiment face aux projets d'urbanisme des pouvoirs publics. *Touche pas à la femme blanche !* rejoue la bataille de Little Big Horn, donc la défaite du général Custer (Marcello Mastroianni) face aux Indiens menés par Taureau Assis (Alain Cuny). L'arrogant officier tombe également sous le charme d'une jeune aristocrate faussement puritaine (Catherine Deneuve), tout en étant (mal) épaulé dans son entreprise par un général cupide et dilettante (Philippe Noiret) et un Buffalo Bill délirant (Michel Piccoli). L'ensemble est tourné presque intégralement dans le trou et ses environs, laissant ainsi apparaître diverses machines de constructions modernes, à l'exception de la bataille finale, tournée (pour des raisons de sécurité) dans une carrière un peu plus loin.

Les Gaspards, raconte l'enquête du libraire Jean-Paul Rondin (Michel Serrault), historien du vieux Paris à ses heures (auteur d'un livre intitulé *Paris qui s'en va*), pour retrouver sa fille (Chantal Goya), enlevée par un étrange groupe hédoniste se faisant appeler les Gaspards, qui se

747 Le trou apparaît également furtivement dans *Le Locataire* (1976) de Roman Polański.

cachent dans les souterrains de Paris pour fuir le bruit des travaux et de la circulation. Il rencontre alors Gaspard de Montfermeil (Philippe Noiret), chef de cette bande étonnante, qui mène une guérilla féroce contre le ministre des travaux publics (Charles Denner), fonctionnaire arrogant qui s'identifie un peu trop à Napoléon. Le trou des Halles n'y apparaît qu'une fois dans le film, mais les travaux qui entachent le « vieux Paris » restent tout de même le sujet.

D'un côté nous avons donc un cinéaste italien (Ferreri) habitué des polémiques (le scandale de *La Grande Bouffe* sorti en 1973) qui voit dans l'évacuation du quartier populaire des Halles une dynamique similaire aux guerres indiennes qui agitaient les États-Unis au siècle précédent. De l'autre un Français (Tchernia), plutôt discret sur ses opinions politiques[748], mais grande figure de l'ORTF et à peine sorti d'un énorme succès public, *Le Viager*, deux ans plus tôt, qui représente plutôt une certaine image de la France conservatrice. Difficile d'imaginer deux figures plus différentes pour s'attaquer à un même sujet. Et quand Ferreri connaît avec ce film le plus gros échec de sa carrière (200 000 entrées), Tchernia obtient un beau succès (800 000 entrées), bien qu'inférieur à celui du *Viager* (plus de 2 millions de spectateurs)[749].

La deuxième vie des films complexifie le tableau. *Les Gaspards* finira par être progressivement oublié, relégué dans l'ombre du précédent succès de Tchernia[750]. Il sera d'ailleurs très peu fait mention de la carrière cinématographique de « l'homme de télévision » qu'était « Monsieur Cinéma » lors de son décès en 2016, sauf pour parler de temps en temps du *Viager*. *Touche pas à la femme blanche !* connaît en revanche un second souffle dans les cercles cinéphiles (jusqu'à une séance spéciale au Forum des images en 2013 commentée par l'historien du cinéma Noël Simsolo, acteur dans le film), malgré très peu de rediffusions télévisuelles[751].

Pour Simsolo, il ne fait aucun doute que la critique de l'époque était passée complètement à côté du film de Ferreri. Selon lui, la presse (spécialisée ou non) n'y a vu qu'une farce parfois amusante, souvent ratée, et il faudra attendre plusieurs années avant que le public ne prenne la pleine mesure de la fable ubuesque du cinéaste italien, et sa pertinence intemporelle :

748 Néanmoins issu d'une famille ayant fui le tsarisme avant la révolution de 1917.

749 Selon les chiffres de JP's Box Office, disponible à l'adresse : http://jpbox-office.com [consulté le 24/02/2019].

750 11 diffusions à la télévision entre 1995 et 2011 contre 30 pour *Le Viager* de 1997 à 2019 (source INAthèque).

751 On retrouve la trace d'une diffusion sur Ciné+ Classic dans le cadre d'une soirée spéciale Ferreri le 30 novembre 2018.

> « À l'époque les gens n'ont pas compris, je pense qu'il fallait du temps. Il fallait avoir les dangers politiques qu'on a eu […]. [Ferreri] avait fait un film prémonitoire... je dirais même prémonitoire sur ce quartier. »[752]

En replongeant dans les critiques de l'époque, il est difficile de retrouver la même ferveur pour Ferreri que celle qui animait la presse et le public devant le scandale provoqué par *La Grande Bouffe* l'année précédente. Si certains témoignent de l'affection pour le film ou s'amusent devant « la glorieuse épopée de l'ouest mise en pièces et en bande dessinée par Gotlib pour Charlie Hebdo ou Hara-Kiri. » (Jacques Doniol Valcroze[753]) beaucoup ne goûtent pas la plaisanterie. *Le Point* insiste sur « l'allégorie lourdaude, peuplée de fantoches [qui] nous laissent froids » (tout en notant le talent des acteurs)[754] et François Chalais va jusqu'à reprocher aux comédiens de se prêter au jeu :

> « Quand il s'agit de femmes, passe encore […]. Mais les hommes !... Quelle raison ont-il de servir de gadget à la frénésie de quelques faux prophètes en mal de notoriété à tout prix ? […]. En s'anéantissant eux-mêmes, c'est un peu de notre bonheur qu'ils ont dérobé. »[755]

Dans la même veine, *La Croix* en profite pour remettre le gauchisme à sa place :

> « Tel ou telle qui a fait carrière, grâce à son talent, bien sûr, mais également à cause de sa beauté, se roule avec un plaisir évident dans le moche, voire l'innommable. Pourquoi ? Pour se faire pardonner sa réussite « bourgeoise » ? Pour se dédouaner vis-à-vis des petits camarades prolos ? Mais les vrais prolos s'en f... ! Ils aiment les vrais personnages, eux ! Il n'y aura que l'intelligentsia sophistiquée, la gauche dorée pour applaudir au massacre. Et ceux-là n'ont jamais fait vivre, ni le cinéma, ni le théâtre. »[756]

Le plus mesuré sur la question est peut-être l'article de *France-Nouvelle* qui prophétise l'échec du film en le mettant face au succès de *La Grande Bouffe* :

> « La bourgeoisie adore toujours sa caricature individuelle ; elle déteste, ne se trouvant pas si laide, sa caricature sociale, trouvant toujours que la surcharge critique a été au-delà du plus beau sabre de sa vie, trouvant toujours sa critique plus réelle, trop partisane, puisqu'elle se situe d'un autre ? De l'autre côté. »[757]

Le film sera effectivement un four.

Il est très peu question du chantier en lui-même dans ces textes. À l'exception de cette phrase de Louis Chauvet dans un autre article du *Figaro* :

---

752 SIMSOLO Noël, *Cours de cinéma,* Au Forum des Images, 28/11/2013, *Dailymotion [en ligne],* [consulté le 23/02/2019], disponible à l'adresse : https://www.dailymotion.com/video/x183cz0

753 *L'Express* du 09/07/1975, précisons tout de même que Gotlib n'a jamais travaillé ni pour *Hara-Kiri*, ni pour *Charlie Hebdo*.

754 *Le Point* du 21/01/1974.

755 *Le Figaro* du 28/01/1974.

756 *La Croix* du 11/02/1974.

757 *France Nouvelle* du 19/02/1974.

> « Enfin l'argent dépensé ne sera pas tout à fait perdu ! Quand les générations futures seront en quête d'un documentaire sur les anciennes halles de Paris, et sur leur destruction, trois ou quatre séquences de *Touche pas à la femme blanche* ! prendront une soudaine valeur. Le reste a peu de chance de passer à la postérité. »[758]

Louis Chauvet laisse entendre que la valeur patrimoniale du film est due à une sorte de hasard, le dernier plan de *Touche pas à la femme blanche !* affirme le contraire. La caméra, embarquée dans un hélicoptère, remonte du champ de bataille pour donner un point de vue beaucoup plus large, laissant voir le trou des Halles dans sa totalité, ainsi que la ville qui l'entoure. Au fil du temps, ce plan final passe du statut d'instantané de l'époque à celui d'image vertigineuse, mettant le spectateur actuel face à une réalité qu'il avait oubliée, ou dont il n'avait jamais entendu parler. Chauvet ne s'y était donc pas trompé, le film de Ferreri est bien un précieux document sur le chantier des Halles, et c'est peut être cette dimension « documentaire sans l'être » qui permit au film de survivre[759].

Les Gaspards n'aura pas la même chance. Le film de Tchernia bénéficie pourtant d'un accueil critique plutôt favorable, beaucoup louant la « sagesse » de la réflexion du cinéaste sur la modernité galopante de l'époque. Le texte le plus virulent étant celui de *La Croix* qui taxe le film d'être « sympathique mais légèrement réactionnaire »[760]. Louis Chauvet, dans *le Figaro*, laisse de côté sa verve conservatrice pour simplement pointer la répartition binaire des gags entre l'univers souterrain et le monde urbain, et la supériorité comique du second sur le premier[761]. Mais le plus curieux dans cette revue de presse reste que seul Albert Cervoni dans *L'Humanité* crée un lien direct entre les deux films : « " Les Gaspards " n'est pas sans avoir des mérites assez voisins de ceux de *Touche pas à la femme blanche !* de Marco Ferreri »[762]. La critique reste donc en général bienveillante, et le public suit.

La vision du problème de l'urbanisation par Tchernia est en effet moins critique que celle de Ferreri. D'ailleurs, *Les Gaspards* n'aborde jamais le problème des déplacements de populations ou des intérêts économiques de diverses parties (la RATP ou l'État français). Le seul drame du film est celui du patrimoine culturel, détruit et réduit en pièces, pour laisser place à

758 *Le Figaro* du 26/01/1975.

759 Voir ROBERT Jean-Louis et TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Les Halles, images d'un quartier,* Paris, éditions de la Sorbonne, 2004, qui évoque brièvement le tournage du film de Ferreri comme une parenthèse joyeuse. Idée reprise par le *Journal de 13h* de France 2 dans un sujet spécial « Mémoire d'écran : le ventre de Paris » diffusé le 21 septembre 2016. Le film de Tchernia n'est évoqué dans aucun des deux, probablement parce que son sujet n'est pas directement le chantier des Halles.

760 *La Croix* du 18/20/1974.

761 *Le Figaro* du 06/07/1974.

762 *L'Humanité* du 16/02/1974.

une modernité bien laide aux yeux du cinéaste. C'est ainsi que le ministre des travaux publics veut construire deux gratte-ciels autour de Notre-Dame et bétonner la Seine[763] pour en faire une autoroute. Mais le « pourquoi » de cette obsession restera toujours mystérieux. Face à lui, le personnage de Philippe Noiret peut sembler plus proche de la bourgeoisie pointée du doigt par *France-Nouvelle*[764], étrange mélange entre l'aristocrate déchu et le hippie révolutionnaire, féru de musique classique et de guérilla sans but. Nous sommes assez éloignés du général ventru et cupide qu'il incarnait peu de temps avant chez Ferreri. À partir de là, il est évident pour les critiques que le film est une « fable » sympathique qui pousse à la réflexion, sans être trop agressive. Cette posture bienveillante (pour ne pas dire condescendante) envers *Les Gaspards* peut expliquer en partie le peu de considération donnée par le temps qui passe. Il est évident que le film de Tchernia n'a pas eu à subir une fronde équivalente à *Touche pas à la femme blanche !* et les mots les plus violents qui lui furent adressés ne sont pas comparables à l'ardeur de Louis Chauvet ou François Chalet sur le film de Ferreri.

Comparer la réception critique des deux films démontre ainsi que sur un sujet équivalent, la recevabilité du film, et sa potentielle postérité, passe avant tout par l'image publique du cinéaste. Ferreri est un auteur à tendance marxiste, et le réaffirme à chaque film, quitte à s'aliéner automatiquement la presse de droite, qui l'attend de pied ferme (surtout dans ce contexte post-mai 1968). Mais même en étalant sur plusieurs colonnes toute la haine qu'ils éprouvent pour le nouveau film du cinéaste, cette presse conservatrice offre tout de même une forme de considération à son œuvre. Un auteur détesté reste, après tout, un auteur à suivre, ne serait-ce que pour confirmer le sentiment négatif. Tchernia, en revanche, vient de la télévision (et y retournera régulièrement), il est proche du milieu de la bande dessinée pour enfants[765] et ses films (dont celui-ci), sont considérés par la presse comme des divertissements populaires qu'il est bon d'aller voir en famille. Très peu prennent le temps de déceler derrière l'œuvre un semblant de discours politique, malgré l'actualité du sujet et des conditions de tournage similaires (dans la rue, au plus près des engins de construction dépeints comme des machines de guerre). Il est clair pour la presse de l'époque que Pierre Tchernia est plutôt un amuseur public

763 Dans les commentaires du DVD, Tchernia révèle d'ailleurs qu'il avait imaginé cette péripétie comme une absurdité, et qu'un ami lui révélera plus tard qu'il y avait effectivement un projet de recouvrir le canal St Martin, ce qu'il ignorait lorsqu'il écrivit le scénario.

764 Pour la comparaison entre *La Grande Bouffe* et *Touche pas à la femme blanche !*.

765 De nombreuses collaborations avec René Goscinny, qui participa au scénario du *Viager* et écrira certains dialogues des *Gaspards*. Dans l'autre sens, Tchernia prêtera régulièrement sa voix pour la narration des films Astérix (jusqu'à *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* d'Alain Chabat en 2002, une autre comédie sur l'architecture).

qu'un véritable auteur, au sens que lui donne la fameuse « politique » impulsée par Truffaut en 1955.

Pourtant *Les Gaspards* semble également pensé comme un film « témoin », à la fois instantané d'un ras-le-bol populaire (le bruit des travaux), critique d'un modernisme absurde (les projets fous du ministre) et nostalgique du vieux Paris romantique des flâneurs du XIX^{e}. Mais peut-être que l'aspect « comédie populaire » trop marqué l'aura vite classé dans la catégorie des « divertissements », dont on loue les idées burlesques, sans vraiment lui concéder un fond plus sérieux, bien qu'il partage avec le film de Ferreri un peu plus qu'une coïncidence spatio-temporelle[766].

Il est nécessaire de rappeler (au risque de se répéter) que la destruction du marché des Halles ne fut pas véritablement bien accueillie par la population locale. Parmi les plus farouches opposants à cette modernisation du quartier nous trouvons André Fermigier, journaliste au *Nouvel Observateur*, qui se fera un devoir de commenter, par des articles réguliers, l'évolution d'un projet qu'il méprise. Rassemblées dans un recueil intitulé *La Bataille de Paris*[767], ces nombreuses critiques offrent un panorama précieux des évènements, laissant transparaître le déni jusqu'à la destruction effective des pavillons, Fermigier écrit en 1968, trois ans avant :

> « De toute manière, on se résignerait mal à voir disparaître ce que le XIX^{e} nous a légué de meilleur [...]. Détruire les Halles au moment où l'on achève Maine-Montparnasse, serait un symbole et un bilan bien sinistre. »[768]

Malgré l'intervention du banquier américain Orin Hein qui tente sans succès de racheter les pavillons (relaté par Fermigier dans son article « Le gendarme et l'iroquois » du 28 juin 1971), la « basilique Baltard » sera détruite. Pour Fermigier, le vrai coupable n'est nul autre que le directeur de la R.A.T.P., Roger Belin :

> « Pourquoi ce grand trou et à cet endroit précis ? C'est que le directeur de la R.A.T.P. en a décidé ainsi et les décrets de la R.A.T.P. ne se discutent pas. »[769]

Le 29 juin 1971, le Conseil de Paris vote en faveur des travaux, le 30 juin une entreprise

766 Et de la même manière que « gaspards » est tiré de l'argot local, désignant les rats, « apaches » désignait vers 1900 les délinquants juvéniles parisiens. Voir PERROT Michelle, « Dans le Paris de la Belle-époque : les "Apaches", premières bandes de jeunes » dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2007, vol. 1, n° 67, p. 71-78.

767 FERMIGIER André, *La Bataille de Paris. Des Halles à la Pyramide. Chroniques d'urbanisme*, Paris, Gallimard, 1991.

768 *Ibid*., p. 90-91.

769 *Ibid*., p. 213.

de démolition est choisie. Comme il est d'usage (et critiqué dans *Les Gaspards*) les pouvoirs publics profitent donc des grandes vacances et de la désertion de la capitale par ses habitants pour lancer les travaux de démolition et le 6 septembre Fermigier écrit :

> « Les Pavillons ? N'en parlons plus. Dossier clos. Tout est par terre […] on ne les démonte pas, on les casse, on les écrase, on les réduit en bouillie. »[770]

De cette destruction, le photographe Jean-Claude Gautrand immortalisera une image saisissante laissant voir la carcasse d'un pavillon pris dans un nuage de poussière. Une image d'apocalypse qu'il titrera « L'assassinat de Baltard »[771].

Deux ans plus tard, Philippe Haudiquet dévoile un court métrage documentaire de sept minutes sobrement intitulé *Les Halles, janvier 1973*. Commençant par une courte interview d'une tenancière de café expropriée, le film laisse les cloches de Saint Eustache résonner sous la voûte des Halles (l'assimilant à un édifice religieux) et s'attarde ensuite sur les bouchers chargeant des carcasses de viandes et des têtes de cochons pour les emmener au nouveau marché de Rungis. Puis vient la destruction d'un bâtiment historique vue par les habitants du quartier, des images d'un chariot en feu, pour finir sur l'image d'un mur de chantier, décoré de graffitis d'enfants. La caméra s'arrête sur un clown accompagné de ce texte : « Par École St Merri qui voulait représenter le combat entre la joie et la tristesse dans la ville ». Une image certes crépusculaire, mais qui n'est pas sans évoquer *Le Combat de Carnaval et de Carême*, de Pieter Brueghel l'Ancien, peint en 1559[772]. Tableau représentant la joute comique entre deux personnages métaphoriques : Carnaval, ventripotent et chevauchant un tonneau, et Carême, rachitique sur une chaise à roulettes, dans un décor de place publique, représentant deux états du monde qui s'opposent mais se complètent.

Rappelons que « carnaval » signifierait étymologiquement « adieu à la viande », désignant ainsi les derniers jours où la consommation de celle-ci était autorisée avant le carême. L'analogie de Haudiquet est assez évidente, lorsqu'il s'attarde longuement sur les carcasses envoyées loin du « Ventre de Paris », pour laisser place à un chariot en feu, répandant une pluie

770 *Ibid*., p. 228.

771 GAUTRAND Jean-Claude, *L'assassinat de Baltard*, 1971, photographie, 24 x 30 cm, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, RLQ 8959.

772 BRUEGHEL Pieter dit l'Ancien, *Le Combat de Carnaval et de Carême*, 1559, huile sur bois, 118 x 164,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, GG_1016.

de cendres évoquant aussi bien un décor apocalyptique que le Mercredi des Cendres annonçant le début de la période de privation. La « joie » prodiguée par le marché a laissé place à la tristesse populaire. Sentiment que partagent de nombreux Parisiens expropriés par les pouvoirs publics. Le film se termine tout de même sur une note optimiste, avec ce dessin enfantin souligné par une musique d'accordéon, annonçant le retour prochain de cette joie perdue.

Il est logique de se demander pourquoi, en dépit de la vindicte populaire, la ville de Paris est restée obstinée ? Si le désir des pouvoirs publics de donner à la capitale l'image d'une mégapole moderne est à prendre en compte, la situation n'est pas aussi simple. Dès les années 1950, les Halles posent plusieurs problèmes de sécurité. S'ils répondaient déjà à un besoin d'agrandir le marché central de Paris, et d'en améliorer les conditions d'hygiène, les pavillons conçus par Victor Baltard entre 1852 et 1870 ne suffisent plus cent ans plus tard. La population a plus que doublé, et les Halles sont engorgées. Plutôt que d'agrandir le marché déjà présent, la décision est prise de le déplacer vers Rungis (où sera déménagé l'un des pavillons) et La Villette dès 1960. Les entrepreneurs tablent aussi sur le développement des hypermarchés en banlieue, mais ces derniers ne séduisent pas les nouveaux riverains qui se rabattent sur le marché historique, y trouvant les prix plus abordables. Dans un contexte plus global, l'exode rural amorcé en 1945 et la démocratisation de la voiture en milieu urbain obligent les pouvoirs publics à prendre des mesures afin d'éviter l'engorgement des rues. Il faut des parkings, des routes, et des transports en communs compétitifs. D'où la volonté de créer au centre de Paris une véritable « ville souterraine » servant de jonction entre les différentes lignes (métro et RER). Ce sera la station Châtelet-Les Halles. Enfin, le quartier en lui-même était très populaire, et concentrait une bonne partie de la classe ouvrière, ainsi que les populations immigrées. Il est possible d'attester de la présence de nombreux ateliers clandestins, de trafics en tout genre, de cinémas pornographiques et d'activités de prostitution[773]. Le quartier des Halles à cette époque est ce que les romantiques appellent « une cour des miracles », et les pouvoirs publics « un coupe-gorge ». À l'aube du XXI^{e} siècle, il convenait « d'assainir » le quartier, très populaire, afin de permettre l'entrée de Paris dans l'an 2000.

Le parallèle avec les grands travaux du baron Haussmann au XIX^{e}, dont le but à peine voilé était de déplacer les classes ouvrières en périphérie de la capitale, est d'autant plus

773 La présence, non loin, des rues de la petite et grande truanderie n'aident pas vraiment à la réputation du quartier, même si l'origine exacte du nom est sujette à débat.

frappant. Mais le chantier des Halles n'est pas le seul à apparaître dans la capitale. Au cours des années 1960-1970, une folie architecturale saisit les pouvoirs publics. Les projets modernes et innovants se multiplient dans le but d'adapter la topographie de la ville moderne à la démocratisation de la voiture. C'est l'époque du « plan autoroutier pour Paris » lancé par le président Pompidou en 1967 qui donnera les voies sur berges[774], de la Tour Montparnasse, des tours de la Place d'Italie, puis des chantiers de Courbevoie qui donneront la Défense, visibles dans *Le Chat* de Pierre Granier-Deferre (1971), où l'on retrouve une image similaire au documentaire de Philippe Haudiquet : les habitants observant la destruction de leur environnement[775].

Le décor est planté, les acteurs sont en place, il ne faut donc plus grand chose pour faire de ce trou un champ de bataille. C'est ce que fera Marco Ferreri, pour qui la tranchée gigantesque évoque rien de moins qu'un décor de western. Le cinéaste italien y voit une occasion inespérée de jouer aux cow-boys et aux Indiens :

> « Pourquoi un western ? Parce que je pense que nous vivons dans un climat de western. Parce que le western a toujours été l'énorme piège dans lequel nous sommes tombés depuis gosses. Le western exprime de façon simple et élémentaire les concepts : Dieu, Patrie et Famille. Je reprends ces concepts et je les fais éclater par le rire».[776]

Cette note d'intention résume le principe du film qui devait à l'origine s'appeler simplement *Custer*. À partir de ce trou des Halles, Ferreri propose une vision totalisante de l'histoire. Selon lui, les Indiens massacrés par Custer et les autres, sous les ordres du président Ulysse Grant, sont équivalents aux travailleurs immigrés, pauvres ou ouvriers expulsés du quartier des Halles, voire à ceux déplacés par le baron Haussmann. Une intention qui apparaît dès le scénario, l'auteur plaçant ses séquences dans les lieux qui entourent le quartier (« Square des Innocents – Ext. Jour » page 20).

Nous pouvons ainsi voir Custer et le major Terry admirer la démolition d'un bâtiment et entendre le second déclarer : « Maudits Indiens ils restent là dedans, je n'arrive pas à

774 Avant d'être stoppé par le choc pétrolier de 1973-1974.

775 Dans l'argot de Bologna/Bullåggna (Bologne), nous trouvons le mot « *umarell* », intraduisible littéralement en français, mais qui désigne spécifiquement : un homme à la retraite qui regarde des chantiers de construction, les mains dans le dos, offrant des conseils non-sollicités au sujet des travaux en cours. En France, on parle plutôt « d'inspecteur des travaux finis », mais il y a une nuance (l'état du chantier).

776 FERRERI Marco, « Sur *Touche pas à la femme blanche !* ou "Pourquoi Custer aux halles, à Paris, en 1973 ?" », document dactylographié, Paris, 1973, document disponible à la bibliothèque François Truffaut du Forum des Halles.

comprendre ce qu'ils veulent ! Comme des rats. […]. La dynamite, ce serait plus commode, mais nous vivons dans un siècle trop vieux, trop religieux Custer », assimilant directement les Amérindiens aux populations déplacées. Les arcanes du pouvoir sont également similaires, avec ces hommes en costumes qui prennent leurs décisions loin du champ de bataille, et les intérêts économiques ne font que changer de nom. La compagnie du chemin de fer étant simplement devenue la R.A.T.P.

Cette vision de l'histoire permet alors à Ferreri toutes sortes de fantaisies anachroniques : Custer arrive à la Gare de Lyon, au milieu des autres voyageurs. Le président américain n'est plus Ulysse Grant mais Richard Nixon (nous sommes juste après le Watergate), auquel Terry rend hommage. Un agent de la C.I.A.[777] (pourtant créée en 1947), traîne souvent autour des décideurs, et influence les discussions. Sans oublier bien sûr les différents engins de chantiers et échafaudages visibles dans le film.

Le plus gros anachronisme reste peut-être la présence de Buffalo Bill (Michel Piccoli), homme de spectacle bouffon et grotesque, engagé par le gouvernement pour rendre acceptable les massacres perpétrés en leur donnant l'aspect d'une épopée héroïque. Le véritable William Cody, de son vrai nom, montera en réalité son célèbre spectacle, le *Buffalo Bill Wild West*, plusieurs années après le massacre de Little Big Horn. En revanche, il participera à la légende de Custer, en mettant en scène un spectacle sur son histoire, le présentant comme un héros tragique de la conquête de l'Ouest. C'est en mettant en scène celui par qui le mythe même du western s'est construit que Ferreri entend le dynamiter. Le western apparaît alors comme un « cheval de Troie » de la légende[778]. En brisant le mythe du western, Marco Ferreri emporte avec lui le principe de la destinée manifeste, prônée par ce genre cinématographique très (trop) américain. Par effet de résonance, c'est la marche du progrès qui est stoppée nette par les Indiens coalisés, et donc la modernité, celle-là même qui donne des migraines aux Parisiens de 1974.

777 Qui se cache sous l'identité du « professeur d'anthropologie Pinkerton » en référence à la célèbre agence de détectives privés créée en 1850, dont l'un des actes les plus notables fut l'infiltration des piquets de grève en 1877.

778 Est à noter évidemment la sortie de *Little Big Man* d'Arthur Penn en 1970 (1971 pour la sortie française). S'il aborde des thèmes très différents (guerre du Vietnam, racisme, etc.), le film utilise aussi la figure de Custer comme élément carnavalesque. Le héros de l'Ouest est un homme arrogant, brutal et stupide. La sortie presque simultanée des deux films, ainsi que la réévaluation de l'histoire amérindienne depuis les années 1960, poussera les historiens américains à s'intéresser de plus près à la « légende », popularisée principalement par la veuve du général et Buffalo Bill.

Touche pas à la femme blanche ! effectue ainsi de constants aller retours entre passé et présent : les massacres d'hier sont perpétrés par les mêmes puissances qui tirent les ficelles aujourd'hui. Comme Ferreri le déclarera lui-même à Michel Delain dans *l'Express* :

> « L'Épopée, moi je m'en fous. Ce qui m'intéresse c'est d'étudier les rapports entre oppressés et oppresseurs. Mes Indiens représentent un sous prolétariat à qui la civilisation bourgeoise ne veut même pas laisser un territoire en ruine. »[779]

Malgré sa violence et son cynisme, la farce de Ferreri reste optimiste. Comme dans la réalité, Custer est tué à l'issue de la bataille. Dans la fiction, Buffallo Bill et le Général sont en fuite, et le fou (Serge Reggiani) déclare « il y aura d'autres batailles à gagner comme celle-ci […]. Il y aura d'autres Custer à tuer. ».

Pierre Tchernia, de son côté, prend à bras le corps le problème des chantiers dans Paris, pour composer une fable comique. En tant que tel, le trou des Halles qui nous intéresse ici n'a finalement qu'un rôle de figuration, tant les chantiers sont nombreux. Il n'est en vérité visible qu'une fois dans *Les Gaspards*, au moment où le ministre des travaux publics fait une allocution télévisée. Ce qui intéresse Tchernia, ce n'est pas tant la lutte des classes ou un lieu en particulier menacé de destruction, c'est plutôt l'idée de la capitale en travaux dans sa globalité. Son scénario prend donc la forme d'un gigantesque jeu de cache-cache entre les autorités, représentées par le ministre assisté d'un commissaire colérique (Michel Galabru), et cette communauté de gaspards, vivant dans le réseau de souterrains de la capitale. Il ne s'agit pas tant d'une bataille (au sens d'un instant guerrier s'inscrivant dans un contexte plus large) que d'une guerre de position. Le ministre lance des chantiers, les ouvriers creusent des trous, les gaspards se déplacent, rebouchent les premiers trous, et tout recommence.

Mais là où Ferreri reste au stade de la métaphore, Tchernia nomme directement l'évènement, en mettant dans la bouche même du ministre des termes qui n'auraient pas déplu à Fermigier :

> « Le problème capital, c'est le problème de LA capitale[780]. Donnez-moi les armes nécessaires, et j'engage la bataille de Paris ! J'enveloppe Belleville par l'aile gauche, je fais sauter le verrou de la contrescarpe, je colmate le quai des Batignolles, je fais charger les bulldozers par la percée de l'Hôtel de ville... Et je GAGNE la Bataille de Paris ! »

Un monologue souligné par une musique martiale, déclamé par un personnage qui

779 *L'Express* du 21/01/1974.

780 Marco Ferreri aurait sûrement ajouté « du Capital ».

partage nombre de similitudes avec l'empereur Napoléon (petite taille, ambition, despotisme), dont il garde un portrait célèbre dans son bureau. Loin de l'image du rond de cuir habituellement donnée aux politiciens, cette figure du pouvoir, interprétée par Charles Denner (décrit dans le scénario comme un « éblouissant technocrate »), a tous les attributs du chef de guerre. Allant jusqu'à admirer une succession de pelleteuses comme un défilé du quatorze juillet.

Son adversaire n'est pas moins délirant. Aristocrate héliophobe, Gaspard de Montfermeil dirige cette communauté de gaspards qui choisissent de vivre en sous-sol. Si le ministre ne parle que de béton, de goudron, et mange des pousses de soja au déjeuner, le « roi des rats » préfère la musique romantique (Schubert en particulier), le bon vin et la bonne nourriture. En somme, face à la modernité galopante du XX^{e} siècle, Gaspard de Montfermeil défend le fantasme d'un art de vivre à la française. Un style de vie amené à disparaître, mais plus séduisant pour l'historien amateur Rondin, dont nous suivons le parcours. Habillé de vêtements rappelant plutôt le XVIII^{e}, en opposition au costume trois pièces porté par le ministre, le personnage représente à lui tout seul l'idée de patrimoine culturel et nous retrouvons l'opposition bruegelienne entre Carnaval et Carême.

C'est plutôt sur ce terrain là que Tchernia mène sa bataille, ce qu'il assume d'entrée de jeu, en utilisant un dialogue entre le libraire (Michel Serrault) et un client pour faire défiler des images du vieux Paris. Les évènements qui nous intéressent prenant place seulement douze ans après la « loi Malraux » (4 août 1962), qui étendit la notion de patrimoine aux ensembles urbains historiques, le combat de Tchernia était loin d'être gagné. Surtout que cette loi reste très floue sur les modalités de classification des bâtiments à sauvegarder. Et contrairement à Ferreri, le réalisateur des *Gaspards* est moins optimiste quant à la suite des travaux. Là où Custer finissait criblé de flèches, le ministre trouve la cachette des hommes-rats, obligeant la communauté à fuir. L'homme d'État décide alors d'amener tous les engins de chantier disponibles pour bétonner les galeries et créer d'immenses parkings souterrains. Certes, les engins en dessous ne sont plus à la surface, et n'embêtent plus les riverains, mais cette petite victoire s'est faite au prix du sacrifice d'un réseau de galeries gigantesques très appréciées des connaisseurs. À la différence de Ferreri, le Paris que défend Tchernia n'est pas celui des classes populaires, mais la vision romantique de la ville, celle héritée des classiques de la littérature, décrite dans les romans de Victor Hugo, Émile

Zola[781] ou Eugène Sue, ce qui peut expliquer en partie le besoin de certains critiques de qualifier le film de « conservateur ».

Finalement, loin d'être un scandale local, l'affaire des Halles déborde rapidement de son « trou » et touche plusieurs imaginaires : témoin d'une furie capitaliste chez les uns, représentatif d'un manque de respect pour le patrimoine chez les autres. Face au drame humain et historique, il ne reste que le carnaval pour contrer l'idéologie moderniste en marche.

À l'image du fou philosophe joué par Serge Reggiani dans *Touche pas à la femme blanche !*, ou de Gaspard de Montfermeil, Marco Ferreri et Pierre Tchernia maquillent en farce (dans des registres tout de même différents) des angoisses bien réelles face à un monde moderne dans lequel ils ne se reconnaissent plus. Et c'est justement dans le but d'exorciser ces angoisses qu'ils recourent tous les deux au carnavalesque et au grotesque.

Pour *Les Gaspards*, de nombreux critiques se sont amusés à dérouler une liste des grands auteurs français ayant probablement inspiré Tchernia. Nous en avons cité certains, Eugène Sue, Victor Hugo, Émile Zola (quoique la dimension sociale est un peu mise de côté), auquel nous pouvons ajouter Jules Verne (*Voyage au centre de la Terre* mais aussi *Vingt Milles Lieues sous les mers*, le capitaine Nemo étant explicitement cité dans le scénario pour décrire Gaspard de Montfermeil), Maurice Leblanc et Gaston Leroux (surtout *Le Fantôme de l'Opéra*). Par ce jeu de citations légitimées dans une comédie populaire, la démarche de Tchernia renvoie directement à la tradition carnavalesque largement développée par Mikhaïl Bakhtine, particulièrement le principe de « carnavalisation », donc l'intrusion des registres populaires dans un discours « élevé ». Sur un mode dialogique, plusieurs univers entrent en collision, ce qui permet de multiplier les motifs d'inversions, de détrônements et d'exagérations. Ici, c'est la rencontre entre le Paris du XIX^{e}, mis en image par la littérature, et celui du XX^{e} lu par le cinéma qui permet à Tchernia d'apporter un regard aussi festif que critique sur cette question des grands travaux[782].

Nous retrouvons également cette rupture de la frontière imaginaire entre « acteur » et « spectateur », donc entre le lecteur et l'univers de fiction, mais aussi entre l'auteur, qui descend

781 Il peu sembler un peu cavalier de ranger Émile Zola dans les romantiques, mais c'est l'idée qui ressort du film, quand les personnages parlent du « ventre de Paris ». « Romantique » n'est pas à comprendre au sens du mouvement littéraire.

782 Et, pour le plaisir de l'anecdote, notons que les aventures de Gargantua ne sont pas « écrites » par François Rabelais, mais retranscrites par ses soins d'après un texte ancien découvert après des travaux, sur « un grand tombeau de bronze, infiniment long, car ils [les ouvriers] n'en trouvèrent jamais le bout, vu qu'il était trop engagé dans les chenaux de la Vienne » dans RABELAIS François, *Gargantua*, *op. cit.*, p. 49.

de sa position de démiurge, pour s'intégrer lui-même dans l'univers des personnages. Ici Pierre Tchernia, comme à son habitude, donne de la voix dans *Les Gaspards*, récitant un texte faisant l'éloge de la politique des travaux publics :

> « Quand le bâtiment va tout va, dit la sagesse populaire ! Et pendant l'été, bulldozers et marteaux piqueurs ne manquent pas à Paris. […] Les efforts du ministre, chacun peut les constater dans les rues de Paris. ».

Le timbre de voix agréable de Tchernia résonne ainsi en off, sur des images des chantiers parisiens, comme s'il prêtait seulement sa voix à un extrait des Actualités françaises (procédé narratif qu'il utilisait déjà dans *Le Viager*). Il s'offre même le rôle (anecdotique) d'un gaspard et de son frère jumeau de la surface, facilitant le trafic entre les deux mondes. Le réalisateur se garde bien d'émettre tout jugement tranché sur ce qu'il nous présente à l'écran. Ou du moins reste prudent, comme lorsqu'il déclare à Stanislas Gregeois :

> « Je n'ai rien contre les quartiers neufs qui se construisent sur des espaces vierges [...]. Ce ne sont pas non plus les voitures qui roulent dans Paris qui m'attristent. Ce sont les voitures arrêtées, objets affreux, inutiles, comme des postes de télévision hors d'usage. Moi je suis partisan de la voiture dégonflable que l'on peut fourrer dans sa poche. Malheureusement, cette solution n'est pensable que dans les dessins animés. »[783]

Avant d'ajouter : « Ma sympathie pour les marginaux est grande, mais je me reconnais davantage dans le personnage qu'interprète Serrault. Monsieur Rondin, c'est moi »[784], soit le personnage qui fait le lien entre la surface et le sous-sol, entre la norme et la marge, trouvant un juste équilibre entre les deux.

Dans les commentaires du DVD du film, Tchernia continue d'affirmer que le film n'est qu'une fantaisie, sans véritable fond de réalité. Ce sont pourtant les vrais chantiers qui sont visibles à l'écran, dont le trou des Halles, ainsi que celui de la place d'Italie. Il est d'ailleurs facile de confondre l'un et l'autre à l'écran, preuve que tous ces espaces se ressemblent, ce qui ajoute à la confusion des Parisiens et permet quelques jeux comiques. C'est ainsi que dans le film, Rondin sera autorisé à regarder la surface dans un périscope mais ne verra que d'autres bouts de chantiers, rendant ainsi impossible sa propre localisation, ce que commentera avec une certaine ironie Gaspard de Montfermeil, en évoquant « un petit bout de Paris ». La frontière entre réel et fiction est donc brisée, puisque le désarroi vécu par les personnages, cette impossibilité de

783 GREGEOIS Michel, « Pierre Tchernia » dans *Cinéma* [?] [numéro et date inconnus], 1974, p. 61. En réalité, il s'agit d'une coupure de presse au milieu d'un dossier assez mal rangé disponible à la bibliothèque du cinéma François Truffaut au Forum des Halles. Le titre exact de la revue n'était pas répertorié, encore moins la date, mais la citation, au moins, est authentique.

784 *Ibid.*

reconnaître la ville qu'ils aiment, est tout à fait similaire à celui des Parisiens de l'époque. Le principe même du dialogue entre acteur/spectateur/personnage se retrouve également dans certains artifices visuels, comme ces plans récurrents en *split-screen*, montrant simultanément l'action à la surface, et l'action en sous-sol.

Tchernia révèle d'ailleurs que le dernier plan du film (en bas les gaspards dans la cave, en haut un écran noir), est tronqué. Normalement, un embouteillage aurait dû être visible sur la partie du haut, confirmant ironiquement une cohabitation possible entre les deux mondes. Après tout, l'embouteillage n'aurait pas duré, puisque le ministre des travaux lançait au même moment le chantier du « plus grand parking souterrain au monde » dans les cavernes auparavant habitées par les marginaux[785]. Preuve qu'il est toujours possible, selon Tchernia, que les extrêmes s'arrangent. Cette utopie n'est finalement permise que par le dialogisme du carnavalesque, tout comme ce renversement de l'allégorie de la caverne où les hommes préfèrent rester sous terre que de s'ouvrir aux lumières du progrès.

Dans *Touche pas à la femme blanche !*, la posture dialogique se retrouve dans la multiplicité des personnages représentant différents états du monde, de la même manière que les « carnavaleux ». Un certain nombre peuvent être analysés comme des avatars de Ferreri : le journaliste Kellog, joué par le réalisateur lui-même (dont le rôle a été grandement réduit entre le scénario et le film) en est un, opérant comme un témoin distant des évènements de la même manière que l'ethnologue Pinkerton (absent du scénario, mais prenant dans le film la place réservée au journaliste, celle de l'observateur ironique). Custer en est, paradoxalement, un autre. Obsédé par sa propre légende et ses victoires militaires, de la même manière qu'un cinéaste peut être obsédé par son film, le militaire ira au bout de son délire, jusqu'à la mort, en refusant de suivre le plan du général Terry, qui peut apparaître comme l'image d'un investisseur seulement intéressé par l'argent. Ce même général peut tout à fait être vu comme une caricature du directeur de la R.A.T.P., apparaissant plus cynique et manipulateur qu'il n'était décrit dans le

785 Le scénario original prévoyait une fin différente, en forme d'écho avec le début du film où une sœur dans un couvent voit les navets du potager « disparaître » dans le sol : « Une île lointaine. Sous un soleil éclatant : des palmiers penchés, la mer, le sable. Et, une superbe fille noire, aux seins nus, tenant un panier sur la tête, vient faire la cueillette. Elle se penche : brusquement, les ananas rentrent sous terre, COMME SI QUELQU'UN LES TIRAIT PAR DESSOUS. La superbe fille s'enfuit, affolée, cependant que d'autres ananas continuent à disparaître de la même façon, au son d'une petite musique ironique... », Plan 556, TRUFFAUT67-B62, p. 130.

scénario[786].

D'autres personnages sont tout aussi ambivalents et rendent l'analyse du film complexe : Buffalo Bill (Michel Piccoli), obsédé par les quatre mille deux cent quatre vingt bisons qu'il aurait tués, est à la fois le « publicitaire » attitré des massacres de Custer, que la facette commerciale et séduisante à laquelle tout cinéaste doit se soumettre pour vendre son film. Un « bouffon », comme le désigne Custer, qui trouvera une bonne excuse pour ne pas partir au combat (un mal de ventre qui n'est pas sans faire écho à *La Grande Bouffe*). Et enfin Mitch, l'éclaireur indien au service de l'armée, rejeté par les siens pour sa traîtrise, méprisé par les blancs pour sa couleur de peau, mais aussi acteur obligé de se fondre dans des rôles qu'il déteste, comme lorsqu'il se déguise en Custer pour enfin atteindre son fantasme : toucher une femme blanche. Comprendre, dans une logique carnavalesque, atteindre le public bourgeois, représenté par Marie-Hélène de Boismonfrais (Catherine Deneuve), qui aime être choqué tout en étant pétri de morale. Il est possible ici de faire le lien avec le faux scandale provoqué par *La Grande Bouffe* quelques années auparavant, confirmant les mots de *France Nouvelle*, sur cette bourgeoisie qui ne se trouve pas si laide, incarnée ici par l'une des actrices les plus séduisantes de l'époque.

Il y a donc un double discours dans *Touche pas à la femme blanche !*. D'un côté le pamphlet marxiste et anti-capitaliste, de l'autre la mise à nu de Ferreri lui-même et sa relation au monde du cinéma et de la production. Tout comme Mitch, le réalisateur a « le cul entre deux chaises », entre ses idéaux de gauche et son inféodation au système de production du divertissement de masse. À la différence des *Gaspards*, la polyphonie s'exprime non pas entre plusieurs extrêmes, mais entre plusieurs facettes du réalisateur lui-même, perdu entre ses idées, ses angoisses, et ses envies de revanche envers son producteur Jean-Pierre Rassam, qui aurait « oublié » de lui verser les droits sur *La Grande Bouffe*. Une anecdote de production, relatée par Alain Sarde, alors jeune producteur, peut ouvrir vers cette autre interprétation : Sarde raconte en effet que Marco Ferreri, alors en froid avec Jean-Pierre Rassam sur cette question de droits, aurait eu l'idée du film en se promenant autour du trou des Halles et aurait déclaré « Je vais ruiner Rassam ! ». Le western anticapitaliste ne serait en fait qu'une gigantesque arnaque en vue de faire un four. Avec l'aura séduisante de scandale qui entourait alors la figure de Marco Ferreri, aucun producteur n'aurait refusé le projet, qui réunissait le quatuor de *La Grande Bouffe* (Noiret,

786 Le scénario prévoyait même une forme d'humiliation, révélant une sexualité débridée du personnage, quand celui-ci était repéré par Custer sortant d'un sex-shop, une pile de magazines pornographiques dans une main, un godemichet en caoutchouc dans l'autre. Scène 43, MIZRAHI75-B13, p. 121-122.

Piccoli, Mastroianni et Tognazzi), auquel venaient s'ajouter d'autres stars comme Alain Cuny, Darry Cowl, Catherine Deneuve et Serge Reggiani Le film fut donc produit à grand frais, et récompensé d'un échec, et d'une grosse perte d'argent pour Rassam. L'arnaque parait tellement rocambolesque que l'on a véritablement envie d'y croire[787].

Loin de proposer une morale lisible de bout en bout, ce qui serait la forme pure de la « sagesse » désirée par le public bourgeois, les deux réalisateurs préfèrent donc l'ambivalence. Custer est détestable, mais Ferreri semble tout de même s'y identifier, le ministre des travaux publics est fou, mais il est difficile de le trouver antipathique. Ce principe d'ambivalence est fondamental pour Bakhtine, pour qui l'image grotesque ne peut se lire dans un sens plutôt que dans un autre. Ces deux films sont à l'image du carnaval : une multiplicité de sens, un chaos idéologique qui ne trouve sa voix que dans une utopie de réconciliation (*Les Gaspards*) ou dans une apocalypse sanglante (*Touche pas à la femme blanche !*).

Les deux films jouent sur l'exagération, l'inversion et le couronnement suivi du détrônement d'un roi de carnaval. L'exagération, nous la trouvons dans l'intrigue même des films. Dans *Les Gaspards,* la plupart des personnages sont des êtres de carnaval en eux-mêmes. Nous avons déjà parlé du ministre exagérément belliciste et de son adversaire, mais la troupe anarchiste ne manque pas de fantaisie : un abbé illuminé qui joue de la contrebasse, un faux Jean Valjean portant un corps sur le dos dans les sous-sols, un ancien officier de la Wehrmacht[788] caché depuis la Libération à qui l'on a oublié de mentionner que la guerre était finie depuis longtemps, etc[789]. Pour *Touche pas à la femme blanche !*, l'utilisation du trou des Halles comme décor de western est déjà une exagération en soi, mais le film ne manque pas non plus de figures grotesques, au-delà des personnages déjà évoqués. Pour exemple : le major Archibald (Darry Cowl), exposant d'Indiens empaillés, qui finira éventré (tout comme Paris au même moment) et

787 Et tant que nous sommes dans les « scandales financiers », nous retrouvons à la production du film Jean Yanne, alors en train de mettre Marcel Dassault dans une situation inconfortable avec ses *Chinois à Paris*. Et pour que tout le monde s'y retrouve, ce sont les mêmes figurants d'origine asiatique qui font les Chinois chez Jean Yanne et les Indiens chez Ferreri. Tout cela est évidemment à mettre en lien avec « l'affaire Gaumont », l'échec du film de Ferreri ayant effectivement mis Rassam en position de faiblesse lors des négociations avec Seydoux et Toscan du Plantier.

788 Le bien nommé « Helmut Von Sturm und Drang » (d'après le mouvement littéraire et poétique allemand représenté par Goethe). Le scénario prévoyait d'ailleurs une réplique en français de ce personnage, lorsque les gaspards évacuent les galeries, l'officier refuse de partir, affirmant qu'il est ici depuis 1940, ce à quoi Gaspard répond « Cher Helmut, vous êtes le plus parisien de nous tous ! ». Dialogue sûrement jugé trop tendancieux pour l'époque.

789 Le scénario prévoyait également sept nains sortant d'un tunnel et un accordeur de piano aveugle. Plan 306, p. 67 et plan 346, TRUFFAUT67-B62, p.79.

tentera de se sauver en se remplissant l'estomac de papier journal, à la manière des cadavres qu'il exhibait.

Des inversions de ce genre, les deux films en débordent. Deux gags en particulier dans *Les Gaspards* ont cette saveur carnavalesque : tout d'abord, lorsque que Gaspard de Montfermeil montre à Rondin le pouvoir qu'il a sur le monde de la surface. Les deux nouveaux amis passent devant plusieurs tuyaux, et l'aristocrate explique :

> « Regardez, ça c'est le gaz, ça c'est l'eau de la ville. Il y a aussi l'électricité, le téléphone... J'aime beaucoup mélanger tout ça. »

Après avoir branché deux tuyaux et tourné une valve, une succession de saynètes s'enchaînent dans lesquelles les habitants du haut voient leurs objets du quotidien se comporter autrement : les fontaines crachent du feu, un policier approchant son briquet de sa cigarette « allume » son téléphone, le facteur tournant le bouton du gaz reçoit un jet d'eau et une femme capte la radio au travers de son pommeau de douche. En dehors de toute logique physique, Gaspard de Montfermeil sème un joyeux chaos dans la ville. Plus tard, après un énième coup de marteau-piqueur qui énerve l'aristocrate, ce dernier décide de faire sauter le mystérieux échafaudage qui surplombe depuis le début le repaire des gaspards. Celui-ci se trouvant en dessous du ministère des travaux publics, le bâtiment s'en trouve « renversé »[790]. S'ensuivent alors plusieurs scènes dans ce décor penché, où les personnages essayent de faire comme si de rien n'était, tout en s'adaptant à la nouvelle configuration des lieux. Ce sont donc ceux d'en bas qui imposent à leur tour un trou à ceux d'en haut, inversant le principe de démolition.

Dans *Touche pas…* outre les inversions classiques tenant de « l'arroseur arrosé », comme l'empailleur qui s'empaille lui-même, et les jeux d'anachronismes, nous pouvons également déceler ça et là quelques jeux de langage, comme cette réplique finale de Mastroianni, retournant ainsi au dernier moment toute la morale héroïque du personnage :

> « Qui meurt pour la patrie n'a pas vécu en vain, moi au contraire je vivrai pour la patrie parce que je suis pas con moi ! »

En plus de la violence et du gore, qui ne correspondent pas à la sensibilité de Tchernia,

790 Pierre Tchernia admettra lui-même dans les commentaires du DVD que l'expression « renverser un ministère », populaire dans les années 1930 était déjà désuète à la sortie du film.

Ferreri pose de façon comique la question des rapports genrés, là où *Les Gaspards* reste majoritairement une histoire d'hommes. Mitch est obsédé par l'idée de toucher les femmes blanches, quitte à emporter le cadavre de Marie-Hélène avec lui, Buffalo Bill et Custer se chamaillent pour les faveurs de cette même aristocrate. Mais nous retrouvons aussi d'autres motifs récurrents, comme le major Archibald qui ne cesse de présenter sa femme à Custer, ce que ce dernier lui fera remarquer avant la bataille, et ce même Custer qui fait un lapsus étonnant en qualifiant le faux anthropologue de « gynécologue ».

Toutefois dans ce registre, l'idée la plus forte tourne autour des cheveux. Attribut féminin par excellence, Custer, débordant de virilité guerrière, est pourtant très fier de sa longue chevelure qui, selon lui, impressionne les Indiens. « Ils m'appellent Custer aux longs cheveux » répétera-t-il à qui veut bien l'entendre. Dans le camp adverse, c'est le fou qui en prend pour son grade : totalement chauve, il lui sera souvent rappelé qu'un « homme sans cheveux n'est pas vraiment un homme » (c'est pourtant lui qui prônera l'action collective qui mènera les Indiens à la victoire). Ce lien entre puissance virile et longueur capillaire n'est évidemment pas sans rappeler le mythe de Samson, et à l'instar du héros biblique, Custer sera convaincu de se couper cette belle chevelure qu'il perd par mèches entières, faute d'un entretien adéquat. Vidé de sa force mythique, il perdra donc la bataille.

Détourner ce symbole de féminité pour en faire l'attribut de la virilité n'a évidemment rien d'anodin. Par ce retournement, Marco Ferreri pointe en dernier recours une certaine stupidité de la gent masculine, prête à tous les massacres pour conserver son honneur. C'est la figure même du grand homme, du héros mythique et viril, qui est raillée. « Il y aura d'autres Custer à tuer », peut être avec des cheveux aussi longs, mais Custer n'était qu'un fantoche. Ceux qu'il fallait tuer, c'était les banquiers aux cheveux courts, et chez les Indiens, c'est le chauve qu'il fallait écouter.

Tout comme le ministre des *Gaspards*, les gouvernements successifs voulaient, avec ce chantier dantesque, marquer leur époque. La capitale serait entrée de toute manière dans le XXI^{e} siècle, mais il eût été hors de question que cela se fasse sans la bénédiction de grands hommes convaincus de leur emprise sur le cours de l'histoire (le spectre haussmannien n'est jamais très loin). Dans le même ordre d'idée, Custer et Buffalo Bill veulent imprimer leur légende dans le récit de la conquête de l'Ouest. Mais ce sont des hommes du passé, qui ne comprennent que vaguement le progrès en marche. En témoigne cette scène où Custer éructe sur une mitrailleuse qui vient d'être présentée au général Terry, n'y voyant que la fin de la « vraie » guerre, sabre à la

main. L'inversion que théorise Marco Ferreri, c'est le remplacement des cow-boys et des Indiens par les architectes et les poseurs de bombes, ceux-là même qui s'affronteront chez Pierre Tchernia. La guerre est une histoire d'hommes, tout comme le western qui, à quelques exceptions, reste un genre très masculin. Si la question prend une telle importance chez Ferreri c'est bien évidemment parce qu'il critique le western comme idéologie virile, menant inexorablement à la violence et au massacre, même si c'est pour le divertissement. Mais le cinéma aussi est une histoire d'hommes (relire la critique de François Chalais dans le Figaro), tout comme l'architecture. Certes les écoles concernées par la discipline sont ouvertes aux femmes depuis la fin du XIX^{e}, mais la gent féminine est encore très peu représentée médiatiquement dans le champ de l'architecture, voire totalement absente de la liste des fameux « starchitectes » du XX^{e} siècle (à l'exception de Zaha Hadid). La parité dans ce monde n'est certes pas le sujet des deux films, mais cette « virilité » de l'architecture n'est pas inintéressante à dévoiler pour comprendre cette intégration de l'art de la construction dans un univers de carnaval. Qu'est-il de plus viril qu'un sabre ou un colt ? Assurément une tour de trente étages avec son nom écrit dessus en grosses lettres. Après tout, le terme « érection » vaut aussi bien pour l'anatomie que pour l'architecture.

La virilité reine du western est donc détrônée chez Marco Ferreri, par une triple mort du mythe : Custer se fait d'abord couper les cheveux (donc métaphoriquement castré), se révèle finalement fort peu héroïque sur le champ de bataille, et finit abattu non pas par Taureau Assis dans un duel final, mais à distance par le père du chef sioux, un vieil homme gâteux. Cet échec de la virilité n'est pas sans faire écho à l'échec du chantier. Même si le réalisateur ne pouvait pas prévoir cela, le projet de la cité d'affaires calquée sur les modèles américains fut finalement abandonné, déplacé à la Défense, laissant donc ce trou béant pendant plusieurs années. Cette nouvelle virilité passant par l'architecture s'est donc elle aussi heurtée à quelques écueils, et personne aujourd'hui ne se souvient qui a lancé le chantier des Halles, tant les gouvernements successifs se sont transmis ce dossier brûlant.

Nous retrouvons donc chez Ferreri tous les éléments de l'élection et de la mise à mort du roi, chère à Bakhtine, marquant le début et la fin du carnaval. Élément final attendu chez Tchernia, mais qui ne viendra jamais, le réalisateur préférant clore son film dans un entre-deux utopique. Toutefois nous pouvons déceler chez ce ministre fantasque quelques éléments d'un possible besoin de compensation. L'homme d'État s'énerve régulièrement sur son majordome plus grand que lui, et semble très mal à l'aise avec le mot « trou », qui le met dans une colère

noire. Comme il le dit lui-même : « Je ne fais pas de trous, commissaire ! J'ordonne des excavations ! ». Pierre Tchernia voulait-il vraiment aller sur ce terrain là dans son film familial, nous ne pouvons en être certain, mais le lien peu subtil entre architecture monumentale et malaise masculin est trop ancré dans l'inconscient collectif. Beaucoup diraient que ce personnage, qui semble être un célibataire endurci, « a quelque chose à compenser ».

La différence entre les deux films tient surtout à la manière dont les personnages vivent ou subissent le carnaval du chantier. S'ils ne peuvent être plus opposés, le ministre (Denner) et Gaspard (Noiret) partagent tout de même ce goût de la liberté qu'ils expriment juste différemment. Le premier témoigne d'une certaine candeur lorsqu'il découvre le métro (« c'est donc cela le métro ! ») en jaquette de cérémonie. Gaspard n'hésite pas à enlever des touristes pour alimenter sa centrale, pratiquant une forme d'esclavage moderne, mais sa posture délicate et raffinée le rend aimable aux yeux de l'amoureux du patrimoine. L'esprit de carnaval se trouve plutôt dans cette aisance avec laquelle les corps multiplient les allers-retours entre le haut et le bas (qu'il soit corporel, métaphorique ou architectural). L'un est au-dessus, l'autre en dessous du système, en tout cas les deux sont dans un ailleurs, donc libres.

Contrairement aux personnages de *Touche pas à la femme blanche !* qui sont tous aliénés, esclaves d'un système destructeur n'ayant que la guerre et l'affrontement comme but final. Nous en revenons à l'obsession pour l'obsession elle-même qui traverse le cinéma de Ferreri (l'obsession des ballons dans *Break-up* ou pour la nourriture et la mort dans *La Grande Bouffe*). Obsession de Mitch pour les femmes blanches, de Custer pour sa légende, de Buffalo Bill pour ses bisons, de Terry pour ses problèmes de santé, et donc l'obsession des capitalistes pour l'accumulation des richesses. En cela, Marco Ferreri s'éloigne de l'utopie bakhtinienne et se rapproche plutôt du grotesque vu par Wolfgang Kayser, celui qui dévoile un monde infernal démontrant par l'absurde l'aliénation des hommes et « inspire la peur de vivre plutôt que la peur de mourir »[791], devenant « l'expression de notre échec à nous orienter dans le monde physique »[792]. En faisant ressurgir les fantômes des guerres indiennes en plein cœur de Paris, le réalisateur fait exactement ce que Kayser théorise. Pour ce dernier, le grotesque sera toujours « Une tentative d'invoquer et soumettre les aspects démoniaques de ce monde »[793]. Ici, c'est la folie capitaliste du XIX^{e} qui revient en force.

791 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 185.
792 *Ibid.*
793 *Ibid.,* p. 188.

Dans les deux cas, les films témoignent à leur manière du problème politique que pose le chantier des Halles. À une échelle locale, l'absence de dialogue entre les pouvoirs publics et le peuple témoigne d'une crise de la démocratie. Dans un pays comme la France, de telles décisions prises unilatéralement ne font que rappeler l'échec de l'idéal démocratique, où la prise de décision collective est mise entre parenthèses pour ne laisser la parole qu'à quelques personnes.

Fermigier affirmait que ce qui se passait aux Halles aurait dû intéresser tous les Parisiens. Ces deux films démontrent finalement que, plus qu'un chantier, l'endroit est un symbole constamment ramené à ses origines communautaires et populaires, propice à la critique d'un pouvoir autoritaire caché derrière les atours de la démocratie et du suffrage universel. Se débarrasser du carnaval semble être un combat perdu d'avance, il prendra toujours d'autres formes, véritable poil à gratter de l'autorité bourgeoise. Le risque pour cette dernière étant que le réel dépasse la fiction, comme en 2007 où des restaurateurs d'antiquités clandestins (les « unthergunther ») révélèrent avoir réparé pendant un an l'horloge du Panthéon, laissée à l'abandon par les pouvoirs publics. Utilisant les souterrains pour accéder au monument en dehors des heures d'ouverture, ces nouveaux gaspards ont donc couvert de ridicule le Centre des monuments historiques, d'autant que la réparation était très bien faite. Une anecdote qui n'aurait pas déplu à Ferreri et Tchernia, prouvant qu'il se passe toujours quelque chose dans le Ventre de Paris.

2.2. Des chantiers aux grands ensembles : les nouveaux monstres du paysage.

Toute la journée au téléphone
Ou à taper à la machine
Les yeux rivés sur sa Kelton
Joséphine attend que ça se termine
Elle se dit qu'avec son tour de poitrine
Oh, du genre Dolly Parton
Elle pourrait poser dans les magazines
Comme Olivia Newton-John.
[…]
Roger travaille dans une usine
Qui sent bon l'oxyde de carbone
Tous les midis à la cantine
Il mange du poulet aux hormones
Roger admire beaucoup Lenine
Roger admire beaucoup Lennon
Et dans la fanfare de l'usine
Les dimanches, il joue du trombone

Chanson adornienne par Thierry Hazard, *Le Jerk* (1990)

Ce focus sur le trou des Halles pourrait laisser penser que nous avons affaire à deux objets très singuliers dans leur thématique. Ce n'est pas le cas, et la production cinématographique française témoigne avec une certaine régularité d'une méfiance face à cette modernité imposée à marche forcée. Dans *Mon Oncle* (1958), Jacques Tati ironisait déjà sur la multiplication de gadgets technologiques à l'utilité toute relative. *Tant qu'on a la santé* (1966) de Pierre Étaix évoque dans un sketch plus frontalement les chantiers, et ironise sur l'impossibilité d'avoir la paix au milieu de tous ces bruits. Gérard Pirès montre une image infernale des grands ensembles dans *Elle court, elle court la banlieue* (1973) et la bande des Charlots détruisent un supermarché dans *Le Grand Bazar* (1973) de Claude Zidi. Plus tardivement, quelques films notables interrogent l'occupation de ces espaces flambant neufs, mais déshumanisés. C'est le cas dans *Buffet froid* (1979) de Bertrand Blier, *À mort l'arbitre* (1984) de Jean-Pierre Mocky et enfin *Subway* (1985) de Luc Besson. *Touche pas à la femme blanche !* et *Les Gaspards* s'inscrivent pleinement dans cette contestation de l'urbanisation excessive[794].

Que le monde de la culture (populaire ou « pop ») s'empare de la question des chantiers

794 Voir CANTEUX Camille, *Filmer les grands ensembles*, Paris, Seuil, 2014.

n'est pas surprenant dans ce contexte de développement du tissu urbain. Si dans un premier temps, l'arsenal législatif mis en place par le gouvernement français dans les années 1950 entendait répondre à une forte demande de logements après les destructions de la guerre, l'activité va rapidement s'emballer. « Entre 1953 et 1978, ce sont 300 000 logements par an qui furent ainsi ouverts à l'habitation à loyer modéré. Plus de six millions de logements furent construits au total »[795]. Il ne faut pas un grand effort d'imagination pour se figurer alors le ballet d'engins de chantiers en tournée dans toute la France et cette « reconstruction » qui n'en finit plus. On trouve ainsi de nombreuses références à ces machines bruyantes dans les productions culturelles, parfois directes comme dans *Touche pas à la femme blanche !* ou *Les Gaspards*, parfois plus évasives comme dans l'introduction de *Deux Romains en Gaule* (1967), déjà de Pierre Tchernia et René Goscinny, où le jeune écolier, avant de se plonger dans sa rêverie antique, n'aperçoit depuis sa fenêtre qu'un chantier où s'activent les excavatrices. La production littéraire pour la jeunesse n'est pas en reste, comme le révèle Christophe Meunier au sujet de la série d'albums *Nicole* d'Andrée Clair et Bernadette Despres. Une série qui a pour originalité de donner une image positive de ce que les Français appellent déjà les grands ensembles, quand la plupart des œuvres qui abordent le sujet en font plutôt un portrait négatif[796]. Alors que Nicole découvre dans ces grands immeubles modernes les joies du confort et du vivre ensemble, *Barbapapa* et *Barbamama* (créés en 1970 par Annette Tison et Talus Taylor) quittent cette banlieue trop carrée qui bride leur imagination pour construire une maison singulière (toute en rondeur) à la campagne, à même d'accueillir leur famille nombreuse. À la télévision, Pierre Tchernia, alors journaliste, filme en hélicoptère ces premières constructions au début des années 1960 pour l'émission *Cinq colonnes à la Une*. Pour Christophe Meunier, « on sent déjà dans le ton du journaliste le doute s'installer »[797]. Un doute similaire semble poindre en conclusion des *Métamorphoses du paysages* où Rohmer filme en contre-plongée ces nouveaux espaces d'habitations, laissant entendre les phrases suivantes : « S'élèvera bientôt un monde propre, net, rangé. Nos raisons de nous réjouir l'emportent sur nos regrets, et nous osons garder l'espoir que le cadre futur de nos existences laissera, dans sa rigueur, une porte ouverte à la rêverie ».

795 MEUNIER Christophe, « Nicole et les grands ensembles. Sous les toits gris, la plage. », *Strenae [en ligne],* 15 mai 2018, [consulté le 15 novembre 2020], disponible à l'adresse : https://journals.openedition.org/strenae/1839

796 Nous pouvons trouver un autre portrait positif des grands ensembles dans la série pour enfants *Bonne nuit les petits* (1962-1973) de Claude Laydu, le nuage de Nounours et du Marchand de sable survolant des barres d'immeubles avant de retrouver Nicolas et Pimprenelle dans leur appartement.

797 *Ibid*.

L'exemple du chantier des Halles démontre l'inquiétude provoquée par la destruction des espaces populaires publics, il en va de même pour ces nouvelles constructions pensées pour symboliser le « modernisme triomphant ». La métamorphose du paysage entraîne, quoi qu'en dise Rohmer, une profonde modification de l'imaginaire et des rapports sociaux. D'une certaine manière, à coup de pelles mécaniques, de marteaux piqueurs et de boules de démolition, c'est la nouvelle France qui creuse la tombe de la vieille. Si *Les Gaspards* et *Touche pas à la femme blanche !* développent leur charge critique à un niveau communautaire, proposant ainsi le carnaval comme solution utopique, d'autres films abordent le sujet dans un registre plus « intime ». *Le Chat* (1971), de Pierre Granier-Deferre, adapté d'un roman éponyme de Georges Simenon publié en 1967, est probablement le plus exemplaire.

Julien et Clémence Bouin (Jean Gabin et Simone Signoret) sont un couple de retraités terminant leur vie sans histoire à Courbevoie dans les années 1970. Elle est une ancienne trapéziste de cirque qui a dû stopper sa carrière après une chute, lui est un ancien ouvrier typographe. Alors que le monde s'écroule littéralement autour d'eux, les chantiers de ce qui deviendra la Défense avalant progressivement les maisons ouvrières, le couple s'est depuis longtemps enfermé dans une routine pesante. Julien n'aime plus Clémence et porte toute son attention sur un chaton trouvé au milieu des chantiers, ce qui attise la jalousie de sa femme. Ils ne communiquent plus que par des notes écrites sur des bouts de papier. Mais aucun des deux ne souhaite quitter cette maison, malgré la croissance de ces chantiers tentaculaires.

Pierre Granier-Deferre joue sur trois temporalités : le présent des Bouin, et la haine silencieuse que chacun éprouve envers l'autre (1), quelques scènes fantasmatiques revenant sur le passé et la naissance de leur amour (2), ainsi que l'introduction et la conclusion dans un hôpital, laissant d'abord entendre le destin tragique de l'un des personnages (3). Au présent, Clémence sort peu de la maison, sauf pour les commissions, et passe ses journées avec ce chat qu'elle déteste, voyant chaque matin son mari porter beaucoup d'amour à cet animal intrus. Julien sort quelques fois pour voir sa maîtresse (Annie Cordy), ou pour observer avec ses amis les engins de destruction mettant à terre les vieux pavillons de banlieue, seul spectacle que la vie à encore à lui offrir. Touchant des doigts un rideau, Clémence se rappelle la sensation des bas glissant sur ses jambes après un pique-nique en bord de Seine. Dans une lumière trouble, la caméra laisse apparaître une jambe nue, un bas tombant sur une moto, et on entend la voix des deux amoureux au cours de leurs premiers ébats. Un reflet lumineux rond sur le papier peint lui

permet de se remémorer sa vie d'acrobate. Et puis arrive cette image terrible : un agent immobilier fait visiter le pavillon, et leur montre la « vue imprenable » sur la rue bordée d'autres pavillons aux jardins fleuris. Après le commentaire des amoureux (« ça te plaît ? C'est beau. »), un fondu-enchaîné transporte le regard plusieurs années en avant, le côté gauche de la rue étant devenu un chantier. Les souvenirs se mélangent parfois : après une énième dispute, Clémence trébuche sur le chat, réveillant le souvenir de la chute qui mit fin à sa carrière. Tombée au sol, les circassiens s'attroupent autour d'elle. La caméra stoppe son travelling latéral rapide sur le visage d'un clown triste et, par un autre fondu enchaîné, ce visage maquillé devient celui du médecin dans le présent. Au-delà de ces trois apartés évoquant une France disparue en même temps que les sentiments que l'un éprouvait pour l'autre, le reste du film se passe en huis clos. N'ayant jamais eu d'enfant, Julien et Clémence sont condamnés à disparaître en même temps que leurs souvenirs.

Le film de Pierre Granier-Deferre partage avec le roman de Simenon son thème principal, que l'on pourrait résumer par la phrase du général de Gaulle « la vieillesse est un naufrage »[798], et l'animal qui donne son titre aux deux œuvres. Toutefois, dans le traitement de l'intrigue, le film diverge de son modèle sur plusieurs points. Dans le roman, Julien et Marguerite (devenue Clémence dans le film) sont deux veufs voisins, qui se sont mariés tardivement pour ne pas finir leurs jours en solitaires. Julien est un ouvrier bourru sans histoire et sans éducation, contrairement à Marguerite qui est une femme délicate et distinguée, pouvant être sournoise et cupide. C'est le souvenir de leurs anciens compagnons qui révèle l'incompréhension régnant dans le couple : il était marié à une jeune femme joviale, elle à un musicien snob. Finalement, c'est l'empoisonnement du chat par Marguerite qui révèle chez Julien des instincts mauvais, qui se venge alors sur le perroquet de sa femme. Contrairement au récit mis en image par Granier-Deferre, entièrement centré sur le tragique de la situation, celui écrit par Simenon se rapproche de la comédie noire. Les deux époux essaieront à un moment de se séparer, pour finalement se remettre ensemble, lorsqu'ils se rendent comptent que ce jeu cruel leur est nécessaire pour se sentir vivants, au milieu du vacarme des chantiers. Lorsque Julien trouve le corps inerte de Marguerite, il fait un malaise et dans l'ambulance qui l'emmène à l'hôpital, une seule idée l'obsède : il n'a plus rien[799].

798 GAULLE Charles (de), *Mémoires de guerre et Mémoires d'espoir,* Paris, Plon, 2016 [1970], p. 64.

799 Précisons que le roman est entièrement du point de vue de Julien.

Le Chat (le film) est un récit tragique sur le temps qui passe, offrant à deux « monstres sacrés » du cinéma français l'occasion d'un potentiel dernier tour de piste. Si les deux comédiens auront encore l'occasion d'être vus au cinéma (Gabin meurt en 1976, Signoret en 1985), leur présence, et tout l'imaginaire cinématographique qu'ils évoquent donne au film cette résonance mélancolique. Contrairement aux films précédemment cités, l'imaginaire carnavalesque ne sauve pas les personnages. Par les apartés évoquant directement le monde du cirque (univers de carnaval par essence absent du roman), Pierre Granier-Deferre condamne rapidement cette porte de sortie, qui appartient à un passé révolu. Tout comme le laisse supposer une réunion syndicale à laquelle l'ancien typographe participe, Julien et Clémence ont eu leur chance de changer le monde. Si Julien commence par dire que ces réunions sont importantes car c'est grâce à cela qu'il a sa retraite, il ajoute :

> « Enfin c'est pas ça l'important […] c'est ma femme, elle m'emmerde ! »

En refusant la libération carnavalesque, le film ne peut être considéré comme bakhtinien, mais dans sa manière de mettre en scène un monde où « la peur de vivre supplante la peur de mourir »[800], il se rapproche de l'interprétation de Wolgang Kayer. Nous pouvons être presque certains que Bakhtine, qui ne parle jamais de cinéma, n'aurait pas trouvé grand intérêt à ce « grotesque de chambre ». *Le Chat* n'est pas une œuvre qui joue de l'hybridité, du redoublement ou d'une quelconque métamorphose physique, ou alors indirectement. Le récit, par l'intrusion du chat qui polarise toute la jalousie de Clémence, nous rapproche du fantastique. Les deux époux prêtent à l'animal des caractères trop humains : lui voit de l'affection, elle se persuade qu'il essaye de lui voler son mari. Après que Julien se soit moqué une fois de trop de son passé d'acrobate, Clémence déchire les journaux que l'homme gardait en souvenir de son travail, et tente de faire accuser le chat, sans succès. Puis elle essaye de lâcher l'animal dans un nouvel hypermarché, mais Julien le cherche dans tout le quartier et semble l'avoir retrouvé. Finalement ulcérée par ce chat (ou plutôt par les remarques acerbes de son mari), elle prend un vieux pistolet et abat l'animal. L'homme jette le cadavre de l'animal à la poubelle, et décide de ne plus adresser la parole à sa femme. Devant la démolition des pavillons (au ralenti sur une musique mélancolique), Julien observe une multitude de chats de gouttières sortant des décombres. Ironie probable : il est possible que le chat retrouvé par l'homme après l'abandon au supermarché soit un tout autre chat, puisque leur population est endémique.

800 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 186.

Celui qui donne son titre au film n'est qu'un animal auquel Julien décide de donner de l'affection. Clémence ne le comprend que trop tard, quand bien même son mari lui explique à plusieurs reprises que le seul problème entre eux est le temps qui passe. Il ne l'aime plus, ou en tous cas, « plus comme avant ». Le chat n'est un monstre que pour celle qui le voit comme tel, s'introduisant dans son quotidien. Au dehors de la maison, il y a les monstres métalliques, les engins de chantier bruyants qui détruisent les alentours et poussent les habitants à s'en aller. Entre les murs du pavillon voué à la destruction, c'est la monstruosité psychologique qui éclate, l'amour s'étant progressivement transformé en haine. Chacun étouffe l'autre, le méprise et l'insulte, sans que l'on ne connaisse jamais vraiment la raison qui motive cette animosité réciproque. La mort du chat est le prétexte de la mort du dialogue, mais les racines profondes de la rupture resteront cachées aux yeux du spectateur. Disons que la communauté ouvrière vieillissante n'a plus la force de mener sa révolution ou son carnaval et, lassé d'attendre le Grand Soir, il ne lui reste plus que l'espace intime pour déclencher l'apocalypse. Après un dernier mot laissé par Julien où il est juste écrit « le chat », Clémence fait un infarctus. Trouvant son corps étendu sur le sol, Julien veille toute la nuit, et lorsque les ouvriers arrivent au matin pour leur demander de quitter la maison, il se suicide en avalant les pilules de Clémence. Le dernier plan nous ramène sur l'infirmière qui apparaissait au début du film, annonçant laconiquement « le cœur a lâché ». Le monde d'avant s'éteint ainsi dans un soupir, et dans l'indifférence générale.

La figure de Jean Gabin face aux grands ensembles était déjà visible dans *Rue des Prairies* (Denys de La Patellière - 1959) et *Mélodie en sous-sol* (Henri Verneuil - 1963), ou le monstre sacré assistait impuissant aux transformations du paysage. Témoignage du modernisme triomphant des Trente Glorieuses et censé répondre à des impératifs de reconstruction et de surpopulation, l'image héroïque des grands ensembles se renverse dès les années 1960. Comme le résume Raphaële Bertho : « de réalisations glorieuses d'une Nation tournée vers l'avenir, ils deviennent les symboles d'un État planificateur imbu de sa puissance »[801]. Érigée en véritable symbole d'un nouveau mal qui touche les populations ouvrières relogées, la ville de Sarcelles, village sans histoire d'avant-guerre, voit sa démographie exploser avec la construction rapide de plus de 12 000 logements sociaux. En se basant sur les témoignages d'une population désabusée, *L'Écho Régional* du 22 mars invente alors la « sarcellite », nouveau virus qui touche les habitants

801 BERTHO Raphaële, « Les grands ensembles, cinquante ans d'une politique fiction française », *Études Photographiques* [en ligne], Printemps 2014, n° 31 [consulté le 19/11/2020], disponible à l'adresse : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383

des nouvelles banlieues dont le principal symptôme est l'ennui. Délinquance juvénile, prostitution, ségrégation spatiale et manque d'équipement de loisirs, surtout pour la jeune population de *baby-boomer*, sont, pour résumer, les principaux reproches fait par la population aux pouvoirs publics qui jettent un voile pudique sur ces revendications. Bertho cite ainsi le ministre des travaux publics Pierre Sudreau qui, en 1959, admet à demi-mot le « gigantisme excessif de certaines constructions » avant de promettre par voie de presse une architecture « au service de l'homme », sans pour autant modifier en profondeur les habitudes. Camille Canteux, auteure d'une thèse sur la représentation des grands ensembles, précise ainsi, dans un article consacré à Sarcelles, que « des habitantes témoignent du manque d'intimité, dû à la mauvaise conception d'appartements qui n'ont guère de portes, du lino qui est « un esclavage à entretenir », tandis que le bruit, « on vit avec le voisin », est un leitmotiv »[802]. Pour se distraire, les ouvriers qui rentrent tard le soir n'ont que la télévision et, parfois, le suicide devient une porte de sortie envisageable.

Bien que sorti en 1971, *Le Chat* semble précéder ces grands ensembles puisque l'environnement du couple est encore au stade du chantier. Le choix du lieu, la banlieue ouvrière de Courbevoie, est pourtant emblématique de l'autre facette de ce modernisme qu'est la peur de la ville. Pour Raphaële Bertho, la fiction gouvernementale autour de cette politique de construction s'articule autour de deux pôles. En premier lieu la fabrication d'un « mythe » d'un État bâtisseur « pleinement investi dans la politique de la reconstruction, puis d'aménagement du territoire », où l'architecte moderniste devient un héros des temps modernes au service des hommes et de son pays. En second lieu, pour parfaire le « mythos » d'une administration visionnaire et innovante, il convient de déprécier le monde d'avant :

> « Afin de porter des projets de constructions traduisant une ambition sans précédent, la ville du passé est présentée comme monstrueuse, rongée par la " lèpre pavillonnaire " et " profondément pathogène ", fléaux auxquels s'opposerait de manière éclatante un nouvel urbanisme fonctionnel gouverné par la rationalité. »[803]

Les services de l'État et les médias institutionnels n'hésitent pas à présenter les villes historiques (Paris en premier lieu) comme des constructions chaotiques et sans logique ni schéma cohérent : sont pointés du doigt les bidonvilles insalubres, les quartiers populaires bondés (les Halles par exemple), le bruit et la pollution. Ce regard paradoxalement « décentralisé » trouve sa source dans le pamphlet *Paris et le désert français* publié en 1947 par Jean-

802 CANTEUX Camille, « Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable », *Société et représentations*, 2004, p. 349.
803 BERTHO Raphaële, « Les grands ensembles, cinquante ans d'une politique fiction française », *op. cit.*

François Gravier, qui présente la mégalopole parisienne comme responsable de tous les maux du pays[804]. Le géographe y reprend à son compte l'image d'un Paris tentaculaire et accapareur qui ruine la province. Comme résultat d'un premier « échec » d'une politique de reconstruction mal définie de l'entre-deux-guerres, la banlieue et ses pavillons (Courbevoie donc), trop proches de la capitale, sont observés comme des extensions irrationnelles de cette ville monstrueuse et tentaculaire qu'il faudrait abattre. Parmi les projets les plus fous, difficile de ne pas citer le « Plan Voisin » de Le Corbusier, qui prévoyait de raser la rive droite de Paris pour construire une nouvelle ville moderne. En véritable « Carnaval » de l'architecture, Le Corbusier trouvera tout de même son « Carême » à travers son ami gaulliste André Malraux, premier « Ministre d'État chargé des affaires culturelles » et défenseur du patrimoine qui, avec sa loi de 1962, réfrénera un peu les ardeurs des architectes[805].

Mais si Le Corbusier et ses disciples ne peuvent tout détruire, André Malraux ne peut tout sauver. L'ambivalence du combat entre les tenants du modernisme et du patrimoine tient justement au fait que les arguments des deux côtés sont recevables.

Par exemple, le quartier du Marais, en plein cœur de Paris, était considéré à l'époque comme un îlot d'insalubrités et les conditions de vie des ouvriers dans la capitale, entassés dans des maisons partagées ou des hôtels particuliers vétustes réaménagés, sont un véritable casse-tête pour les politiques de santé publique. De l'autre côté, « l'âme » d'une ville se construit au fil des siècles et parmi les doutes les plus récurrents que les commentateurs évoquent au sujet de ces nouvelles villes, il y a celui de l'identité :

> « Les documents interrogent l'identité des grands ensembles. Il apparaît qu'il leur manque une âme, on se demande s'il s'agit de vraies villes [...]. Ce problème d'identité est perceptible dans la constante recherche de repères. On rattache les grands ensembles à un espace et à une histoire, mais on ne parvient pas à s'y repérer. »[806]

804 GRAVIER Jean-François, *Paris et le désert français*, Paris, Le Portulan, 1947. Est à noter que le livre sort dans l'indifférence générale en 1947, qu'il attire l'attention lors de sa deuxième publication en 1958 avant d'être modernisé en 1972. Enfin, il faut attendre les années 1990 et une thèse d'Isabelle Provost, *Paris et le désert français, histoire d'un mythe* (université d'Evry) pour que les hypothèses de Gravier, ainsi que sa rigueur scientifique, ne soient véritablement remises en question. Jusque-là, l'ouvrage est abondamment cité dans les manuels de géographie, et apparaît comme le livre de chevet de tout bon technocrate qui se pique d'urbanisme moderne. Voir PROVOST Isabelle, *Paris et le désert français, histoire d'un mythe*, thèse de doctorat sous la direction de Michel BURNIER, Sociologie, Université de Évry-Val d'Essone, Evry, 1999.

805 Les deux hommes resteront amis, quand bien même Malraux n'aura de cesse de mettre des bâtons dans les roues de Le Corbusier. Si « le Plan Voisin » sera rendu définitivement caduque par la loi de 1962, Le Corbusier proposera également en 1961 de détruire la Gare d'Orsay pour la remplacer par un palais des congrès. Et lorsqu'en 1962 Malraux lui propose de dessiner les plans d'un musée pour le nouveau quartier de la Défense, Le Corbusier suggère plutôt de l'installer à la place du Grand Palais, qu'il faudra évidemment détruire pour l'occasion.

806 CANTEUX Camille, « Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable », o*p. cit*., p. 352.

Pour Camille Canteux, le Jean Gabin de *Mélodie en sous-sol* représente parfaitement cette perte de repères de la classe populaire. Le vieux malfrat à peine sorti de prison découvre à Sarcelles les nouveaux grands ensembles d'habitation, et cherche son vieux pavillon de banlieue où l'attend son épouse. Il ne reconnaît plus l'endroit, et personne n'arrive à le renseigner puisque la rue où il affirme habiter a disparu. Pour le public des années 1960, Gabin évoque encore une certaine idée de la France : celle du Front populaire et des classes ouvrières des villes. Mais cette France est en train de disparaître à coup de pelleteuses. Il est cette incarnation de la « ville monstrueuse », celui qui essayait d'y échapper avec sa *Belle Équipe* (Julien Duvivier, 1936) ou traversait Paris avec Bourvil pendant l'Occupation (*La Traversée de Paris*, Claude Autant Lara, 1956), enquêtait dans les bas-fonds de la ville par trois fois sous le chapeau du commissaire Maigret, pour finalement subir ces transformations du paysage.

Et puis dans *Le Tatoué* (1968) de Denys de La Patellière, Gabin apparaît cette fois comme le « monstre de la campagne », dans le rôle d'un légionnaire possédant un Modigliani tatoué sur le dos. Le marchand d'art qui court après son épiderme (Louis de Funès) accepte ainsi de financer la restauration de son pavillon de banlieue en échange, avant de se rendre compte que « le tatoué » est en vérité un châtelain désargenté, et que son pavillon est un château médiéval en ruine. Ironiquement, le film est notamment connu pour ses problèmes d'écriture, mais aussi un caprice de Louis de Funès, qui exigera une lumière particulière pour que l'on voit ses yeux bleus. Sauf que révéler le bleu profond des yeux de l'un dévoile également les rougeurs sur les joues de l'autre. L'acteur, déjà imposant par sa stature, n'aura jamais l'air aussi monstrueux que dans ce film ce qui, finalement, colle plutôt bien au caractère explosif d'un personnage qui refuse en bloc la modernité.

> « Celui qui combat des monstres doit prendre garde à ne pas devenir le monstre lui-même. Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi. »[807]

Ainsi prévenait Friedrich Nietzsche dans *Par-delà le bien et le mal* en 1886. Les nouvelles théories sanitaires et sociales tenteront de détruire ce monstre informe et incontrôlable que semblait être la ville française et sa banlieue. Les pouvoirs publics ne s'attendaient peut-être pas à trouver dans l'outil de leur purification du territoire l'embryon d'un nouveau monstre. Si la ville historique posait des problèmes d'hygiène, de surpopulation, elle n'apparaît pas moins vivante, grouillante et pleine de surprises dans l'imaginaire populaire. À l'inverse, les villes modernes

807 NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal,* traduction de Henri ALBERT revue par Marc SAUTET, Paris, Le livre de poche, 1991 [1886], citation 146.

issues d'un esprit rationnel et témoignant d'une totale maîtrise des moyens de productions modernes apparaissent vides, sans âme et mortifères. Au milieu de ces tours d'habitation qu'il est impossible d'embrasser dans leur totalité d'un seul regard[808], les Français subissent littéralement l'expérience de « notre échec à s'orienter dans le monde physique »[809]. Les grands ensembles supplantent rapidement les pelleteuses comme nouveaux monstres des Trente Glorieuses et apparaissent comme l'envers obscur et incontrôlable de la réussite économique du pays.

Comme symbole de cette France d'avant-guerre qui disparaît, la figure de Gabin « avalée » par la modernité fait sens. Dans le même ordre d'idée, Louis Martinet (Michel Serrault) dans *Le Viager* de Pierre Tchernia (1972) laisse entendre à ses débiteurs vénaux que « l'on construit beaucoup » non loin de sa petite maison de pêcheur qu'il a achetée dans le petit village de Saint-Tropez. Tandis que les Galipeau ont des sueurs froides en voyant la valeur de leur bien grimper aussi vite que les hôtels de la nouvelle station balnéaire, la France s'était déjà familiarisée avec l'endroit, en suivant la croisade héroïque du maréchal des logis-chef Ludovic Cruchot (Louis de Funès) contre cette jeunesse qui s'adonne au nudisme dans la série des *Gendarmes* (1964-1982). Sur cette question, le *motto* pourrait être « place aux jeunes », le cinéma populaire se contentant d'acter par l'image la transition entre la génération « Front populaire » et les *baby-boomers*, plus intéressés par la culture américaine que les revendications sociales. Chaque camp regarde l'autre comme une image grotesque, les jeunes ne supportant pas les corps grotesques vieillis par des années de labeurs, les vieux outrés devant cette étalage de peau nue. Cette idée reçue du passage d'un monde à l'autre (le nouveaux détruisant l'ancien) fait de *Elle court, elle court la banlieue*, sorti en 1973, un film d'autant plus singulier dans le paysage cinématographique français.

Troisième long métrage de Gérard Pirès[810], après *Erotissimo* (1968) et *Fantasia chez les ploucs* (1971), le film a encore ce problème de « paternité », Pirès est crédité officiellement comme réalisateur, alors qu'il est écrit en introduction « un film de Nicole de Buron ». Mais

808 Camille Canteux et Raphaële Bertho insistent toutes les deux sur la difficulté qu'ont les photographes, journalistes ou cinéastes à faire entrer ces constructions gigantesques dans un cadre. La seule solution, éprouvée par Pierre Tchernia, étant la vue en plongée filmée depuis un hélicoptère, qui donne une vue surplombante, mais efface la présence humaine par la distance.

809 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 185.

810 Plus connus par les jeunes générations pour avoir lancé la série des *Taxi* en 1998, produite par Luc Besson, ou pour avoir aidé au lancement du duo comique Éric & Ramzy au cinéma, dans la parodie d'espionnage *Double Zéro* (2004).

derrière *Elle court, elle court la banlieue* se cache une autre figure féminine, plus étonnante : Brigitte Gros.

Jeune résistante de dix-huit ans en 1943, puis membre des Forces Françaises Libres, Brigitte Gros (née Servan-Schreiber[811]) devient, après la guerre, journaliste et porte un vif intérêt aux questions d'urbanisme. Elle est élue maire de Meulan (Yvelines) en 1963, après avoir officié un an au conseil municipal, puis devient l'une des premières femmes sénatrices en 1975. Ses engagements portent notamment sur la représentation des femmes dans l'espace politique, l'amélioration des conditions de travail pour les femmes (en essayant de légiférer sur les gardes d'enfants). En 1978, avec vingt-huit autres sénateurs, à la suite de l'affaire Tonglet Castellano[812], elle porte une proposition de loi permettant de définir le viol comme un crime, quand il était jusque-là seulement considéré comme un délit. Celle-ci sera adoptée en 1980. Dans un registre plus « local », Brigitte Gros s'inquiète beaucoup de ces grands ensembles, qui poussent un peu partout, y compris dans sa commune de Meulan. Ce « modernisme triomphant » qui broie les populations de banlieue nouvellement installées lui inspirent deux romans : *Quatre heures de transport par jour* (1970) et *Les Paradisiennes*[813] (1973). Deux pamphlets, composés d'entretiens avec les habitants de Meulan, dont le premier sera adapté au cinéma un an plus tard, sous le titre plus amusant de *Elle court, Elle court la banlieue*.

L'histoire, adaptée par Nicole de Buron et mise en image par Gérard Pirès, suit un jeune couple parisien, Marlène (Marthe Keller) et Bernard (Jacques Higelin) Réval, qui décide de tenter sa chance en banlieue, pour quitter la capitale bruyante. Suivant l'émancipation en marche, Marlène décide également de trouver un travail pour que le couple soit définitivement à l'abri du besoin. La recherche infructueuse, accompagnée d'une agente immobilière (Annie Cordy) un peu trop enthousiaste expose rapidement les principaux problèmes du logement moderne. Dans un vieux pavillon d'avant-guerre, la logeuse est un peu trop curieuse, donc les deux époux se rabattent sur les grands ensembles. Mais dans ces nouveaux espaces, même l'agent immobilier s'y perd, cherchant « Allée 17, Bloc 48, Immeuble 30212 ». Les trois personnages semblent au

811 Elle est la sœur de Jean-Jacques Servan-Schreiber, fondateur du journal *L'Express* en 1953.

812 En 1974, deux jeunes touristes belges, Anne Tonglet (24 ans) et Arceli Castellano (19 ans) sont violées par trois hommes non loin de Marseille. Rapidement arrêtés, les agresseurs nient les faits, assurant que les jeunes femmes étaient consentantes, le tribunal ne les inculpant que pour « coups et blessures ». L'avocate Gisèle Halimi décide de médiatiser l'affaire pour faire prendre conscience de l'horreur d'une telle agression, minimisée dans l'opinion publique. Un autre procès s'ouvre en 1978, lors duquel les plaignantes sont accusées d'avoir été consentantes et provocantes (étant ouvertement homosexuelles et pratiquant le naturisme). Finalement, le « meneur » est condamné à 6 ans de prison et ses complices à 4 ans.

813 En référence aux grands ensembles d'habitations de Meulan, appelé « La cité du Paradis ».

pied d'un immeuble mais, suivant le regard de Bernard, la caméra monte pour révéler une tête de pigeon géante en béton, puis un plan large dévoile la taille de cette sculpture, rendant les Parisiens encore plus petits. Même les pigeons des villes ont droit à plus de considération que les habitants de banlieue. Puis dans un appartement moderne, les plinthes se décrochent et le papier peint se décolle, pour un loyer de deux mille francs par mois. Ensuite, dans une autre banlieue pavillonnaire, c'est le bruit incessant des avions qui empêche le spectateur d'entendre le discours de l'agente. Marlène s'agace et hurle « Vous allez nous faire visiter combien de cages à lapins comme ça ! », reprenant le champ lexical péjoratif habituellement appliqué à ces nouveaux types d'habitations.

Le couple finit enfin par choisir la cité du Paradis à Meulan, et se marie très vite, avant de s'installer rapidement. Ce nouveau logement qui devrait acter le début d'un bonheur conjugal parfait marque en vérité le début des ennuis pour Marlène et Bernard. Très vite, les deux jeunes sont regardés de travers par Marcel, leur voisin d'origine algérienne et policier vicieux qui se méfie de la jeunesse. Un jeune motard brise régulièrement la tranquillité du voisinage en faisant rugir sa moto, le voisinage le lui rend bien en coupant les fils du moteur. Les parois sont fines, et chacun entend mieux ce qu'il se passe dans l'appartement d'à-côté que dans sa propre cuisine. C'est ainsi que Marcel, lavant sa voiture, crie à sa femme de lui envoyer un paquet de lessive, voit toutes les fenêtres de l'immeuble s'ouvrir au même moment, et une volée de boîtes lui tomber sur la tête.

Dans ces conditions, il est difficile pour les deux amants de se laisser aller à leurs ébats sexuels, au risque de réveiller tout le monde. Le sujet du film reste tout de même ces « quatre heures de transport par jour ». Comme le dénonçait Brigitte Gros dans son pamphlet, si les pouvoirs publics ont tout fait pour offrir des logements à prix abordables, les entreprises qui emploient les habitants restent cantonnées dans la capitale. Bernard, travaillant pour un laboratoire pharmaceutique, prend donc la voiture pour démarcher des dentistes[814], et subit les embouteillages interminables, tandis que Marlène doit prendre un bus, puis un train pour rejoindre son lieu de travail. Entassée dans un train bondé, où Coluche fait une apparition remarquée en contrôleur de jour qui salue son épouse, travaillant de nuit, lorsque les deux trains se croisent, Marlène arrive finalement au travail où elle doit maintenant subir le bruit des

814 Notons la présence du critique, et fondateur des *Cahiers du Cinéma*, Jacques Doniol-Valcroze dans le rôle du premier dentiste que rencontre Bertrand.

machines à écrire des secrétaires. Bernard s'énerve dans les bouchons, allant jusqu'à enfoncer le pare-chocs de la voiture qui le précède. Furieuse, la conductrice sort de son véhicule et explose le pare-brise avec une masse de chantier. Prêt à en découdre, le jeune homme sort de sa voiture, et reconnaît dans son assaillante l'actrice Alice Sapritch[815], et lui demande finalement un autographe. Lassé par les embouteillages, Bernard finit par prendre l'habitude d'aller boire un verre dans un bar à hôtesses en attendant que ça passe. Épuisée par le train, Marlène loupe son arrêt et est obligée de rentrer en stop, oublie de faire les commissions, et n'attend qu'une chose : pouvoir dormir.

Dans ce grand ensemble d'habitations moderne, le couple se délite rapidement et chacun commence à se méfier l'un de l'autre. Comme dans *Le Chat*, chacun y va de sa petite mesquinerie. Bernard accuse Marlène d'avoir une liaison, quand lui-même profite bien des hôtesses du bar où il a ses habitudes. Pour se venger, Marlène décide de l'empêcher de dormir en allumant simultanément la radio, le robot ménager, l'aspirateur, le mixeur et tout élément domestique susceptible d'être détourné de sa fonction première.

La vie n'est pas plus aisée pour les voisins : le jeune motard, lassé de voir son véhicule sans cesse vandalisé, installe une poulie pour l'accrocher à son balcon. L'amie de Marlène a une liaison avec un autre homme. Son mari (Victor Lanoux) la voyant entrer dans un hôtel, « charge » le bâtiment avec un « camion nacelle » et, sous le regard médusé du gérant, utilise la nacelle pour monter à l'étage en traversant la fenêtre. Dans ce décor déshumanisant, chaque effusion émotive prend des proportions extrêmes et chaque situation est exagérée jusqu'à son paroxysme. Abandonnée par Bernard, Marlène essaye de se suicider en avalant une boîte de somnifères, une bouteille de cognac et en respirant le gaz. Bernard revient finalement et l'ouverture de la porte déclenche une explosion. L'ambulance de la police qui les emmènent à l'hôpital est refoulée dans le premier établissement qui n'a plus de lits disponibles à cause d'un carambolage de trente-neuf personnes[816]. En route pour un autre, où il resterait un lit, les policiers croisent des collègues qui transportent « un cardiaque », et font l'erreur de leur indiquer leur destination, ce qui lance une poursuite comique entre les deux véhicules, dans le seul but d'obtenir cette seule place restante.

Le couple s'en sort finalement, et la famille de Marlène accepte de lui céder un

815 Que nous avons croisé dans ces pages dans le rôle de la duègne dans *La Folie des grandeurs* (Oury, 1971) et dans celui d'Eva Braun dans *Le Führer en folie* (Clair, 1974).

816 En suivant l'herméneutique baudrillardienne, l'économie se porte donc plutôt bien.

appartement à Paris, sauf qu'au même moment, pour une raison non moins absurde que les autres, Marlène obtient sa mutation en banlieue. Ce n'est pas si grave, puisque Bernard n'a plus besoin de la voiture, la jeune femme peut la prendre. Mais alors qu'elle discute avec son ancienne voisine qu'elle croise à un feu rouge, la police souhaite contrôler le véhicule. La situation s'envenime, et le film se conclut sur une émeute à l'entrée du périphérique entre les secrétaires et les forces de l'ordre.

Elle court, elle court la banlieue ne connaîtra pas d'édition en DVD, et seulement trois diffusions à la télévision française[817], ce qui fait de lui un film un peu en voie de disparition. Il fut tout de même remis en avant par Camille Canteux dans le cadre de son travail sur la représentation des grands ensembles. Il est néanmoins frappant de noter que ce long métrage n'est pas le seul à subir cette perte de mémoire collective, il en va de même pour les évènements qu'il raconte. C'est par ce même chemin de traverse mémoriel que Daniel A. Gordon fait quelques rappels historiques, en partant d'émeutes en 2013 déclenchées en Turquie, contre la construction d'un centre commercial, et au Brésil, contre l'augmentation des tarifs d'autobus à Sao-Paulo. Ces évènements récents, largement minorés par les commentateurs internationaux, ne devraient pas être laissés de côtés pour Gordon :

> « Pourquoi des billets d'autobus et des parcs provoquaient-ils un tel tollé ? Pourquoi la croissance économique ne satisfaisait-elle pas ? Pourtant, ces décisions avaient un impact important sur la vie des manifestants. Dans les deux cas, des citoyens se révoltaient contre la prétendue rationalité économique de décisions prises d'en haut et réclamaient leur droit à participer à la prise de décision. »[818]

Nous retrouvons dans ces deux moments un sentiment « anti-technocrate » qui n'est pas sans évoquer l'affaire du chantier des Halles, mais pour le chercheur, le lien avec la France se trouve surtout dans une page oubliée de l'histoire nationale, tombée dans l'ombre de 1968 : la crise des transports de 1970 que Gordon décide de développer comme exemple.

Alors que les Trente Glorieuses touchent à leur fin, et que le pays se remet à peine des mouvements de mai 1968, l'heure est à la modernité et surtout au « tout automobile ». Vu comme des objets du passé prenant la place des voitures, les tramways et les lignes qui les supportent sont démantelés. La voiture personnelle devient « l'objet de demain », permettant le transport rapide des personnes de leur logement à leur lieu de travail :

817 Sur *TF1* le 09/12/1995, le 27/03/2000 sur *La Cinquième*, une dernière le 09/11/2010 sur *France 2*, dans le cadre d'une soirée spéciale « Ciné-club » sur le thème de la banlieue.

818 GORDON Daniel A., « L'économie morale des banlieusards, aux origines de "la crise des transports" dans la France des années 1970 », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire,* 2015/4, n° 128, p. 119.

> « Jusqu'à la reprise de l'extension du métro en banlieue, la création du Réseau Express Régional (RER), les réapparitions du tramway et une modeste renaissance des chemins de fer ruraux (toutes résultant de la crise de 1970) pour celles et ceux qui n'avaient ni accès à une voiture, ni à une gare proche, le bus était le seul transport motorisé. […] En dépit de l'image des « *fast cars, clean bodies* », de nombreuses personnes ne voyageaient pas dans les voitures rapides, mais dans des autobus de plus en plus lents. »[819]

Le tramway, le train et l'autobus subissent le même sort que les banlieues pavillonnaires et les villes historiques. « On construit de plus en plus de routes et les critiques faites à l'automobile sont balayées comme réactionnaires »[820]. Alors que les « banlieusards » s'entassent dans des trains bondés, le plus spectaculaire étant la ligne de banlieue ouest terminus Saint-Lazare, visible dans *Elle court, Elle court la banlieue*, l'augmentation du ticket de métro de dix centimes le 20 février 1970 met le feu aux poudres. Des tracts sont distribués, des affiches collées sauvagement, avec comme slogan « L'État ne nous transporte pas, il nous roule ! », tandis que s'organisent de véritables jeux du chat et de la souris entre policiers et manifestants dans les couloirs du métro. Le 1er juillet 1971, les voyageurs de la ligne « Mantes-la-Jolie – Saint Lazare » invitent le ministre des Transports (Jean Chamant) à voyager avec eux, pour qu'il prenne la pleine mesure de la situation. Le ministre accepte, mais se fait « remplacer » au dernier moment par une dizaine de policiers, qui arrêteront notamment Brigitte Gros en train de distribuer des tracts.

Pour Daniel A. Gordon, la disparition du mouvement dans la mémoire collective est due à plusieurs facteurs. Il y a l'ombre imposante de mai 1968, qui occulte tous les mouvements sociaux qui lui succéderont, mais aussi la difficulté à analyser le mouvement sous un angle politique clair. Les revendications des usagers semblent bien terre-à-terre (plus de trains, moins d'augmentations des prix), le mouvement n'est ni particulièrement violent, ni très utopiste, et surtout nous trouvons en son sein des figures issues de tous les bords politiques. Pourtant, toujours selon Gordon, les acquis de cette « crise des transports » sont très concrets : la R.A.T.P. profite des vacances d'été de 1971, afin d'éviter toute manifestation, pour augmenter encore les tarifs. La décision unilatérale provoque l'indignation des ouvriers, et le gouvernement se gardera ensuite pendant quatre ans de toucher au prix du ticket, quitte à devoir trouver les financements nécessaires par d'autres moyens.

Mais la plus grande victoire des usagers reste la création d'une taxe pour les employeurs, destinée à subventionner les transports en commun, étendue à tout le territoire. Et sur le long terme, ce tissu de transports s'est étoffé, certaines villes remettant en service des

819 *Ibid.,* p. 122.
820 *Ibid.*

tramways modernisés, tandis que certaines lignes de campagne non rentables sont maintenues. En bref, le service public des transports fut sauvé face à la vague du « tout automobile ». Notons tout de même une petite ombre, qui ne regarde que nous : c'est ce besoin d'un réseau de transports publics performant et connecté qui mène la ville de Paris à construire la station Châtelet-Les Halles, donc à détruire les pavillons Baltard à peine un an après le début du mouvement.

C'est dans le contexte de ce mouvement social que Brigitte Gros, très impliquée, publie *Quatre heures de transport par jour,* et son adaptation en film arrive deux ans plus tard. À sa sortie, *Elle court, elle court la banlieue* obtient un score de 1 500 000 entrées, ce qui n'en fait pas un four, même dans une année largement dominée par la comédie. Le podium est en effet partagé par *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury), *Mon nom est Personne* (Tonino Valerii) et *Mais où est donc passé la Septième Compagnie ?* (Robert Lamoureux). Non loin derrière, nous trouvons *Le Grand Bazar* (Claude Zidi) avec *Les Charlots*, *L'Emmerdeur* (Edouard Molinaro) avec Jacques Brel et Lino Ventura et à la dixième place *Moi y'en a vouloir des sous* (Jean Yanne). En bref, tout ce que la comédie française (de de Funès à Jean Yanne) comprend de « poids lourds » se partagent le gâteau, et même Marco Ferreri avec son film « choc » *La Grande Bouffe,* ne s'en tire pas si mal (presque 2 500 000 entrées). Face à tout ce beau monde, il est évident qu'un « film de Nicole de Buron » attire un peu moins, surtout avec un sujet aussi brûlant politiquement.

Que l'engagement, très sérieux, de Brigitte Gros en matière d'urbanisme et d'amélioration des conditions de vie des habitants de la banlieue ouest devienne une comédie burlesque peut poser question. Néanmoins, il faut souligner que cette « crise des transports » pas encore totalement résolue concerne en priorité les classes populaires, ouvrières et immigrées. La population de cadres supérieurs, qui trouve ses représentants grotesques en Jean Yanne et Louis de Funès, étant déjà largement acquise à la cause du « tout automobile ». Un bref regard sur les chiffres du box office français montre très clairement la popularité indéniable du genre comique sur le territoire. C'est presque un lieu commun de rappeler que depuis plusieurs années, Louis de Funès se hisse sans peine en tête du classement. Le calcul est donc simple : si les classes ouvrières, concernées par le problème des transports, vont au cinéma, elles vont probablement voir en priorité des comédies, ne serait-ce que pour se divertir et échapper le temps d'un film à un quotidien morose. Transformer ces *Quatre heures de transport par jour* en *Elle court, elle court la banlieue* résulte d'une nécessité de s'adresser le plus directement possible aux principaux concernés.

Mais viser un public spécifique, à même de se reconnaître dans les situations présentées, même à (très) gros traits, repousse également « l'autre public », qui ne pourra porter sur le film qu'un regard distant d'ethnologue. Pour prendre un autre exemple, Christophe Meunier explique ainsi au sujet d'Andrée Clair, l'auteure de la série *Nicole*, que son regard positif sur les grands ensembles ne dépendait pas d'un agenda politique moderniste, mais était en réaction contre « une littérature *bourgeoise* adressée à des enfants qui ne connaissaient pas et ne connaîtraient sans doute jamais les grands ensembles »[821]. D'un côté nous avons donc une classe « bourgeoise » qui ne voit la banlieue que comme une source de problèmes qui reste loin de leurs considérations quotidiennes et de l'autre une classe populaire qui n'en pense pas moins, mais qui subit cette banlieue infernale et les inconvénients des transports qui vont avec. Nous pouvons également noter l'ironie : la ville de Meulan-en-Yvelines, filmée par Gérard Pirès pour coller au plus près de la réalité décrite par Brigitte Gros, n'a pas de salle de cinéma. Et les nombreux articles et reportages au sujet des grands ensembles soulignent ce point : l'ennui des habitants est dû à l'absence d'infrastructure de loisirs, y compris de salles de cinéma. Donc pour voir le film dont ils sont la vedette, les banlieusards doivent prendre le train pour Paris.

Le film de Nicole de Buron et Gérard Pirès reste tout de même un exemple rare de comédie française d'ambition populaire qui aborde franchement un sujet politique. *Elle court, elle court la banlieue,* reprend à son compte la plupart des avertissements formulés par Brigitte Gros, se contentant de les traiter sur un mode comique, sans pour autant annihiler leur charge critique. La maire de Meulan attirait notamment l'attention sur la condition des femmes, obligées d'attendre leur mari lorsqu'elles sont au foyer, ou subissant les transports si elles travaillent. Daniel A. Gordon rappelle ainsi qu'elles sont les premières victimes de la « crise des transports de 1970 », car si la proportion de femmes titulaires du permis de conduire augmente[822], la norme pour elles reste de ne pas conduire, car le mari utilise la voiture pour aller travailler. Et au film d'affirmer sans détour que si Bernard ravalait sa fierté et laissait Marlène prendre le véhicule, peut-être qu'elle ne se ferait pas systématiquement toucher le postérieur par le contrôleur du bus emmenant les travailleuses à la gare, ce dernier profitant un peu trop de la situation.

Rareté dans la comédie française, propre à la touche « Nicole de Buron », le principal

821 MEUNIER Christophe, « Nicole et les grands ensembles », o*p. cit.*, p. 9.

822 22 % de femmes titulaires du permis de conduire en 1967, 50 % en 1981, il faut attendre 1993 pour que le pourcentage de conductrices rattrape celui des conducteurs de 1967. Voir DEMOLI Yoann, « Les femmes prennent le volant, diffusion du permis et usage de l'automobile auprès des femmes au cours du XXe siècle », *Travail, Genre et Sociétés*, 2014/2, n° 32, p. 119-140.

point de focalisation de l'intrigue reste avant tout le personnage féminin, actif mais qui subit tout de même plus que son mari la monstruosité des transports. Toutefois, à la différence des grandes comédies populaires qui trônent sur le box-office, telle *Rabbi Jacob,* il semble impossible aux habitants des grands ensembles de trouver un terrain d'entente, de s'approprier l'espace ou de recréer une communauté populaire unie par ses différences. La seule solution qui s'offre à Marlène et Bernard est de revenir vers la capitale et de fuir cette banlieue. Même lorsque cela est possible, il faut conclure sur une émeute généralisée, bloquant au passage la circulation[823]. Le dernier plan du film, une plongée aérienne sur les voitures arrêtées sur la chaussée, effectue un panoramique latéral pour se concentrer sur une affiche de la SNCF.

Paradoxe final de cette image peu reluisante des grands ensembles, alors que la ville historique était considérée par les technocrates comme un amas monstrueux de logements insalubres, l'habitat moderne semble invariablement ramener l'humain à un état primitif, voire animal. Entre voisins, on se crie dessus, on s'insulte, on se frappe, mais surtout on ne discute pas. Le sexe (adultère de préférence) apparaissant comme la seule échappée possible à la routine « métro, boulot, dodo ». Dans un registre beaucoup moins grand public, mais beaucoup plus radical, *Themroc* (1973) de Claude Faraldo imagine ainsi la régression d'un ouvrier jusqu'au stade d'homme des cavernes. Peintre en bâtiment obligé de se lever tous les matins pour aller pointer à son travail, Themroc (Michel Piccoli) surprend un jour son patron en train de flirter avec une secrétaire. Menacé de renvoi, il craque et s'enferme dans son appartement, où il vit avec sa mère et sa sœur (avec laquelle il entretient une relation incestueuse) et détruit le mur de façade pour reconstituer une grotte. Alors que les policiers encerclent l'immeuble, Themroc se rapproche de plus en plus de ses lointains ancêtres : il ne parle que par grognements, brise les tabous de la société bourgeoise en assument sa relation incestueuse avec sa sœur, et ne sort que pour chasser. Fidèle à une certaine tradition culinaire, il tue un policier pour le faire cuire à la broche, avant de le dévorer.

Au-delà de son scénario, déjà parfaitement grotesque, le film de Faraldo est également connu pour ses dialogues particuliers. En vérité, les personnages ne parlent pas, et ne s'expriment que par grognements, borborygmes ou onomatopées, évoquant le « grommelot » du théâtre satirique. La situation permet de comprendre globalement l'intention du dialogue, mais l'effet comique repose en particulier sur le vertige sonore provoqué par ce langage que l'on

823 *Erotissimo* de Nicole de Buron et Gérard Pirès, sorti en 1969 se conclut d'ailleurs de la même manière.

comprend sans comprendre. C'est donc *La Guerre du feu* (1981) de Jean-Jacques Annaud, avec huit ans d'avance, sans la caution linguistique sérieuse d'Anthony Burgess, et dans un HLM des années 1970. Toutefois ici, le renversement carnavalesque s'opère justement par le choix de la régression comme libération de ce monde qui ne jure que par la rationalité et la pureté des lignes.

En détruisant la façade de son appartement, Themroc ne se contente pas de faire revenir son habitat à l'état de caverne, il fait également régresser l'immeuble à son état primitif de chantier. Et la vision des décombres, amas de formes chaotiques, provoque chez lui une joie indescriptible, qui le pousse jusqu'à l'hilarité. Même dans les dialogues, nous pouvons distinguer deux types de discours : le phrasé « moderne », aux intonations réfléchies et mesurées, et les cris primaux qu'éructe le personnage principal. Enfin, comme confirmation de la charge contestataire que Faraldo entend insuffler à son film, la « mise à nu » de l'homo-sapiens, qui enlève son masque d'homme, finit par contaminer l'immeuble. Les voisins, autant ulcérés par une vie répétitive et sans joie, finissent par rejoindre le héros dans son délire. Suivant l'exemple, chacun détruit la façade de son appartement, donnant à la cour intérieure de l'immeuble l'aspect d'un habitat troglodyte. *Themroc* est donc, à plus d'un titre, un film bakhtinien où la révolte face à l'ordre établi passe justement par un rire viscéral et incontrôlable. L'ordre de marche de l'histoire, tendant invariablement vers le progrès, s'en trouve renversé, puisque le peuple demande finalement un retour à une forme de communauté libre et sans entrave, qu'elles soient physiques ou morales. C'est donc en communauté que les voisins (parmi lesquels on trouve Coluche) se partagent le « méchoui de CRS », utilisant son képi comme assiette, dans une scène qui n'est pas sans évoquer une version grotesque du banquet final traditionnel d'*Astérix*. Tout en étant une adaptation cinématographique du jeu de mots grotesque, pratiqué par Rabelais et Brueghel en leur temps, prenant au pied de la lettre l'expression populaire « bouffer du flic ».

Dans un long texte analytique publié dans *Les Cahiers du cinéma,* où il compare *Themroc* à l'autre film contestataire du moment (*L'An 01* de Gébé et Jacques Doillon), Pascal Kané énonce :

> « Ainsi, de même, dans *Themroc*, le rapport d'exploitation ne se renverse pas, il se *nie* dans la transgression des tabous de la société répressive […]. Cette transgression équivaut à un sacrilège : affirmer le désir face à la Loi, c'est rompre l'enchantement qui soumettait les hommes à cette Loi, c'est sortir du couple oppresseur/opprimé. Et de fait, les forces de l'ordre ne peuvent rien contre lui (il

> respire avec délectation les grenades lacrymogènes) […]. Mais cette destruction des normes sociales s'accompagne d'une reconstruction : autour de Themroc se constitue une nouvelle communauté, elle-même aussitôt imitée [...]. Ainsi le passage, comme dans d'autres utopies d'inspiration anarchiste, est pensé sur le mode du basculement. On passe d'un état à un autre, du statut d'exploité à celui d'homme libre. »[824]

Cette « nouvelle communauté » se rapproche fortement de la *communitas* que définit Victor Turner dans *Le phénomène rituel*. Cette « parodie » de société qui « s'introduit par les interstices de la *structure*, dans la liminalité ; sur les bords de la *structure*, dans l'infériorité ». Celle que l'on « tient presque partout pour sacrée ou "sainte" :

> « […] peut-être parce qu'elle transgresse ou dissout les normes qui gouvernent les relations structurées et institutionnalisées et qu'elle s'accompagne de phénomènes où l'on fait l'expérience d'une puissance sans précédent. »[825]

Par la *communitas*, en reconstituant des actes primitifs (chasse, orgie, repas), les « banlieusards » font cette expérience de la liberté et s'éloignent des normes restrictives du monde moderne.

Il est intéressant de noter que Pascal Kané, dans son long développement se focalisant surtout sur la définition d'un esprit anarchiste « petit-bourgeois », fait peu mention du lieu de l'action. L'immeuble détruit par Themroc n'est pas, à proprement parler, un grand ensemble tel qu'on en voit dans *Elle court, elle court la banlieue*. Mais la proximité avec les voisins, le « refus » du mur, les déambulations de Themroc sur les rails du métro, et surtout le renversement de la logique du chantier (détruire plutôt que construire), tout cela renvoie à cette imagerie infernale de la modernité triomphante.

La séquence finale achève le basculement de cette *structure* trop rigide à cette *communitas* extrême. Pour faire taire la contestation, les autorités envoient un maçon (Patrick Dewaere) pour reconstruire le mur de Themroc. Alors qu'il s'applique à la tâche, c'est avec des manières facétieuses que le héros et sa nouvelle tribu lui ôtent ses vêtements et lui volent ses outils. Toujours dans le registre comique, le maçon continue tranquillement d'appliquer le mortier avec ses doigts. Finalement, Themroc le fait entrer dans sa « grotte », et l'ouvrier détruit lui-même le mur qu'il avait commencé. Ensuite, des cris d'orgasmes alertent les passants, tandis qu'un montage proche du cinéma expérimental enchaîne rapidement des plans (rapides) sur le visage du maçon extatique, des plans larges sur de grands ensembles d'habitations modernes,

824 KANÉ Pascal, « Themroc, L'An 01 », *Les Cahiers du cinéma,* juillet-août 1973, n°247, p. 36.
825 TURNER Victor, *Le Phénomène rituel. Structure et contre structure*, *op. cit.*, p. 124.

des plans de foules, ainsi que quelques images montrant un homme détruisant furieusement une voiture bleue avec une masse de chantier. Dans le même temps, les cris de Themroc deviennent des hurlements de loup, qui finissent par contaminer toute la bande sonore, comme si ceux-ci résonnaient dans toute la ville. À la contamination du milieu urbain par les constructions modernes, s'oppose la transmission entre humains du virus de la régression animale. Comme si la « sarcellite » avait muté en véritable rage contre le monde moderne.

Au-delà de la réaction à un quotidien mortifère, la grotte de *Themroc* renvoie évidemment à l'allégorie de la caverne que Platon décrivait dans *La République*[826], que Rémi Astruc analyse comme l'un des premiers récits grotesques de l'Occident. C'est cette dimension grotesque de l'allégorie que l'on retrouve dans *Themroc*, le meurtre et la dévoration du policier équivalent à un refus de la morale, donc de la connaissance du contrat social. *Themroc* est même, si l'on pousse plus loin, une inversion complète du récit de Platon. L'homme (l'ouvrier) a accès à tout le confort et à la connaissance offerte par le monde moderne, mais lui tourne le dos. La vérité est celle de l'ordre moral, de la modernité, du « tout automobile », en bref, cette vérité éblouissante est celle de la fiction d'État. Elle n'est donc pas moins factice que ces ombres autrefois projetées sur la paroi. Le devoir du philosophe n'est donc plus de pousser les hommes à sortir de la caverne, mais de les encourager à y retourner.

Comment expliquer ce besoin primaire de retour au monde souterrain ? Le rejet du discours officiel (le modernisme triomphant de l'architecture) était déjà à l'œuvre dans *Elle court, elle court la banlieue,* il l'est plus encore dans *Themroc*. L'élévation sociale promise par les grands ensembles et la fiction moderniste des technocrates révèle rapidement sa vacuité. La France du « tout automobile », paradoxalement, rejette l'humain et la lumière du progrès est trop éblouissante. Comme pour *Les Gaspards* de Pierre Tchernia, ou les piétons cachés dans les souterrains de *L'Apocalypse est pour demain* (Jean Yanne), la seule solution est justement de se retirer dans ce monde souterrain, où s'ouvre une multitude de possibilités, quand le monde d'au-dessus a atteint sa finalité en grattant le ciel.

Pour *Themroc*, il ne s'agit pas seulement de régresser au stade d'homme des cavernes, mais aussi de revenir à un état primaire où le développement d'une pensée autonome est encore possible, même à l'état embryonnaire, quand elle est atrophiée par le monde moderne. Comme le rappelle une fois encore Astruc, les images vues par les habitants de la caverne ne pouvaient être des images « vraies », « il s'agissait bien au contraire de formes étirées et mouvantes qui

826 PLATON, *La République, op. cit.,* p. 358.

devaient faire penser bien d'avantage à des démons flageolants et grimaçants, autrement dit à des figures grotesques »[827]. L'étrangeté des formes obligeant de fait les spectateurs à imaginer, interpréter et donc à mettre en place un système de pensée, qui s'oppose à la vérité offerte comme indiscutable :

> « C'est bien à cause de cette invitation à la rêverie et au travail de l'imagination, qui est donc la source d'une forme de pensée autonome, que les représentations grotesques ont de tout temps été condamnées par les pouvoirs en place, inquiets de voir leur vérité, et donc leur domination, contestée. […] Cette condamnation […] ne peut se comprendre que parce que celles-ci sont soupçonnées d'être à la naissance d'une pensée de l'écart, d'une pensée de contestation de la vérité donnée (quelle qu'elle soit) et donc à l'origine d'une fuite vers une connaissance autre que la Connaissance verticale transcendante. »[828]

Pour l'État, refuser la transcendance de la modernité, c'est être « réactionnaire ». Un mode de discours qui a au moins cette qualité rare d'être stable dans le temps, comme on l'a vu récemment avec le président Emmanuel Macron, comparant les opposants au déploiement du réseau 5G à des « amishs ». Le problème étant que ces « réactions » prennent souvent la forme d'images grotesques, projetées sur les parois des nouvelles cavernes ou les seuls « rayons de soleil » sont ceux du poste de télévision (et plus tard les informations prises sur internet). Quand la vérité n'est plus celle du philosophe, mais celle de l'État, l'homme moderne n'a qu'une solutions : retourner dans sa grotte.

827 ASTRUC Rémi, « La pensée du fond : caverne et grotesque », *op. cit.*, p. 71.
828 *Ibid*.

2.3. Retour dans les entrailles de la ville

« Tout ce qui sort du corps d'un être humain n'est pas très propre, y compris moi-même. »

Jean Yanne, *Pensées, répliques et anecdotes*, 1999[829]

En 1985, presque dix-ans après *Les Gaspards*, Luc Besson revient dans le trou avec *Subway*, en laissant ressurgir quelques figures carnavalesques dans les entrailles du métro. Le jeune réalisateur suit les déambulations de Fred (Christophe Lambert), un perceur de coffres en fuite qui rencontre une étrange communauté souterraine dans les couloirs du métro (un voleur en roller, un batteur sans instrument, un fleuriste, etc.). Derrière l'habillage « punk » et « cool » des années 1980, Besson ne fait finalement que reformuler ces mêmes problématiques : tension entre l'élite et le peuple, entre le haut et le bas, entre Carnaval (Fred) et Carême (le commissaire Gesber – Michel Galabru) et questionne la possession de l'espace public, le non-lieu du chantier étant devenu le non-lieu du métro, apparaissant comme une nouvelle caverne.

L'intrigue n'est pas sans faire écho à celle des *Gaspards* : Fred, cambrioleur ayant dérobé des documents compromettants à un mystérieux homme, se réfugie dans le métro de Paris, où il découvre une communauté hétéroclite vivant en autarcie à l'abri du monde bourgeois et normé des années 80. Nous retrouvons plusieurs éléments communs avec la fable de Tchernia : une société en sous-sol, une subsistance par le larcin, un goût partagé pour l'art (ici la musique rock) et un policier bourru également interprété par Michel Galabru. *Subway* pourrait donc être une suite non officielle du film de Tchernia où, loin d'avoir été vaincu par les travaux du ministre, la bande de joyeux anarchistes aurait ré-envahi les couloirs du métro. D'un autre côté, l'aspect enfantin du film, qui n'est finalement qu'une course entre policiers et voleurs, peut aussi nous ramener aux cow-boys et aux Indiens de Ferreri, comme la coupe iroquoise dont s'affuble Isabelle Adjani au milieu du film pour railler son grand bourgeois de mari.

Cow-boys, Indiens, policiers, voleurs, hommes-rats, etc., tout se recoupe dans *Subway*, et tout est traité sur le même mode, celui de l'équivalence. Culture punk (les coupes de cheveux de Christophe Lambert et d'Isabelle Adjani) et pop-culture (Jean-Pierre Bacri et Jean-Claude Lecas en inspecteur Batman et Robin) se rejoignent, suivant le principe des citations du carton

829 YANNE Jean, *Pensées, répliques et anecdotes*, *op. cit.*, p. 65.

d'ouverture :

> « To be is to do – Socrate,
> To do is to be – Jean-Paul Sartre,
> *Do be do be do* – Frank Sinatra. »[830]

Si un philosophe vaut bien un crooner, alors le métro vaut bien l'enfer, et Jean-Pierre Bacri peut bien être Bruce Wayne, après tout, ce n'est pas si important. Culture élevée et culture populaire se fondent définitivement dans la « pop culture », d'autant plus dans le cas de cette citation, reprise d'un graffiti qui devient l'incipit d'un film aux ambitions commerciales assumées.

À la verticalité de la ville souterraine personnifiée par le métro, s'oppose l'horizontalité du post-modernisme. Nous sommes en plein libéralisme économique, prôné par Thatcher et Reagan. L'individualisme est roi et la démocratisation de la surconsommation s'en porte de plus belle. Le film marquera même la rupture entre les deux partenaires Luc Besson et Pierre Jolivet, le second accusant le premier d'avoir dévoyé l'esprit punk de son scénario pour en faire un clip, donc un produit formaté pour le public bourgeois[831]. Difficile donc de voir dans *Subway* un film aussi politique que *Touche pas à la femme blanche !* ou même *Les Gaspards*, car même les actes de rébellion contre le système apparaissent finalement bien inoffensifs, tenant plus d'une révolte adolescente que d'une véritable posture critique. Mais la localisation même de l'action réactive au moins toutes ces thématiques. Nous savons que ce chantier du métro ne fut pas une mince affaire politique, et l'air de rien, Besson et Jolivet théorisent tout de même que les fameuses populations déplacées par le chantier sont finalement restées sous terre, au nez et à la barbe des pouvoirs publics. À travers les déambulations de Fred, c'est finalement la question de la possession du non-lieu qui est posée. À qui appartient le métro ? À ceux qui l'ont construit ? À ceux qui l'utilisent tous les jours ? Ou à ceux qui y habitent, même illégalement ?

830 En anglais dans le film. Pour la petite histoire, il s'agit d'un détournement d'un graffiti apparu à Dallas en 1968. Démarré par un homme d'affaire local avec la phrase « *The way to do is to be* – Leo-tzu, chinese philosopher », puis continué par un commercial qui ajouta « *The way to be is to do* – Dale Carnegie », et terminé par un inconnu par la phrase « *Do be do be do* – Frank Sinatra », d'après la chanson *Stranger in the night*. La blague fut si populaire qu'elle fut reprise par de nombreux journaux, remplaçant ça et là les différents philosophes mais gardant constamment la citation de Sinatra. Une modification en 1973 ajouta après « *What it is to be done ? - Lenin, Do it !* - J. Rubin, *O.K ! O.K !* – T. Mann ». La blague fut reprise en 1982 par Kurt Vonnegut dans son roman *Deadeye Dick*, puis par des internautes en 1990 qui ajoutèrent d'autres « philosophes » tels que Fred Flinstone, Kate Bush, Scooby-doo et l'ours Yogi. Les meilleures blagues post-modernes ne sont pas forcément les plus courtes.

831 Lors d'une *master class* au Forum des Images le 29/03/2015, Pierre Jolivet affirme : « de ce scénario qui était pour moi un genre de film noir, de descente aux enfers, il en a fait un vidéo-clip, et là on s'est séparés », avant de développer plus longuement sur le fait que Besson serait « un gros enfoiré » [sic]. voir FORUM DES IMAGES, « Pierre Jolivet - " Luc Besson est un gros enfoiré " », extrait mis le 12/01/2016, *Youtube.com [en ligne]*, [consulté le 01/12/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=qHajaSsPdw8

Cette lutte pour un territoire nouveau a vite fait d'envahir le champ culturel, quand Fred « pirate » un concert de musique, jetant hors du métro les musiciens classiques invités par la R.A.T.P., dont les tenues noires et blanches coïncident avec les costumes noirs de ses poursuivants, pour les remplacer par son propre groupe formé d'artistes rencontrés çà et là. Le message est plutôt clair : pas de culture bourgeoise dans le métro, seulement du punk, du vrai, sans aucune ambition commerciale. Étonnante inversion du propos des *Gaspards*, où la musique classique était justement l'un des moteurs de la contestation, étant un registre musical non commercial par excellence, puisque la plupart des œuvres sont tombées dans le domaine public. En dix ans, le rapport a eu le temps de s'inverser. Ce que fustigent Besson et Jolivet, ce n'est pas la modernité galopante et inhumaine d'hier, mais le présent figé et uniformisé qui en découle. L'opposition apparaît d'ailleurs trop évidente entre les vêtements noirs et blancs des bourgeois et les tenues bigarrées des voleurs. C'est donc une autre hiérarchie qui est pointée du doigt. Non plus celle qui oblige à avancer, mais celle qui impose le surplace, forçant les populations dominées à passer et repasser dans les mêmes stations de métro, qui se ressemblent toutes. Le titre même du film n'est pas anodin, en anglais, affirmant que cette histoire pourrait très bien se passer dans le métro londonien ou new-yorkais.

Le rôle de Fred n'est donc pas de sortir seul de ce monde, mais de recréer une communauté dans un non-lieu ou l'idée même de lien social (voir *Buffet froid*) paraît saugrenue. Là est la raison de ces déambulations dans les couloirs du métro où il décide de rassembler des musiciens isolés pour former un groupe. Fred est un solitaire en quête de sociabilité, qui tombe (ou veut tomber) amoureux d'Héléna, une femme enfermée dans un mariage malheureux. Là se situe la posture révolutionnaire de Besson et Jolivet, et c'est au travers de ce roi malgré lui, que va se construire l'utopie carnavalesque. La fin est donc attendue : Fred forme le groupe et réussit à le faire jouer devant un public mélangeant vieux bourgeois et jeunes rebelles. Fred doit donc mourir, puisque son seul rôle était de réactiver cette communauté originelle, sans barrière, celle-là même qui fut poussée hors des murs de Paris. Il sera donc finalement abattu par un homme en noir, dans l'indifférence générale.

Mais les discours conservateurs et marxistes ont laissé place à une dimension anarchiste « soft », où la criminalité n'est qu'une posture de révolte sans cause précise. Fred s'amuse ainsi à faire sauter tous les coffres qui croisent son chemin, juste pour le plaisir, sans forcément chercher quelque chose de précis. Les personnages rejoignent ainsi un monde interlope où il est

possible de retrouver une forme d'ambivalence qui n'a plus droit de cité dans l'univers bourgeois formaté. Le « milieu », cette zone de non-droit moral où se retrouvent les criminels de tous horizons fascine régulièrement Besson, cinéaste du « souterrain »[832].

Le terme n'est pas inintéressant car ce « milieu » se situe constamment entre plusieurs univers. Pauvres qui veulent une vie meilleure, riches qui détournent de grandes sommes d'argent, prostituées, musiciens, mendiants, mais aussi policiers infiltrés, indicateurs, ripoux, etc. Face à l'horizontalité de la démocratie, le « milieu » représente un ailleurs séduisant, plus simple, mais surtout très hiérarchisé (présence de parrains, caïds, « braquos ») tout en étant sujet à de nombreux renversements (guerre de gangs, prise de territoires, etc.). Le motif le plus récurent des fictions prenant place dans cet univers étant l'inversion des rôles (le criminel au grand cœur face au policier corrompu), il est également possible de voir dans ce « milieu » une forme moderne de la mascarade. Rendu obsolète par l'idéal démocratique porté par la post-modernité (si tout se vaut, que reste-il à renverser ?), le carnaval trouve finalement dans ce monde inversé un dernier refuge, où son ambivalence fondamentale peut s'exprimer pleinement. Ce qui est à l'œuvre dans *Subway* est donc un autre processus de carnavalisation. Ce n'est ni le western[833] ni la littérature populaire du XIX^{e} qui y est convoquée (bien qu'ils peuvent être cités), seulement le « milieu » criminel : un monde qui survit caché à la vue de tous, se détruit lorsqu'il s'expose, avant de se régénérer par diverses prises de pouvoir.

Mais ce carnaval, pour reprendre Bakhtine, est un moment de liesse et d'anarchie temporaire tolérée par le pouvoir. Ainsi il est difficile de percevoir la totalité du discours de *Subway* sans prendre en compte le rôle ambigu du commissaire Gesberg (Michel Galabru). Un personnage qui semble au premier abord distant et peu impliqué dans son rôle de chef de la police du métro (« Vous savez c'est grand ici, nous même on s'y perd » affirme t-il). Mais les récurrentes conversations qu'il a avec le vendeur de fleurs (Richard Bohringer) montre qu'il est tout de même craint et respecté de ce « milieu » qu'il surveille d'un œil distant. Son arrestation du « Roller » (Jean-Hugues Anglade) confirme sa position dominante. Auparavant, ce même voleur à la tire avait échappé à l'inspecteur Batman au cours d'une poursuite spectaculaire. Lorsque le commissaire s'en mêle, c'est exactement l'inverse. Gesberg le suit dans une rame de

832 Le rapport entre le « haut » et le « bas » est peut-être même la thématique la plus forte qui ressort de la filmographie du réalisateur, fasciné par les milieux « obscurs » (les criminels de *Subway*, les espions de *Nikita*) autant que par la hauteurs des gratte-ciels (*Léon*, *Le Cinquième Élément*) ou les mondes souterrains (*Arthur et les minimoys*) et sous-marins (*Le Grand Bleu*).

833 Même si une scène de braquage de métro, d'ailleurs non prévue dans le scénario, nous renvoie à cet imaginaire, rejouant le motif de l'attaque du train.

métro, s'assied pour manger son sandwich, laisse rouler sa canette pour calculer l'inclinaison du sol (et déterminer les possibilités de fuite du « Roller » qui ne quitte jamais ses patins), lui passe les menottes lorsqu'il a le dos tourné, et se rassoit pour finir son sandwich, en prononçant une simple formalité : « Police, menottes, prison ! ».

La scène est anti-spectaculaire au possible, et finit de prouver que ce commissaire ne se perd pas si souvent dans le métro. Contrairement à Batman qui ne cesse de courir après cette figure fantaisiste, Gesberg l'appréhende facilement et sans difficulté, simplement pour mettre un terme à ce jeu infantile. Nous comprenons alors que depuis le début, ce n'est pas Fred qui prend le pouvoir, mais Gesberg qui le laisse aller, jusqu'à ce que les choses aillent trop loin (l'invasion du métro par les hommes en noir).

À l'autorité anonyme des pouvoirs publics qui géraient les chantiers s'est substituée une autre figure plus paternaliste, celle du commissaire de police qui maintient un équilibre précaire entre les voleurs et les usagers du métro. Prendre Michel Galabru dans ce rôle, acteur de l'ancienne génération face à une nouvelle de jeunes comédiens (Lambert, Adjani, Anglade, Bacri, etc.) dépasse peut-être le simple hommage à une figure qui aurait bercé l'enfance du réalisateur. Il n'est donc pas étonnant que le carnaval vu par Besson tient plutôt de la révolte adolescente, piochant également dans la culture des comics américains, avant un retour à l'ordre plus adulte. Si Fred est ce roi de carnaval, Gesberg est ce « roi tout court », qui a droit de vie et de mort sur ses sujets (il arrête le « Roller » et empêche Héléna de secourir Fred). L'un ne peut exister sans l'autre, sinon le principe même du renversement serait caduque. Mais avant que ne se referment les portes du métro sur la tragédie de la mort de Fred, ce dernier aura, temporairement, recréé un lien social entre ces spectres qui peuplent la ville souterraine.

La destruction des Halles dans les années 1970 est apparue comme le symbole d'un mouvement déjà amorcé après la Seconde Guerre mondiale : la modernisation de la France, au détriment de ses habitants. En ouvrant le champ d'analyse par cercles concentriques, il est frappant de constater que cette modernisation touche finalement tous les espaces géographiques (de la capitale à la province) et toutes les classes sociales, à l'exception bien sûr des « technocrates » qui accueillent le progrès à bras ouverts. D'abord présenté comme concomitant de la poursuite d'un idéal démocratique, tendant vers plus de mondialisation et d'égalité, ce mouvement global révèle rapidement ses failles, ses faiblesses et surtout ses

simplifications. Le surgissement de nouvelles formes grotesques et carnavalesques, où les engins de chantier et les grands ensembles apparaissent comme autant de nouveaux monstres, se pose comme la conséquence directe de l'aveuglement d'un État qui se veut fort mais apparaît comme autoritaire.

Cela dit, ce n'est pas la modernité en elle-même qui est critiquée par les cinéastes : personne n'a l'air fondamentalement contre le « tout automobile » ou la possibilité offerte à des ménages modestes de quitter leurs bidonvilles pour des appartements plus grands. « L'assassinat de Baltard » apparaît comme une mise à mort de la place publique, celle par laquelle naît, selon Bakhtine, le réalisme grotesque et le carnaval. Le remplacement des petits commerces et des marchés par les hypermarchés, des immeubles ouvriers par les grands ensembles et les transports collectifs par l'automobile individuelle revient à segmenter cette place publique en multiples espaces individuels où les contacts ne sont possibles qu'en cercles restreints. Les images grotesques qui se développent se posent en résistance aux discours officiels, qui entendent faire entrer de gré ou de force la France dans la modernité, s'alignant progressivement sur les idéologies néolibérales et l'économie de marché largement adoptée outre-Atlantique.

Mais l'aveuglement des pouvoirs publics ne s'arrête pas là, et il est frappant de constater que ces nouveaux monstres apparus à la fin des Trente Glorieuses restent encore d'actualité aujourd'hui. En 1995, Mathieu Kassovitz remet la banlieue sur les écrans avec *La Haine,* rapidement érigé en symbole sur la situation d'une jeunesse des cités, qui subit finalement les mêmes problèmes que celles des années 1970 (ennui, violence, manque de repères). Dans un registre un peu plus spectaculaire, Pierre Morel imagine (sur un scénario de Luc Besson) une *Banlieue 13* (2004) coupée du monde par un mur, qu'un ministre radical veut faire sauter avec une bombe. Enfin, en 2019, Ladj Ly convoque par touches l'imaginaire hugolien dans une cité de Montfermeil dans *Les Misérables*. Un film qui se conclut sur un affrontement violent entre la police et les enfants d'une cité prise en étau entre la radicalisation religieuse et l'autorité du pouvoir.

Pour reprendre la réplique finale du Fou dans *Touche pas à la femme blanche ! :* « Il y aura d'autres Custer à tuer ! », et d'autres cavernes à creuser.

3. Au vert et contre tous : quelques cavernes à la campagne

« Il faut quand même que je t'apprenne que c'est grâce à moi si t'es en vie aujourd'hui ! Si j'avais pas pété tu serais pas là ! Parce que moi quand je pète, la Denrée arrive tout de suite dans sa soucoupe volante ! »

La Soupe aux choux – Jean Girault (1981)

Maintenant que le trou est rebouché et certains grands ensembles mis à terre, nous pourrions penser que le sujet est clos. C'est en tout cas ce que semblent espérer les pouvoirs publics, bien décidés à ce qu'on ne leur parle plus de cette histoire ! Et pourtant, malgré la fin des Trente Glorieuses et la promesse d'un avenir néolibéral radieux qui pointe de l'autre côté de l'Atlantique, certains cinéastes ne lâchent pas le morceau, même si la contestation prend, forcément, des formes différentes. À la toute fin des années 1970, Bertrand Blier profite des installations rutilantes de La Défense pour mettre en scène sa fable ubuesque *Buffet froid* (1979), tout en ayant déjà mis en scène une « fuite » dans *Calmos* (1976). Au même moment, Jean-Jaques Annaud s'essaye à la chronique provinciale dans *Coup de tête* (1979), son seul film « contemporain » qui relate la vie d'une petite ville de province obsédée par le football. Malgré la progression à marche forcée de la technocratie, les papys Louis de Funès et Jean Carmet font de la résistance dans *La Soupe aux choux* (1981), pour conserver jusqu'au bout un certain mode de vie. En parallèle, Jean-Jacques Annaud et Jean-Pierre Mocky s'attaquent aux clubs de football de province dans *Coup de tête* (1979) *À mort l'arbitre* (1985), offrant une autre vision de la province, qui reste malgré tout vue par le prisme d'un imaginaire « parisien ». Face à cette modernité devenue folle la campagne apparaît rapidement comme une échappatoire possible. Sauf que, alors que le monstre de la ville moderne s'étend, le monde rural vit ses derniers feux.

Avant d'aborder ces « films d'évasion », il est important d'effectuer une marche arrière, pour revenir au début des années 1970. Alors que la « crise des transports » bat son plein, que les grands ensembles provoquent une certaine inquiétude dans la population, François Truffaut présente en 1969 *L'Enfant sauvage*, l'un de ses films les plus populaire. Imaginé comme un documentaire (il serait plus juste de parler de « docu-fiction »). Le film est une adaptation (au sens strict) du *Mémoires et rapport sur Victor de l'Aveyron*, publié par Jean Itard en 1801 et 1806[834]. Le film relate donc l'histoire de Victor (Jean-Pierre Cargol), enfant de dix ou douze ans,

834 ITARD Jean, *Mémoires (1801) et rapport (1806) sur Victor de l'Aveyron,* Paris, Bibliothèque 10/18, 2002.

trouvé en pleine campagne à l'état sauvage, incapable de parler ou de se sociabiliser, et les efforts du Dr. Jean Itard (François Truffaut) et sa gouvernante Mme Guerin (Françoise Seigner) pour le ramener vers la civilisation. Jean Yanne, critique à ses heures, commentera plus tard le film :

> « J'ai vu *L'Enfant sauvage* de François Truffaut. Cela m'a donné l'idée de réaliser un film intitulé *L'Enfant civilisé*. On y verrait un gosse que des gens essaient d'élever comme une bête dans un bois. Mais il n'y aurait rien à faire. Chaque fois qu'ils auraient le dos tourné, le gosse remettrait une chaussure, prendrait une fourchette, etc. »[835]

Alors que Truffaut signe ici un film sérieux en tout point, Jean Yanne ne peut s'empêcher d'y voir une potentialité comique qui passe par un renversement du principe même du scénario : l'élévation par l'éducation. Ce qui est, rappelons-le, l'interprétation moderne la plus courante de l'allégorie de la caverne. Truffaut ne fait pas mention directement de l'allégorie, pourtant la vision qu'il porte sur cette histoire, et le rapport à l'éducation, nous y ramène inéluctablement. C'est armé de patience et d'un sentiment paternel qui éclot au fur et à mesure, que Jean Itard réussit à révéler chez Victor des premiers signes de développement intellectuel. L'image de Victor, au début du film, enfant hirsute, crasseux se déplaçant comme un animal, renvoie fatalement aux images démoniaques des habitants de la caverne. Le Dr. Itard (donc François Truffaut), devient, *de facto*, le philosophe à même de ramener l'enfant vers la lumière de la civilisation moderne. Il peut sembler incongru d'aborder ce film ici, car Truffaut place l'action dans le passé, à la date des évènements relatés, donc sous le Consulat (1799-1804). Toutefois, si le film est une reconstitution historique (costumes et décors sont dans le ton), le cinéaste évoque peu le contexte politique de la période, quelque peu explosif, pour se concentrer sur la « fable humaniste ». Cette belle histoire d'éducation pourrait, si l'on suit François Truffaut, se dérouler à n'importe quelle époque. Partant de là, il convient d'interroger l'image que donne le cinéaste, homme des années 1970, de la campagne française.

Pour Truffaut, suivant à la lettre le rapport d'Itard sans jamais le questionner, il ne fait aucun doute que la sauvagerie de Victor découle directement de son environnement. Son incapacité à parler, à se mouvoir comme « un homme », est due à un manque de contact avec les humains[836]. La campagne française apparaît donc comme le terreau « parfait » de ce

835 YANNE Jean, *Pensées, répliques, textes et anecdotes*, *op. cit.*, p. 30.

836 Affirmation qui fût d'ailleurs remise en cause par différentes études, notamment par la présence sur le corps du garçon de traces de coups et blessures manifestement d'origines humaines, probablement de sa famille.

développement primaire. À l'image de Victor, la campagne est vue comme un territoire sauvage et difficilement contrôlable, isolé des lumières de la civilisation. Les chasseurs qui capturent l'enfant apparaissent, devant la caméra du cinéaste, comme à peine plus évolués que Victor. Leurs enfants « jouent » cruellement avec lui et le traitent comme un animal. Lorsque Itard extirpe l'enfant de cet environnement sous-développé, Truffaut se permet une petite pique à la bourgeoisie parisienne, qui se précipite à l'hôpital pour observer le « phénomène », mais ceux-ci trouvent finalement l'enfant décevant, qu'ils assimilent à un « débile »[837]. Nous avons une opposition entre le regard de la campagne, qui « sacralise » le monstre (le voyant comme un démon), et le regard de la ville, qui le classe scientifiquement. Retour donc à la structure ternaire de Brittnacher[838], qui consiste à sacraliser, puis analyser scientifiquement pour finalement « tuer » la monstruosité, ici par l'éducation. Vers la fin du film, Victor semble vouloir revenir à l'état sauvage en fuyant le domicile d'Itard, pour finalement revenir vers le docteur et sa gouvernante, comprenant (à son niveau) les bienfaits de la civilisation. Pour le cinéaste, le scénario de Jean Gruault[839] apparaît comme « rigoureux », « logique », « scientifique » et donc « poétique »[840].

À l'inverse d'un Jean-Luc Godard, fort capable de se laisser aller au carnavalesque (*Week-end*), Truffaut pratique assez peu le comique grotesque. Il est vrai que le cas de *l'Enfant sauvage* a une résonance particulière pour un cinéaste qui milite le plus activement possible pour la protection de l'enfance. Pour lui, le sujet est important et, suscitant parfois la polémique, il n'hésite pas à s'engager dans le débat public : le 2 avril 1967, *France Culture* le laissera ainsi animer une très longue émission (de 14h à minuit), dans le but d'alerter l'opinion sur la situation des enfants victimes de violences parentales. Si certaines associations saluent le regard juste du cinéaste sur la situation des « enfants martyrs », d'autres auditeurs s'offusquent, argumentant que « l'inceste, les enfants battus, ce ne sont pas des choses que l'on étale devant tout le monde ! » ou accusent l'émission d'encourager la délinquance[841]. Vu comme ça, il est vrai que le

837 Au sens médical, tel qu'il était admis à cette époque.

838 BRITTNACHER Hans Richard, « " Écraser l'infâme ! " À propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses», *op. cit.*, p. 405-420.

839 Quatre cent pages réduites à cent-cinquante sur les conseils de Jacques Rivette.

840 Propos rapportés par Antoine de Baecque et Serge Toubiana dans BAECQUE Antoine (de), TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996, p. 380.

841 *Ibid.*, p. 382. Si cet aparté peut sembler nous éloigner du sujet, rappelons que François Truffaut s'attaque dans cette émission (entre autres), à la situation des enfants dans les HLM de Paris. En particulier une enquête autour de la mort d'un enfant martyrisé, rue d'Ampère.

sujet ne prête pas vraiment à rire. Ainsi, pour Antoine de Baecque et Serge Toubiana :

> « La vocation pédagogique de Truffaut et de son cinéma n'a jamais été mieux dite que par *L'Enfant sauvage*, film à la fois optimiste et désespéré. Optimiste car il fait une confiance absolue à l'apprentissage de la culture ; désespéré car cette éducation ne cesse de faire apparaître la société comme un repaire de bourreaux et de lâches. »[842]

Toujours selon de Baecque et Toubiana, la critique à la sortie du film est unanime, et Truffaut reçoit beaucoup de lettres émanant de professeurs et d'élèves du secondaire, particulièrement réceptifs à la thématique pédagogique du film. À l'étranger, des cinéastes comme Hitchcock ou Kubrick en font l'éloge. C'est l'occasion pour Truffaut, après l'échec de *La Sirène du Mississipi,* de redevenir un cinéaste populaire, qui se double d'une image de pédagogue[843].

Une réputation qui n'arrête pas Jean Yanne qui, par son côté railleur, pointe tout de même une certaine naïveté du propos. Sa « critique » laisse entendre que l'éducation sublime exaltée par Truffaut pourrait très bien être renversée en son envers grotesque. Du côté de la bande dessinée, Marcel Gotlib fait de même lorsqu'il publie dans le numéro 555 du journal *Pilote* (25 juin 1970)[844] une parodie du film de Truffaut où il reprend parfois les monologues compassés du cinéaste pour les mettre en parallèle de scènes complètement absurdes où Itard, convaincu des bienfaits de sa mission, se confronte à l'animalité excessive de Victor. L'auteur s'amuse ainsi à opposer la très haute estime que le docteur a de la civilisation, ainsi que sa rigueur scientifique, à la sauvagerie de l'enfant. Tout en ironie, Gotlib offre même une « fin » au film de Truffaut, en dessinant un Victor parfaitement intégré dans la société bourgeoise, sous les traits d'un « rond de cuir » un peu benêt. Une réussite qui emplit la caricature de Truffaut d'émotion devant le succès de son entreprise d'éducation. Néanmoins Jean Yanne et Marcel Gotlib ne critiquent pas directement *l'Enfant sauvage*, le second se permettant même une note finale encourageant à aller voir le film[845]. Mais il est intéressant de noter que là où le cinéaste voit un récit édifiant sur l'éducation, les deux auteurs comiques décèlent une potentialité grotesque.

---

842 *Ibid*, p. 382.

843 Ensuite viendront *La Nuit américaine* (1973) où le cinéaste entend montrer la réalité d'un tournage, puis *l'Argent de poche* (1976) qui met en scène un instituteur face à sa classe de primaire.

844 GOTLIB, *Rubrique à Brac, Tatome 3*, Paris, Dargaud, p. 26-29.

845 « Mais n'écoutez pas tous ces gens qui cherchent à se rendre intéressants en calomniant les plus purs chefs-d'œuvre rien que pour avoir l'air malin et faire rire les petits copains. Allez voir « l'Enfant Sauvage », ce merveilleux film de François Truffaut. », *Ibid,* p. 29.

En neutralisant la « sauvagerie » de Victor, Itard neutralise peut-être aussi sa « pulsion de vie », pour conformer l'enfant à un schéma finalement très bourgeois, d'où l'ironie cruelle de la résolution proposée par Gotlib. Chez Truffaut, la civilisation moderne (qu'elle soit celle du Consulat ou celle de 1970) est portée par cette mission d'éducation du « sauvage ». Elle ne doit pas le rejeter comme « l'autre », mais l'aider à se transcender par une instruction verticale. Truffaut ne questionne ainsi jamais la posture dominante d'Itard, ou ne le met jamais en défaut. Le scientifique n'apprend rien de Victor, et n'est jamais amené à mettre en perspective ses propres certitudes. Sur des sujets similaires, les plus tardifs *Elephant Man* (David Lynch – 1980) ou *Vénus noire* (Abdellatif Kechiche – 2010) apparaîtront bien plus ambivalents, opérant des liens entre les regards « populaires » des forains et les observations des scientifiques, apparaissant comme les deux faces d'une même « monstration ». Chez Truffaut, le regard attendri de l'homme des villes sur l'enfant sauvage se double, malheureusement, d'une très basse considération pour la campagne reculée, vue comme le terrain d'éclosion d'êtres bestiaux et non civilisés.

3.1. Du rêve de la campagne au « cauchemar français »

« Vous avez mis vos grosses chaussettes de laine ? »

Alphonse Tram (Gérard Depardieu) dans *Buffet froid* (Bertrand Blier, 1979)

Constat étonnant quand, à l'heure des grands ensembles et à l'âge du béton armé, cette campagne apparaît pour d'autres comme un paradis perdu. Le très polémique *Calmos* de Bertrand Blier (1976) l'affirme sans détour. Ulcéré par un quotidien qu'ils jugent envahi par les femmes, Paul (Jean-Pierre Marielle) et Albert (Jean Rochefort), respectivement gynécologue et commissaire de police, se rencontrent dans la rue (devant un chantier) et partagent rapidement leur animosité pour l'autre sexe. Arrêtant au hasard un homme élégant (Claude Piéplu), Paul lui demande « Si je vous dis « maquis », qu'est ce que vous me répondez ? ». L'homme se lance alors dans une longue tirade poétique, évoquant les sous-bois et le silence :

> « Chaque bruit compte dans le silence. Un oiseau qui s'éveille, une branche qui craque, un chevreuil qui s'enfuit… Progression à pas feutrés sur la mousse, vieilles chaussures parfaitement culottées. C'est l'aube, rosée, dans les creux des petites nappes de brouillard… hop ! Le chef s'arrête, on est arrivé au point de rendez-vous, un arbre mort, un mélèze [*rêveur, l'homme évoque la camaraderie silencieuse des hommes*]. On a un peu peur, mais on est bien, entre hommes. Les femmes on y pense pas, on s'en fout. Ah, ça nous manque pas du tout leurs semelles compensées ! »

Après ce monologue inspirant (quoique lunaire), Paul et Albert quittent la capitale sans prévenir leurs épouses pour s'installer à la campagne et profiter pleinement d'un retour à la terre bien mérité. Dans le train qui les emmènent (rempli d'hommes), Paul annonce fièrement : « Vous voyez, ça fait à peine trois heures qu'on se connaît et on forme déjà une paire ! ». Ils font ensuite la rencontre d'un prêtre épicurien (Bernard Blier), aussi amateur qu'eux de pâté en croûte et de bon vin, qui leur trouve une petite maison où s'installer. Une seule certitude pour eux : les « bonnes femmes », c'est fini.

Enfermés dans leur maison de campagne, Paul et Albert recréent donc leur caverne et renouent avec l'image très gauloise du pays de Cocagne. Leur nouvelle vie n'est faite que d'abondance et d'oisiveté, loin de la ville, des tracas du quotidien et surtout des femmes. Notons que l'image de la campagne comme univers spécifiquement masculin était déjà utilisée par Blier dans *Les Valseuses* (1974). C'est loin de la ville (et de sa banlieue) que Jean-Claude (Gérard Depardieu) et Pierrot (Patrick Dewaere) peuvent finalement exprimer une sexualité libre de toute

contrainte.

Dans *Calmos* en revanche, les femmes ne sont pas d'accord, et retrouvent rapidement leurs maris. Obligés de revenir vers la ville, Paul et Albert se trouvent ainsi confrontés à « la réalité » des hommes modernes. Malgré les efforts de son épouse, Paul ne veut plus satisfaire sexuellement sa femme qui, de son côté aimerait atteindre « l'érotisme à l'état pur ». S'opère alors un renversement dans la misogynie des personnages. Le rapport de domination s'inverse, au sens carnavalesque, puisque qu'ici, c'est le mari qui subit les assauts de son épouse en rut, cette dernière criant sur un Paul caché sous le lit (donc infantilisé) : « Tu es mon mari, tu dois me baiser ! ».

Paul s'échappe par la fenêtre de son immeuble moderne, et chaque autre fenêtre révèle une autre scène de coït entre un homme soumis et son épouse. De son côté, Albert en fuite prend le métro, mais la rame est remplie de jeunes femmes qui le dévorent du regard. L'une d'elles se lève pour lui offrir son siège, ce qu'Albert tente de refuser, avant de le forcer à s'asseoir. Autour de lui, les femmes n'arrivent plus à se tenir, chacune y allant de son petit sourire insistant, tentant de caresser l'homme, jusqu'à ce que l'une d'entre elles se lève et ouvre sa gabardine, se révélant complètement nue, tel un exhibitionniste. La scène est peut-être moins comique que la précédente, en ce qu'elle ne fait que rejouer une réalité (le harcèlement dans les transports), en inversant les rôles genrés, sans particulièrement exagérer la situation (outre le renversement).

Dans le registre comique, nous trouvons un moment similaire, mais « à l'endroit », dans *Swing Shift Cinderella* (1945) de Tex Avery, court métrage d'animation parodiant Cendrillon, mettant en scène le fameux Loup, dragueur insupportable, et la pin-up aux cheveux rouges dans le rôle principal. Alors qu'elle rentre chez elle juste avant minuit, Cendrillon ressort tout de suite vêtue d'un bleu de travail pour aller à l'usine. Assise au premier rang, elle s'exclame « Grand Dieu, je me suis enfin débarrassée de ce loup ! »[846], et entend dans le fond « Ah oui ? C'est ce que tu crois p'tite sœur ! ». Cendrillon se retourne au même moment, et on découvre le fond du bus rempli de loups qui lancent le célèbre cri. Trente ans plus tard, Bertrand Blier semble penser que le moment est bien choisi pour renverser cette image, dans un esprit non moins cartoonesque.

Au regard de ce qui a été dit précédemment (sur *Elle court, elle court la banlieue*)

846 « Thanks Heaven. I finally get rid of that wolf ! ».

l'image d'un transport urbain (le métro) présenté comme un territoire féminin dans lequel l'homme s'engouffre à ses risques et périls ne peut être qu'un simple hasard ou un jeu de références. Si, comme l'affirmait Brigitte Gros, les femmes étaient les premières victimes de « la crise des transports », il n'est pas si absurde d'imaginer que c'est par là qu'elles commenceraient à prendre le pouvoir, puisqu'elles en sont les premières utilisatrices[847].

C'est volontairement que Bertrand Blier choisit de sortir ce film pensé pour faire polémique l'année 1976. Alors qu'il est en pleine préparation de *Préparez vos mouchoirs*, qui doit réunir le trio des *Valseuses* (Depardieu, Dewaere, Miou-Miou), l'ONU déclare que 1975 sera « l'année internationale des femmes ». Blier et son co-scénariste Philippe Dumarçay sautent alors sur l'occasion pour monter ce « canular » présenté comme une célébration. Il est évident, devant le long métrage, que *Calmos* n'est rien d'autre qu'une grosse farce qui force le trait. Blier ne s'amuse pas des « dérives du féminisme » comme certains défenseurs du film ont un peu trop tendance à le dire, oubliant au passage qu'Alice Guy l'avait déjà fait en 1906 dans *Les Résultats du féminisme*.

Toutefois, la sortie du film dans le contexte de la deuxième vague féministe (à partir de 1960), son interdiction au moins de 18 ans et, évidemment, le traitement de son sujet, achèvent l'image d'un Bertrand Blier ouvertement misogyne. Pour le réalisateur, ce n'est pas tant ce film-ci que *Les Valseuses* qui a poussé les mouvements féministes contre lui, puisqu'il rappelle à *Télérama*, en 2010, que Chantal Ackerman en personne allait devant les salles de cinéma pour apostropher les spectateurs et présenter le film comme « une insulte envers les femmes ». Mais malgré sa réputation de provocateur, Blier admet tout de même que « *Calmos* est la grosse connerie de ma vie. Le scénario était bon, mais je n'avais pour le tourner ni le fric, ni les acteurs »[848].

Le projet était effectivement ambitieux, voulant profiter du succès de l'autre fable polémique des années 1970, *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick :

> « C'était un film " kubrickien ", vous savez, avec tout un univers à construire, sauf qu'on n'avait pas les moyens de Kubrick. Et que je n'avais pas son talent. Mais le talent on s'en arrange. L'argent, jamais. »[849]

847 Il convient de préciser que, comme nous sommes dans la fiction, nous parlons ici en termes de « modèle théorique », et non de réalité. Tout cela pour dire que nous n'avons pas de chiffres qui démontrent une sur-utilisation du métro par les femmes par rapport aux hommes, ou affirmons que le métro parisien est le symbole du féminisme moderne.

848 Propos recueillis par Pierre Murat dans « Bertrand Blier : "Pour moi il n'y a plus de cinéma" », *Télérama.fr [en ligne]*, 27/08/2010, [consulté le 23/11/2020], disponible à l'adresse : https://www.telerama.fr/cinema/bertrand-blier-pour-moi-il-n-y-a-plus-de-cinema,59345.php

849 *Ibid*.

Ce n'est d'ailleurs pas la seule déconvenue que connaîtra le cinéaste puisqu'il n'a pas eu les acteurs qu'il voulait au départ. Les rôles de Paul et Albert furent d'abord proposés aux deux « symboles » de la virilité française qu'étaient Jean Yanne et Jean-Paul Belmondo, qui ont tous deux décliné. Le rôle du Chanoine, finalement tenu par Pierre Bertin, fut même proposé à Jean Gabin, qui aurait accepté s'il n'y avait eu son contrat particulier qui fixait ses tarifs au même prix, quelle que soit la longueur du rôle.

Sur bien des aspects, *Calmos* est un film difficile à défendre, dont les prises de positions sont d'une mauvaise foi extrême (complètement assumée) et risquent de nous emmener sur la pente glissante du combat militant. Son scénario en forme de succession de scènes, sans autre lien que la fuite des deux personnages, n'aide pas plus à en cerner les tenants et les aboutissants. Le film n'en reste pas moins cohérent avec les questionnements qui nous intéressent ici, l'exagération du trait, et l'abondance des scènes de repas, nous permettant presque trop facilement de le classer dans le registre grotesque.

La deuxième partie du film, si elle est la plus absurde, renoue ainsi avec plusieurs lieux communs. Non plus lassés mais littéralement terrifiés par leurs épouses, Paul et Albert fuient définitivement la ville et sont bientôt rejoints par tous les hommes, qui décident de prendre le « maquis », comme le suggérait l'homme élégant du début (qui revient ici en chef de troupe). Sauf qu'en face, les femmes se militarisent et avancent en rangs serrés, rejouant au passage des scènes de « bidasses » (inversant définitivement le rapport genré). Finalement capturés, les deux « héros » sont attachés à des machines futuristes et transformés en esclaves sexuels pour une société matriarcale moderne et productiviste. Alors que les hommes se complaisent dans un « néo-pétainisme » égocentrique, persuadés que « la terre, elle, ne ment pas »[850], les femmes, laissées seules dans les villes, ont pris le contrôle du monde. Blier oppose alors un grotesque bakhtinien, autour du boire et du manger, pensé comme masculin, et un grotesque technologique, vu comme féminin. Ce qui nous ramène à l'idée d'une campagne comme territoire parfait pour l'homme, lui qui est poussé en dehors des villes. Son refus de voir l'évolution en marche, ici l'émancipation de la femme[851], l'oblige à revenir à ce qui correspond, selon ses schémas étriqués, à un état « naturel ».

850 Slogan d'une affiche vichyste diffusée par l'Imagerie du Maréchal en 1942, représentant le maréchal Pétain serrant la main d'un paysan du Jura qui s'incline devant lui.

851 Vue selon un point de vue masculin, il convient de le préciser.

Calmos ne se contente pas de jouer la carte du « monde à l'envers », en inversant les rapports de domination, mais réinterprète également l'allégorie de la caverne. Pour Rémi Astruc :

> « La logique de l'existence humaine n'est pas de s'élever pour atteindre ce qui la surplombe, mais plutôt d'explorer ce qui est à son niveau, soit devant elle, dans un effort pour voir ce qui est *toujours plus au fond* de la caverne. […] Or les spéléologues comme les archéologues savent bien que derrière la paroi se cache… une autre paroi. De telle sorte que bien souvent une caverne en dissimule une autre et qu'il existe en définitive un enchevêtrement de salles les unes dans les autres, dans ce qui pourrait sembler une mise en abyme sans fin. »[852]

Paul et Albert ne se déplacent pas tant qu'ils « passent » d'une caverne à une autre. Le cabinet de Paul où une patiente l'attend les jambes écartées, puis la rue où il rencontre Albert et l'homme « du maquis » qui lui expose son idéal, le train où les deux amis confirment leur misogynie, la campagne où ils retrouvent « le goût des choses simples ». Certaines cavernes sont accueillantes, comme la maison du curé, d'autres sont plus terrifiantes comme le métro ou le centre d'accouplement futuriste. Comme pour *Themroc*, l'objectif est de trouver « sa caverne » où l'on peut être tranquille et se contenter de sa « vérité ». Ironiquement, après une évasion supposée du centre de reproduction[853], le spectateur retrouve Paul et Albert au sommet d'une montagne, devenus vieillards et ermites. Habillés de peaux de bêtes, les deux hommes ont terminé leur retour à l'état sauvage mais la modernité (féminine) les rattrape. Paul est convaincu d'apercevoir une femme à travers ses jumelles, Albert lui affirme que c'est encore une marmotte.

> « Une marmotte ?! [*S'exclame Paul*]. Alors t'as encore plus la trouille que moi ! Tu fais tellement dans ton froc que tu préfères nier l'évidence hein ! Tu refuses de voir ! Tu te réfugies derrière ta cataracte ! C'est pratique la cataracte ! »

En effet, comme dernier rempart, permettant de ne plus voir la vérité, la cataracte, maladie de l'œil, pourrait être pratique. La dernière paroi de la dernière caverne pourrait donc être l'œil, confirmant ainsi que l'angoisse des deux personnages n'est peut-être due qu'au regard distordu qu'ils portent sur le monde. Toujours est-il que Paul ne veut pas « retourner en enfer » et les deux vieillards quittent leur montagne sur des deltaplanes de fortune. L'ascension se transforme en chute : Paul et Albert traversent l'océan et, dans une dernière séquence complètement surréaliste, se retrouvent dans les poils pubiens d'une femme noire étendue sur une plage. Miniaturisés sans autre explication, les deux hommes glissent sur un clitoris géant, puis Albert découvre « une grotte » aux parois organiques, dans laquelle ils rencontrent les derniers maquisards (parmi lesquels Bernard Blier) qui les accueillent froidement. Au même

852 ASTRUC Rémi, « La pensée du fond : caverne et grotesque », *op. cit.*, p. 69.

853 Le film fait une ellipse brutale à ce moment, donc nous n'en savons pas plus.

moment, un homme musculeux sort de l'eau et vient à la rencontre de la jeune femme. À l'intérieur, les cris d'orgasmes résonnent dans la caverne utérine, réveillant une dernière fois la « gynophobie » de Paul, qui se double maintenant d'une misophonie (« haine du son »). Lorsqu'il demande où est la femme, le maquisard en chef lui répond « t'es dedans ! ». Par un mouvement circulaire, les deux vieillards misogynes sont donc revenus à l'état originel, mais aussi dans la première caverne, celle où ils ont vu le jour. Après le carnaval de la guerre des sexes, le monde revient à son origine (avec deux corps noirs, notons tout de même) et ironiquement, le seul endroit où les hommes peuvent être tranquilles est le corps même d'une femme. Enfin pas pour très longtemps puisque, on le comprend, le geste érotique de la pénétration est encore à venir…

L'habitat primaire, dans *Calmos*, n'est pas la campagne, aussi factice dans son imagerie que peut l'être la ville (ce qui nous renvoie aux images publicitaires), mais le corps féminin qui se confond avec la caverne ou la grotte. Tous les espaces traversés par Paul et Albert, ne sont finalement que des échos de cet antre originel vers lequel leur obstination les ramène malgré tout : le train, la maison de campagne, les couloirs du métro, et même la vallée où se réfugient les hommes, coincée entre deux montagnes.

L'inspiration rabelaisienne de Bertrand Blier ne saurait donc s'arrêter à ces scènes de repas largement commentées. Le cinéaste renoue avec le principe du corps cosmique, ouvert sur le monde. Comme le souligne Mikhaïl Bakhtine :

> « Le corps grotesque est un corps *en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé*, *il est toujours en état de construction, de création*, et lui-même construit un autre corps ; de plus ce corps *absorbe le monde et est absorbé par ce dernier.* »[854]

La mort de l'ancien monde devenu, « grâce » aux hommes, parfaitement misogyne, doit mourir pour laisser le nouveau éclore par la renaissance du désir réciproque. La nouvelle humanité, sortie de cette première mère, aura ses propres parois à abattre et ses propres cavernes à excaver, ce qui fait de *Calmos* une œuvre grotesque finalement très optimiste.

Plus optimiste, mais tout autant grotesque, que ne l'est *Buffet froid* (1979) du même Blier, qui oppose encore plus frontalement les deux espaces, ville et campagne. Dès la première séquence, Alphonse Tram (Gérard Depardieu), dont le patronyme ne peut être un hasard, déambule dans les couloirs vides (mais neufs) de la station RER de La Défense, cherchant de la

854 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 315.

compagnie. Les cavernes des *Gaspards* ont définitivement été vidées de leur population, remplacés par ces espaces de transit déshumanisé. La station souterraine est déserte, à l'exception d'un comptable (Michel Serrault) qui attend le dernier train, avec qui Alphonse tente d'engager la discussion. Classique du style « Blier », le dialogue est lunaire, presque à bâtons rompus entre Alphonse en quête d'attention et le comptable qui veut être tranquille. C'est autour d'un couteau que la conversation bascule : Alphonse ne sort jamais sans le sien et est très fier de le présenter à son « nouvel ami », qui prend peur, pensant avoir à faire à un assassin. Aucune affinité ne se crée entre les deux hommes.

Pour rassurer le comptable Alphonse pose l'arme sur le siège derrière lui mais, après quelques phrases échangées, le couteau a mystérieusement disparu. Le comptable prend peur et saute dans le premier train. Nous retrouvons Alphonse peu après, marchant dans les couloirs, toujours sans trace de son couteau, qui tombe sans aucune logique sur le comptable au milieu des sans-abris, avec l'arme en question dans le ventre. Bien qu'il soit en train de mourir, l'homme n'a pas plus envie de tisser des liens, répondant aux questions d'Alphonse :

« Est-ce que vous allez finir par me foutre la paix ! Je meurs ! Barrez-vous ! »

Alphonse habite à la Défense avec son épouse (Liliane Rovère) dans les nouvelles tours encore vides. Habitué à la solitude, il prend peur lorsqu'il apprend que son nouveau (et seul) voisin est un commissaire de police (Bernard Blier) qui pourrait remonter jusqu'à lui. Un soir, sa femme ne rentre pas, et il est obligé de demander l'aide du policier. Victime d'un étrangleur, le corps de la femme est rapidement retrouvé abandonné dans un chantier.

À nouveau seul, Alphonse a la surprise de voir l'assassin (Jean Carmet) sonner à sa porte pour s'excuser. Sur le mode du cadavre exquis, Alphonse, le commissaire et l'assassin forment un trio surréaliste qui se retrouve dans des situations toutes plus absurdes les unes que les autres. La ville, majoritairement filmée de nuit, apparaît déshumanisée, sans vie ni joie, incapable de créer du lien entre les êtres humains. Même la culture devient un motif de meurtre, lorsque le commissaire avoue avoir assassiné sa femme violoncelliste, parce qu'il ne supportait plus les gammes. L'assassin lui-même ne sait pas pourquoi il tue des femmes, puisqu'il ne cesse de s'en excuser. Toujours est-il que chaque rencontre du trio semble se termine invariablement sur un cadavre.

Alphonse, pour se rassurer, se persuade que tout cela n'est qu'un cauchemar, et qu'il suffit d'attendre pour se réveiller. Un « cauchemar français » qui apparaît comme le motif prégnant de l'œuvre du cinéaste pour Vincent Roussel dans son essai récent sur Bertrand Blier. Plus particulièrement dans ce film-ci :

> « Dans *Buffet froid*, la violence et la déshumanisation qui caractérisent la banlieue et son univers de béton sont tapies dans l'ombre, claquemurant de manière abstraite les quelques personnages qui évoluent dans ce décor. […] Avec leurs grandes baies vitrées, les appartements des personnages sont privés de la moindre parcelle d'intimité, à tel point que Depardieu refuse d'enlever son manteau lorsqu'il va se coucher. Le « cauchemar français » selon Blier, c'est de vivre dans ces espaces étouffants, cloisonnés, n'offrant aucune perspective d'avenir aux individus (d'où la structure circulaire qui caractérise un certain nombre de ses films). »[855]

Blier joue alors du renversement, lorsque les personnages, stressés par l'environnement urbain mortifère, se réfugient à la campagne, pour fuir ce « cauchemar ». Mais alors que dans *Les Valseuses* ou *Calmos*, celle-ci était la promesse d'une vie plus simple, plus masculine, d'un rêve donc, elle devient ici symbole d'ennui et d'apathie. Nous retrouvons Alphonse, le commissaire et l'assassin dans un plan large, assis sur des transats devant une maison forestière isolée, ne faisant strictement rien. Si Alphonse reste optimiste, voyant là une occasion de s'oxygéner, le commissaire râle parce qu'il fait froid et humide. Comme le résume assez bien le policier :

> « C'est pas nous qui sommes chiants, c'est la nature qu'est chiante ! Je m'emmerde moi ! J'en ai marre de la verdure. »

Réunis par les évènements, les trois hommes n'en sont pas pour autant devenus intimes, alors que Paul et Albert sociabilisaient très rapidement. Les hommes renouent là encore avec leur instinct primaire, quoique dissimulé par le vernis de la bienséance, pour finir par s'entre-tuer dans ce décor aussi vide que la ville qu'ils avaient fuie. L'assassin est abattu par un tueur à gage, tueur qui sera poignardé dans le dos par Alphonse. Ce dernier jette le commissaire dans le fleuve dès qu'il apprend qu'il ne sait pas nager, avant d'être abattu à son tour par la jeune femme rencontrée entre temps (Carole Bouquet), qui serait la fille du comptable du début, venue se venger.

Si dans *Calmos* une reconstruction du lien était encore possible, il suffisait pour cela de retrouver un peu de désir, *Buffet froid* ne laisse aucune échappatoire à ses personnages. La ville moderne est vidée de ses habitants et le village, lieu de sociabilisation de la campagne, n'existe

855 ROUSSEL Vincent, *Bertrand Blier, Cruelle beauté*, *op. cit.*, p. 276-277.

même plus, réduit à la plus simple expression d'une maison isolée devant une forêt inquiétante. La structure elliptique et onirique du film, crée un univers où plus rien n'a de sens. La mort de son épouse ne fait ni chaud ni froid à Alphonse, et les meurtres s'enchaînent sans que personne ne semble s'en émouvoir. L'absence de lien entre les séquences traduit à l'image l'impossibilité pour les personnages de sociabiliser autrement que par pure politesse. Ceci expliquant la désinvolture avec laquelle les trois anti-héros se trahissent.

Sur des thématiques similaires, Blier est passé en quelques années d'un carnavalesque bakhtinien, exaltant la puissance du bas corporel, à un grotesque kayserien, exprimant la perte de repères dans un monde où l'individu prend totalement l'ascendant sur la communauté. Le nouveau métro, censé transporter plus facilement les populations urbaines, devient plus encore le symbole post-moderne d'une destruction de la place publique. On ne se parle pas dans les stations de métro, tenter de lancer une conversation devient automatiquement suspect, et cette dégradation du lien social finit par contaminer les excroissances de la ville moderne (les tours), l'espace intime et même la campagne de plus en plus envahie par la modernité.

Le « cauchemar français » est bien trop terrifiant pour n'être remarqué que par un seul cinéaste. Vincent Roussel a très certainement mis le doigt sur quelque chose avec cette idée très kayserienne d'un monde aliéné. Il est possible d'étendre cette idée à toute une filmographie française des années 1970-1980 qui devient le témoin privilégié de ces transformations du regard et d'une France qui se déforme *per defectum*.

3.2. Le carnaval de province : une utopie masculine

> *« Monsieur le président, j'aimerai vous dire deux mots ! On m'a viré du foot il y a trois semaines… aujourd'hui on me vire de l'usine ! Je suppose que vous allez me reprendre mon logement, mais je vous dois tout, monsieur le président ! Alors, je vous rends tout ! Je… vous renverrai mon slip… par la poste ! Madame la présidente… Et mes chaussettes ! »*
>
> François Perrin (Patrick Dewaere) dans *Coup de tête* (Jean-Jaques Annaud, 1979)

Autre vision masculine de la province, par son sujet autant que les personnages qu'il implique, *Coup de tête* est singulier dans la filmographie de Jean-Jacques Annaud en ce qu'il apparaît presque comme un « petit film » pour un cinéaste à la carrière remplie de grandes fresques historiques[856]. D'autant plus singulier que cette histoire de rivalité entre clubs de football de province est la seule filmée par Annaud qui s'intéresse au monde contemporain.

Le jeune cinéaste, malgré son Oscar obtenu pour *La Victoire en chantant* et des premières propositions hollywoodiennes, traîne encore une réputation de publicitaire, domaine où il a fait ses armes. Le parcours spectaculaire du petit club *En avant Guingamp* qui accède à la notoriété en se hissant aux huitièmes de finale de la coupe de France en 1973 lui inspire l'idée d'un film autour du football de province, et peut-être une occasion de s'essayer à la comédie populaire. Il imagine alors la petite ville de Trincamp (pour rappeler la sonorité de Guingamp) comme théâtre des évènements. Gaumont, qui accepte de produire le film, lui adjoint tout de même l'assistance d'un scénariste un peu plus rodé à l'exercice de la comédie : l'omniprésent Francis Veber, qui remanie les dialogues et les situations.

L'histoire prend donc place dans une petite ville de province fonctionnant sur un modèle de domination verticale. En haut de la pyramide, Sivardière (Jean Bouise[857]) dirige la plus grosse usine de la région, qui emploie presque tout le monde à Trincamp, et dirige le club de football. Autour de lui évolue une véritable cour de notables, que son argent permet de manipuler à sa guise. Sivardière assume complètement qu'il utilise le club non par passion, mais à des fins de manipulation des masses. Il entretient onze imbéciles pour en calmer huit cents, « qui n'attendent qu'une occasion de s'agiter ».

856 Rappels : son premier film est *La Victoire en chantant*, et ses grands succès que seront *La Guerre du feu* et *Le Nom de la rose* sont encore à venir.

857 Qui obtiendra pour ce film le César du Meilleur acteur dans un second rôle.

À l'exact opposé, tout en bas, se trouve François Perrin (Patrick Dewaere), ailier renvoyé de l'équipe après avoir bousculé Berthier (Patrick Floersheim), le joueur vedette du club. Dans la foulée, Sivardière le renvoie de l'usine, l'éjectant définitivement du tissu social. De nature anarchiste et incontrôlable, la présence de Perrin dérange la petite communauté dont le fonctionnement presque féodal ne saurait être remis en cause. La situation ne s'arrange pas pour lui, puisqu'il sera par la suite accusé à tort de viol, et envoyé en prison. La situation se renverse lorsque le car emmenant les joueurs pour un match de la coupe de France finit dans un fossé, blessant de nombreux membres. Il manque un bon joueur à Sivardière pour maintenir l'équipe dans la course, et le tyran se voit contraint de faire sortir son bouffon de prison pour espérer gagner le match.

Si le patron espère que Perrin reste discret, ce dernier vole la vedette à Berthier en marquant par hasard le but décisif avec son postérieur. Le marginal devient subitement la nouvelle coqueluche de Trincamp avant d'être porté en triomphe lors d'une grande parade qui l'intronise roi de carnaval, face au roi Sivardière. Les notables ignorent encore que Perrin, qu'ils prennent pour un imbécile, est alors bien décidé à profiter de cette nouvelle notoriété pour leur faire payer son humiliation précédente.

Dans les vestiaires juste avant le match, l'entraîneur (Michel Fortin) s'exclame « On ne marque pas avec ses pieds, on marque avec ses couilles ! ». À ses côtés, le président du club, un peu lassé de cette effusion prolétaire, corrige « On ne gagne pas avec sa technique, on gagne avec sa haine ». Silencieux, Perrin écoute religieusement les deux conseils qu'il renversera : il marque avec son tibia, par hasard, et sa haine contre Sivardière sera supposément sans limite, mais il laissera les notables à s'humilier eux-mêmes, en leur faisant miroiter une vengeance féroce.

Coup de tête est donc, dans un environnement contemporain, le récit d'un carnaval qui se met progressivement en place, impulsé par un marginal qui vient saper les fondations de la communauté pour atteindre son but final : révéler au grand jour la profonde relativité du pouvoir de Sivardière et sa cour. Par jeu de manipulations, Perrin poussera chacun des notables à détruire son propre fonds de commerce.

Le concessionnaire automobile détruit sa propre barricade de voiture pour montrer à son apprenti comme celle-ci est « indestructible », le patron de café, à qui Perrin a promis de traverser sa vitrine, en commande une nouvelle par précaution et le marchand de meuble,

menacé de voir son fonds de commerce détruit, passe la nuit à évacuer son mobilier à vendre. Perrin se contente finalement de passer tranquillement devant chaque commerce sans rien faire, laissant le concessionnaire seul devant ses voitures détruites, le cafetier idiot avec les deux vitrines intactes, et le marchand de meuble obligé de s'épuiser à nouveau pour remettre ses produits à leurs places.

De son côté, Sivardière, persuadé que Perrin veut violer sa femme, n'est plus pris au sérieux par la police qui s'est déjà fait avoir, ayant compris tardivement que le coupable du premier viol n'était pas Perrin mais Berthier, couvert par le patron. En obligeant « l'élite » de Trincamp à oublier toute logique et à laisser le bas prendre la place du haut, Perrin remplit pleinement son rôle de roi de carnaval, avant de quitter cette ville définitivement.

Si *Coup de tête* joue sciemment autour de cette tension entre l'élite et la classe populaire pour faire éclore son carnaval, on s'étonnera tout de même que le film jouisse d'une très bonne réputation dans les cercles d'amateurs de football, malgré le portrait peu flatteur qu'il en fait. Le regard que portent Annaud et Veber sur cette communauté de province se rapproche de la vision d'une gauche « éclairée », empreinte de sympathie pour la classe populaire, mais craignant le populisme dont ils ne cessent de dénoncer les dérives[858]. Ce regard condescendant est confirmé à la fois par la position de François Perrin dans l'organigramme du pouvoir local, marginal, et par la présence d'un personnage tiers : Stéphanie, véritable victime de Berthier et accusatrice de Perrin (la ressemblance entre les deux hommes l'induit en erreur). Elle vit seule dans sa grande maison, isolée de la communauté de Trincamp, et finit par se ranger du côté du héros pour, finalement, partir avec lui.

Le film laisse entendre qu'elle aurait compris depuis longtemps la stupidité de la communauté provinciale, mais ne développe pas outre mesure les acteurs de celle-ci, qui sont réduits à leur imbécillité, à leur rapacité et leur obsession du football. *Coup de tête* pose d'ailleurs quelques problèmes quant au regard sur les personnages féminins.

Après avoir croisé Francis Veber lors de l'écriture du *Magnifique* (1973), Philippe de Broca dénoncera le souci que semble avoir le scénariste avec l'autre sexe. Ici, le traitement quelque peu désinvolte de la question du viol pourrait confirmer ce reproche. L'acte odieux, qui

858 Nous avons vu pour le cas du *Nom de la rose* toute l'ambivalence du portrait que dresse Annaud de la communauté paysanne qui vit au pied de l'Abbaye.

n'est pas encore considéré comme un crime[859] à la sortie du film, n'est utilisé que comme ressort dramatique participant à la chute de Perrin, accusé à tort, mettant en relation les deux futurs amants, tout en renforçant l'idée de la sauvagerie d'une classe populaire surexcitée les soirs de matchs.

Dans la *structure* sociale très masculine de Trincamp, les victimes sont rapidement invisibilisées, leur existence ne servant qu'à renforcer la sympathie que le spectateur éprouve pour Perrin qui, lui « a du mal » même quand la personne est consentante. Une « défaillance » de virilité qui pousse l'homme plus encore dans les marges, par rapport à la communauté masculine. Le personnage signature de Veber, François Perrin[860], bénéficie tout de même de l'interprétation de Patrick Dewaere qui crée ici la version la plus ambivalente du personnage, mal à l'aise avec le virilisme ambiant, le rapprochant plutôt d'un *Gaston Lagaffe* énervé[861] que de la figure lunaire de la classe moyenne popularisée par Pierre Richard (*Le Grand Blond avec une chaussure noire* – 1971).

Cette dimension spectaculaire et viriliste du football, qui efface supposément toutes autres considérations ne passe toutefois pas par la télévision, comme nous pourrions nous y attendre. La médiatisation des matchs n'est évoquée que par l'entremise d'un photographe de presse (Jean-Pierre Daroussin) dans les vestiaires. Cependant, le rapport de domination mis en place entre les différentes parties ne cesse de résonner avec les phénomènes de « starification » qui se mettent en place, dont le football deviendra plus tard le fer de lance principal. La petite ville de province remplit son rôle de microcosme de cette société du spectacle, ramenée à une échelle communautaire et populaire.

À Trincamp, c'est la notoriété, même obtenue par hasard, qui donne le pouvoir, Sivardière opérant comme un producteur cherchant à donner à son peuple ce qu'il veut : du divertissement. L'industriel a tout à fait conscience du pouvoir que la présidence du club lui donne sur ses ouvriers, et sait très bien que si ce contrôle lui échappe, il risque de perdre l'ascendant. Cette dynamique rappelle évidemment le système impérial romain, articulé autour du pain[862] et des jeux.

859 Nous sommes un an avant la loi portée par Brigitte Gros à l'Assemblée requalifiant le viol de crime, alors qu'il n'était considéré que comme un délit.

860 Devenant parfois « François Pignon ».

861 Le style adopté par Dewaere (parka trop grande, jean, basket et cheveux mi-longs) évoque tellement le personnage de Franquin, jusque dans la couleur des vêtements, que l'on aurait du mal à croire au hasard.

862 À cette différence que le pain en question était distribué et non la récompense d'un travail.

L'absence factuelle de la télévision à l'écran s'explique par les rapports quelque peu compliqués qu'entretiennent les mondes du football et de la télévision depuis la fin de la guerre jusqu'aux années 1980. Pionnier de la télévision française, Ernest Chamond imaginait déjà en 1927 que ce sport populaire deviendrait à terme le meilleur spectacle télévisé possible[863]. Pourtant, les deux entités mettront un peu de temps à se mettre d'accord sur les modalités de retransmissions, les clubs voyant d'un mauvais œil une possible concurrence qui risquait de vider les stades[864].

Avant que ces petites contrariétés ne soient résolues, Jean-Jacques Annaud, qui admet ne pas être passionné (ou même amateur) de football, entend tout de même proposer la vision la plus réaliste possible. Il décide donc de filmer un vrai match et se rapproche du club d'Auxerre, à l'époque dirigé par Guy Roux, qui se définit lui-même comme lecteur assidu de 1958 à 1960 d'un « mensuel un peu intello sur le cinéma et la Nouvelle Vague »[865].

Nous en revenons à cette idée de notoriété. C'est celle que pourrait apporter le tournage d'un film à son club qui intéresse l'entraîneur, plutôt que la sensibilité d'un jeune réalisateur en début de carrière. Le match, point central de l'intrigue, sera composé de l'enregistrement d'une rencontre réelle entre Auxerre et Troyes, agrémenté de scènes d'entraînement filmées à part avec l'équipe d'Auxerre et Dewaere.

Un autre problème se pose pour le réalisme recherché par Annaud : Patrick Dewaere, en plus d'être dans une période de sevrage draconien[866] n'est pas très doué avec un ballon, et passe le tournage à hurler sur Annaud : « Tu me fais chier avec ton football ! »[867]. Les habitudes des uns et des autres posent également quelques soucis : le cinéaste ayant certaines difficultés à reconnaître qu'il est impossible de faire une deuxième prise pour capturer un but décisif censé

863 Voir POISEUIL Bernard, *Football et télévision, vol. 1,* Paris, Librairie Notre Siècle, 1986, p. 15.

864 En France, seuls quelques matchs importants seront retransmis en direct, l'ORTF s'engageant alors à payer la différence entre les recettes du stade et les recettes moyennes de fréquentation. En bref, les clubs veulent leur part du gâteau et comptent bien se faire entendre. Les retransmissions complètes sont plutôt rares, la télévision devant se contenter de résumer les matchs avec des extraits ou juste d'annoncer les résultats. L'arrivée de la publicité sur les maillots et autour des stades pose également quelques problèmes à une télévision d'État qui refuse de se faire le relais des grandes marques. L'apparition des chaînes privées (*Canal+* puis *TF1*), moins réticentes à la dépense pour sécuriser des parts d'audiences débloque finalement la situation, pour en arriver à celle que nous connaissons aujourd'hui.

865 Voir BOYON Alexandre, « Quand Guy Roux était conseiller de Jean-Jacques Annaud pour le film "Coup de tête" », *France.tv.sport [en ligne],* 13/05/2020, [consulté le 11/01/2021], disponible à l'adresse : https://sport.francetvinfo.fr/football/quand-guy-roux-etait-conseiller-de-jean-jacques-annaud-pour-le-film-coup-de-tete

866 Il est de notoriété publique que l'acteur avait quelques problèmes de drogues et d'alcool.

867 ROSTAC Mathieu, « Coup de tête et homme Dewaere », *SoFoot.com [en ligne],* 2015,[consulté le 11/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.sofoot.com/coup-de-tete-et-homme-dewaere-204731.html

advenir sur un coup de chance. La ténacité de Roux et Annaud sera tout de même payante, la séquence du match étant filmée avec une caméra très mobile, elle donne effectivement l'impression d'une retransmission en direct, avant que les codes ne soient figés à la télévision.

Patrick Dewaere dans le rôle principal, le thème du football, le décor d'une petite ville de province, la présence de Francis Veber au scénario et la ténacité d'Annaud d'offrir une image au plus près de la réalité : c'est l'addition de ces éléments qui permet à *Coup de tête* de devenir un film « populaire », malgré un résultat mitigé en salle. Des années après, Guy Roux s'amuse encore de la première à Auxerre, où il a conseillé à Annaud de ne pas venir. Car si les membres du club s'amusent devant ce portrait grinçant, les dirigeants du club rient jaune devant une image un peu trop proche de la réalité.

« Le président Hamel était garagiste, Aubin vendait de l'électroménager, il y avait aussi le marchand de meubles. Quel scandale ! ». Le film d'Annaud devient carnavalesque « hors-cadre », permettant à une communauté populaire de se moquer de ceux qui les dominent. À sa sortie, le film totalise 900 000 entrées, ce qui est mieux que *La Victoire en chantant*, mais reste un petit succès. Il faut rappeler qu'au même moment, une grève de la télévision empêche le réalisateur de faire la promotion du film et que la vedette principale, refuse de toute manière de se plier au jeu[868]. Guy Roux dit encore : « Il y a très peu de films sur le foot au cinéma, et ils sont tous moins bons que celui-là »[869]. Un avis partagé par bon nombre d'acteurs de la profession, que ce soit la rédaction de *SoFoot* ou de *L'Équipe*.

Ironiquement, ce seront justement les multiples rediffusions à la télévision qui rendront *Coup de tête* populaire[870], Jean-Jacques Annaud s'étonnant encore que « certains disent même que c'est mon meilleur film ! »[871]. Il convient d'admettre que le long métrage à cette particularité de jouer sur deux tableaux en brossant à la fois le portrait d'une France aujourd'hui disparue (les petites villes industrielles de province) tout en imaginant déjà les dérives de la médiatisation à

868 Les relations entre Patrick Dewaere et la presse en générale ne s'amélioreront pas l'année suivante (1980), lorsque l'acteur agresse le journaliste du Journal du Dimanche, Patrice de Fursac, furieux que ce dernier ait révélé dans un article son mariage avec une certaine Elsa.

869 BOYON Alexande, « Quand Guy Roux était conseiller de Jean-Jacques Annaud pour le film " Coup de tête " », *op. cit.*

870 35 diffusions à la télévision, toutes chaînes confondues, depuis 1993. Source *Inathèque.fr*

871 Propos rapportés par MEMENTO, « Coup de tête », *DVDClassik.com [en ligne],* 2005, [consulté le 11/01/2021], disponible sur le lien : *https://www.dvdclassik.com/critique/coup-de-tete-annaud*

outrance du football[872].

Le deuxième film de Jean-Jacques Annaud est donc également son film le plus bakhtinien, et sa popularité peut aussi s'expliquer par cette image positive d'une classe populaire qui renverse les patrons. Nous entendons par là que, si on le compare au carnavalesque du *Nom de la rose*, Annaud n'intellectualise pas outre mesure ce renversement. François Perrin n'est pas un leader révolutionnaire ou un « intellectuel de gauche », il fonctionne à l'instinct, au corps. En somme, si Guillaume de Baskerville réfléchit avec sa tête, Perrin « marque avec ses couilles ». Ce qui confirme, au passage, que comme l'énonçait Richard Dyer, « ce sont toujours les hommes qui font l'histoire, jamais les hommes et les femmes ensemble »[873]. L'utopie, surtout provinciale, reste avant tout une histoire d'homme, images grotesques ou non.

Dans un registre beaucoup plus populaire et joyeux, mais non moins vulgaire et toujours masculin, *La Soupe aux choux* de Jean Girault (1981) acte tout de même cette mise à mort de l'espace rural. Rohmer l'annonçait déjà dans *Les Métamorphoses du paysage*, la comédie portée par Louis de Funès ne fait que confirmer cette agonie.

Adapté du roman éponyme de René Fallet, le long métrage raconte, la rencontre improbable entre deux paysans vieillissants du Bourbonnais, le Glaude (de Funès) et le Bombé (Jean Carmet), et un extraterrestre baptisé par le premier « la Denrée » (Jacques Villeret). Porté par une star comique fatiguée par deux décennies de burlesque, le film de Jean Girault[874] souffre quelque peu de sa réputation « vulgaire ». Et il est vrai que parler d'un film où deux vieillards attirent l'attention d'un extraterrestre en lâchant les gaz n'annonce pas particulièrement la saveur d'un chef-d'œuvre de subtilité. Si le film reste un succès à sa sortie, pouvant compter sur la puissance de de Funès pour attirer le public, la critique (qui ne fut pas invitée à voir le film en avant-première) se déchaîne, et le thème va jusqu'à les inspirer.

Télérama parle d'un film « nauséabond » qui « respire la bêtise et la gauloiserie malsaine » et *Le Canard Enchaîné* évoque « un film qui ne vaut pas un pet »[875]. D'autres décident

872 Difficile également de ne pas voir dans le titre le présage d'un évènement du plus haut carnavalesque à venir : Zinedine Zidane, joueur français internationalement reconnu, qui termine sa carrière en 2006 sur un véritable coup de tête, devant les caméras du monde entier.

873 DYER Richard, « Entertainment and Utopia », *op. cit*., p. 67.

874 Officieusement, comme pour *L'Avare*, Louis de Funès « co-réalise » en réalité le film, Girault effectuant surtout un travail de technicien, s'occupant des domaines où l'acteur ne pouvait intervenir. Toutefois, contrairement à *L'Avare*, l'acteur n'est pas crédité comme réalisateur.

875 Critiques retranscrites dans DICALE Bertrand, *Louis de Funès, grimaces et gloire*, Paris, Grasset, 2009, p. 502.

d'attaquer Girault et de Funès sur le champ des belles-lettres, comme *Les Nouvelles littéraires* qui affirment que :

> « Du roman, rien ne subsiste : la verve et le talent de Fallet sont balayés par une effrayante tornade de nullité, qui emporte jusqu'au métier pourtant consommé de Louis de Funès et Jean Carmet. »[876]

Le Figaro dit plus ou moins la même chose : « la plume de Fallet dessinait à travers ses péripéties colorées un véritable conte philosophique dont le film ne laisse rien subsister »[877]. C'est peu dire que la rupture entre critique et public est déjà bien entamée, et n'est pas près de se refermer.

Du côté du public populaire, le film accède au rang de film culte, étant de multiples fois diffusé à la télévision avec un succès d'audience constant. Côté critique, notons un règlement de compte que personne ne demandait dans *Les Cahiers du Cinéma* n°721 (avril 2019), pour un numéro spécial consacré aux « excentriques »[878]. Dans une frise chronologique évoquant dans de courtes colonnes les grands moments « d'excentricité » du cinéma français, la rédaction se permet un petit arrêt dans les années 1970/1980 sur « les comédies navrantes ».

> « Il existe une forme d'extravagance molle et embarrassante propre à certains nanars franchouillards de patrimoine, une bizarrerie raplapla qui fait un peu honte à la vision du *Führer en folie* de Philippe Clair (1973), de *La Soupe aux choux* de Jean Girault (1981) ou de *Drôle de Zèbres*, l'unique film de Guy Lux. Ces comédies navrantes recèlent une forme d'excentricité par leur jusqu'au boutisme auto-destructeur et cadavérique, qui les fait basculer dans un au-delà de la nullité, un territoire démuni où flottent les vapeurs enrhumées et flapies d'une pétaudière anarchisante [sic]. »[879]

Curieusement, la rédaction ne prend pas le parti de développer autour de ce champ lexical exemplairement grotesque que lui inspire le visionnage de ces trois films. Toujours est-il que ce genre de déclaration tardive (presque quarante ans après) nous apparaît symptomatique de cette fracture entre goût « populaire » et « bon goût », qui s'incarne pleinement dans l'image de marque que tente de conserver la vénérable publication cinéphile. Peu importe le succès ou l'affection indéniable que lui porte un large public, *La Soupe aux choux* ne peut être qu'un nanar peu digne d'intérêt, quitte à le mettre en lien avec deux autres films qui n'ont rien à voir, ni en termes de mode de production, de succès, ou de diffusion. Rappelons que sans l'intervention salutaire de *Nanarland*, tout le monde aurait certainement oublié *Le Führer en folie,* et qui pourrait bien se souvenir que Guy Lux s'était essayé à la mise en scène ? Nous pouvons toujours

876 *Les Nouvelles littéraires* du 10/12/1981.
877 *Le Figaro* du 04/12/1981.
878 Que nous avons déjà abordés dans l'introduction de cette thèse.
879 [Collectif], « Traversée, pour une histoire excentrique du cinéma français » dans *Les Cahiers du cinéma* n° 721, *op. cit.*, p. 41.

admettre que la rédaction des *Cahiers* a encore le droit d'avoir ses réserves critiques, mais nous avons vu en introduction que le concept de « l'excentricité » pose quelques problèmes.

Si l'on suit les interprétations de Wolfgang Kayser, Mikhaïl Bakhtine, Geoffrey Harpham, Robert Stam, ou même Victor Hugo et Charles Baudelaire, le grotesque apparaît comme une catégorie esthétique. Et une catégorie esthétique ne peut être la production d'un auteur seul, mais au contraire une convergence de lignes de forces, d'impressions, de regards, mis en commun produisant non pas une œuvre unique, mais une multitude. Les images produites, comme nous essayons de le développer autour de ce « cauchemar français », dépendent aussi bien de la réalité que de son interprétation. Aussi, « l'excentricité » apparaît plus commode à un auteuriste, en ce qu'elle permet de recentrer le débat autour d'une figure humaine identifiable, seule responsable de ses propres fantaisies. Un cinéaste comme Jean Girault, totalement inféodé à son acteur star[880], ne saurait être, dans cette grille de lecture, un excentrique, puisqu'il n'est même pas un auteur.

Qu'il soit excentrique ou non, *La Soupe aux choux* n'en est pourtant pas moins grotesque et carnavalesque au sens le plus noblement bakhtinien du terme. Aux origines du projet, l'écriture de René Fallet repose entièrement sur « le langage de la place publique », multipliant les expressions locales et mélangeant argot et patois. Le « nœud » de l'intrigue nous renvoie directement au bas corporel, avec cette soupe aux choux qui déclenche des reflux gastriques chez les deux vieillards. Le film tiré du roman reste, contrairement aux affirmations des critiques, globalement fidèle. À l'exception de quelques personnages secondaires évacués qui n'avaient pas trop d'importance (les voisins venus de Belgique et d'Allemagne), les péripéties s'enchaînent plus ou moins dans le même ordre. Certains dialogues, comme celui où le Glaude découvre que le Bombé l'a fait cocu, sont conservés à la virgule près. Même la langue de la Denrée, décrite comme un « gloussement de dindon » reste intacte. Le discours reste donc inchangé : parler avec humour de la disparition de la France rurale.

En France, on considère que « l'exode rural », qui désigne le déplacement des populations rurales, vivant majoritairement de l'agriculture, vers la ville s'amorce dès le XIX^{e} siècle. Toutefois c'est véritablement après 1945 que le mouvement s'accélère, jusqu'à une quasi-disparition de la paysannerie comme catégorie socio-économique représentative, comme peut

880 Sur la même page, la revue consent à consacrer également un encart à de Funès, admettant à demi-mot (par le truchement d'une citation extérieure) son talent comique.

l'être la classe ouvrière ou la classe moyenne citadine qui apparaît après les Trente Glorieuses, accompagnant le développement du salariat. Une étude publiée en 1977 montre ainsi que la population rurale, depuis le XVIII[e], est passée de 67 % de la population totale recensée vers 1700, à 42 % en 1901, puis 25 % en 1946 pour finir à 15 % en 1968[881]. Le mouvement s'inverse en 1975, avec un retour des populations citadines vers la campagne (nous retrouvons l'esprit *Calmos*), mais les nouvelles populations ne sont pas paysannes. Si de nombreux facteurs sont à prendre en compte, comme la modernisation des moyens d'exploitation qui réduisent les besoins de main-d'œuvre dans les cultures, toujours est-il que, selon *l'Atlas de la France verte*, « depuis le milieu du XIX[e] siècle, en effet, la population rurale non-agricole n'a pas beaucoup varié en nombre. Mais ceux qui vivaient de l'agriculture sont passés de 20 millions en 1850 à 10 millions en 1950 et 3 millions en 1990 »[882]. En 1981, le Glaude et le Bombé sont donc deux ruraux vivant de leur terre, prêts à disparaître sans faire de vague, dans une France qui a déjà bien amorcé sa modernisation.

Nous retrouvons dans *La Soupe aux choux* une forme, assez simplifiée, du motif de la caverne. Les deux anciens vivent complètement retirés du monde, non seulement à l'écart de la ville, mais aussi de leur propre village, dans deux petites maisons presque en ruine qui se font face. Comme l'explique un narrateur :

> « Il n'y avait plus rien au village, ou plutôt si, il subsistait encore, vaille que vaille, au hameau des Gourdiflots, deux exotiques. Deux fossiles de la plus belle aube, deux pauvres *ch'tites* créatures […] rejetées par l'électricité et même par le moteur à explosion. »

Perçus comme des indigènes d'une autre époque, les deux voisins reçoivent donc peu de visites, et chacun compte sur la compagnie de l'autre pour boire « le *ch'ti* canon » à toute heure. Les « lumières de la vérité » ne leurs sont pas convenables, comme lorsque le Glaude se convainc une seule fois d'aller voir un médecin, après avoir lu un article sur le diabète, et que celui-ci lui recommande de limiter sa consommation de vin à « une chopine par jour ». Hors de question pour le Glaude de se restreindre à ce régime draconien, et furieux il déchire le journal en rentrant chez le Bombé, car :

> « On l'savait pourtant que c'était que des menteries dans les journaux ! Des âneries de députés pour embêter l'pauvre monde ! »

Au diable la médecine et la science, les deux amis sont trop vieux pour faire attention à

881 MOLINIER Jean, « L'évolution de la population agricole du XIX[e] à nos jours », *Économie et Statistiques,* juillet-août 1977, n°91, p. 79-84.

882 [Auteur inconnu], *Atlas de la France verte*, édition Monza, Paris, 1990, p. 21.

leur santé, et préfèrent se rappeler, au son de l'accordéon du Bombé, les bals musettes de leur jeunesse, lorsque le Glaude dansait encore avec « la Francine ».

Dans cet environnement coupé du monde, ce n'est pas un mais deux « philosophes » qui s'introduisent, porteurs d'une autre vérité. Le premier est évidemment la Denrée, extraterrestre très logique pris de fascination pour ces deux spécimens, dont l'un lui apprend les plaisirs du boire et du manger. Se joue alors, hors-champ, le renversement carnavalesque, puisque la civilisation de la Denrée, très avancée technologiquement, découvrira dans le même temps le bonheur et le plaisir. Il ne suffit pas d'entrer dans la caverne, il faut aussi en accepter son mode de vie.

L'autre intrus, plus négatif, est le maire du village, qui a des ambitions modernistes, comme le technocrate des *Gaspards,* mais à un niveau plus local et n'a que l'expression « expansion économique » à la bouche. L'élu souhaite créer un parc de loisirs juste à l'endroit où se trouvent les deux masures, dans le but de faire payer l'entrée à de nouveaux résidents des lotissements neufs. Lorsqu'il annonce l'édification d'un « rocher aux singes » à la place de la maison du Bombé, celui-ci sort son fusil et jette dehors le sophiste libéral.

Le film, jusque-là porté par un grotesque bon enfant, bascule soudainement dans une certaine violence. Le plan qui suit le départ en trombe du maire montre un parc d'attraction, avec manèges et musique assourdissante, et la caméra suit un touriste qui se précipite vers l'attraction principale : en lieu et place du rocher aux singes annoncé, c'est en fait les deux vieillards derrière une clôture qui sont visibles, assis sur leur banc, les spectateurs hystériques leur lançant des cacahuètes. Réduits à l'état de monstres de foire, au sens propre, les deux amis se réfugient dans la maison, alors que le public hurle comme au zoo, « Les vieux cons ! Les vieux cons ! ».

Refuser de quitter la caverne, c'est s'exposer à devenir, pour les détenteurs de la vérité, moins que des animaux. La campagne apparaît comme un territoire que la modernité se doit de domestiquer, quitte à détruire ce qui fait son essence et ses particularités. Ceux qui refusent le « nouveau monde » seront exhibés à l'instar des « sauvages » des expositions coloniales du début du XX^{e} siècle. Ce qui n'était que formulé dans le roman, comme un cauchemar possible, devient à l'image une réalité pour les deux « fossiles ».

Ce qui rend *La Soupe aux choux* particulier, dans ce corpus, c'est justement cette pratique d'un carnavalesque « hors-champ ». La vie des deux hommes dans leur caverne

métaphorique n'est pas véritablement bouleversée et les intrusions sont sporadiques. Par exemple, pour remercier son nouvel ami, la Denrée ressuscitera la Francine dans le corps de ses vingt ans. La réunion du couple se passe plutôt mal, puisque c'est une chose de garder les bons souvenirs d'un mariage heureux, c'en est une autre de revivre ce mariage. Décidée à profiter de cette nouvelle chance, dont elle ne comprend pas vraiment la raison, Francine découvre le féminisme, et des possibilités qui lui étaient impossibles auparavant, quand le mariage était le seul horizon pour une jeune femme.

À la surprise du spectateur, le Glaude accepte finalement cette émancipation et laisse partir son épouse vers la ville et le monde moderne, pour qu'il puisse retourner boire des coups avec son ami. Ce n'est pas le monde de la caverne qui change, mais celui de la « surface ». D'un côté, l'astéroïde Oxo, d'où vient la Denrée, découvre le « plaisir », notion inconnue dans une société ultra-technologique et utilitariste. De l'autre, la France (et le monde) se précipite vers les lumières de la modernité, quitte à justement évacuer les notions de plaisir simple. La France qui entame ses années 1980 vit un véritable carnaval, une révolution néo-libérale à grande échelle, mais le Glaude et le Bombé en sont exclus, séparés de la place publique par un rideau de fer. Sauf que lorsque le second monde vit sa révolution technocratique et souhaite raser la caverne, le premier fait le mouvement inverse. Image parfaite de ce monde de vérité rationnelle et totalisante, où comme l'évoquait Astruc, nous pouvons nous demander s'il est vivable (question que se pose le Glaude en des termes qui lui sont propres), Oxo choisit de faire entrer la caverne dans son système. Avec l'aide de la Denrée, les deux vieillards fuient donc ce monde moderne qui ne veut plus d'eux et, au passage, un autre vaisseau emporte le terrain et les deux maisons, laissant au milieu du parc d'attractions un trou gigantesque.

L'absence de carnaval n'empêche toutefois pas la « carnavalisation », donc la rencontre entre registres « élevés » et populaires. Une rumeur répandue sur internet affirme, au passage, que le concepteur de la soucoupe de la Denrée, Guy Delécluse, avait auparavant travaillé sur le film *Superman* de Richard Donner sorti en 1978. Il n'en est rien, mais l'information continue de circuler, et on la trouve facilement sur des sites de « références » tels *Allociné* ou *Wikipédia*. Pourquoi ce besoin de connecter un blockbuster super-héroïque américain et une comédie française ? Nous n'avons pas la réponse, mais cela nous amène sur une hypothèse amusante : est-ce que *La Soupe aux choux* ne serait pas, toutes proportions gardées, la meilleure parodie de

Superman ? Comparer les deux œuvres laisse apparaître quelques points communs surprenants[883].

Lorsqu'il ressent le besoin de se retirer, Superman se réfugie dans sa « forteresse de solitude » où se trouve d'ailleurs le souvenir de sa planète, une ville miniaturisée sous une cloche de verre. La Denrée se réfugie sur Terre pour échapper à un monde trop utilitariste et, sur le même modèle, emporte à la fin un « bout » de cette terre d'accueil, pour reconstituer sa « forteresse » sur son astéroïde. Dans le film de Richard Donner, l'ultra-libéral Luthor (Gene Hackman) veut détruire la côte ouest pour créer une nouvelle côte parcourue de stations balnéaires[884], de la même manière que le Maire veut raser le hameau pour y poser un parc d'attractions. Sauf que dans le cas de *La Soupe aux choux*, l'ultra-libéral ne peut être vaincu, puisque la Denrée n'est pas Superman. La solution est donc beaucoup plus française : s'en aller et laisser la planète se détruire toute seule.

Il est certain que ces liens avec le *blockbuster* de Richard Donner peuvent sembler quelque peu tirés par les cheveux. En revanche, la vision successive des génériques d'ouverture de l'un et de l'autre fait apparaître avec évidence que le second est une parodie directe du premier. Nous y retrouvons les mêmes plans dans l'espace, comme si nous étions dans un vaisseau en vol, et les noms du générique s'inscrivant en grandes lettres qui s'étirent. Les deux commencent par des notes étirées, laissant planer le mystère, jusqu'à l'arrivée du titre. Le logo de Superman fait retentir les premières notes du thème de John Williams, puissant et évocateur, par contre l'apparition du titre de *La Soupe au choux* lance une musique (composée par Raymond Lefevre) née de la rencontre improbable entre la bourrée auvergnate traditionnelle et le synthétiseur, plutôt nouveau à cette époque dans le paysage musical. Cette rencontre entre plusieurs univers n'est possible que par la carnavalisation.

Dès 1975, Umberto Eco reprend à son compte ce nouveau mythe de la « forteresse de solitude » de *Superman* dans un article où il analyse quelques évolutions de la société

883 Superman est un enfant alien dont le vaisseau fuit la planète Krypton, société ultra-technologique au bord de la destruction. Sa capsule s'écrase dans la bien nommée Smallville, bourgade agricole du Kansas où l'enfant est élevé par les Kent, un couple de fermiers américains probablement conservateurs. C'est donc élevé à la campagne, proche des racines de l'*americana* que le petit Clark Kent devient Superman, symbole du *New Deal*, prêt à guider l'Amérique moderne (et le monde derrière) vers une modernité bienveillante, s'opposant régulièrement à l'ultra-libéral Lex Luthor. La Denrée est aussi un alien qui fuit sa planète ultra-technologique (Krypton devient Oxo), pour atterrir dans la campagne française (le Kansas devient le Bourbonnais) où il est également accueilli à bras ouverts par un « couple local ».

884 Ce qui montre que la société américaine semble parcourue par les mêmes angoisses, au même moment.

américaine. Dans « Les forteresses de la solitude », l'universitaire décrit le goût d'une population pour une reproduction fidèle et grandeur nature du passé.

> « Superman utilise la forteresse aussi comme un musée des souvenirs : tout ce qui est arrivé dans sa vie pleine d'aventures est enregistré ici sous forme de copie parfaite, voire conservé sous forme de pièces originales miniaturisées, comme la ville de Kandor, survivante de la destruction de Krypton, qu'il continue à faire vivre, à dimension réduite, sous une cloche de verre, avec ses bâtiments, ses autoroutes, ses hommes et ses femmes. »[885]

En partant de cette image évocatrice, Eco développe autour de la quête très américaine de « l'hyperréalisme », soit cette course effrénée pour se rapprocher du vrai, qui mène fatalement à l'expression la plus pure du « faux ». Les musées américains sont à cette image : on n'expose pas des objets du passé, on reconstitue le passé tel qu'il était, pour donner l'impression aux visiteurs de faire un véritable saut dans le temps. Une logique d'attraction commerciale qui trouve justement ses limites dans les attentes du public. Ainsi, avant de sortir du musée de la ville de New York, on peut acheter un fac-similé du contrat d'achat de Manhattan ou de la déclaration d'Indépendance.

> « De tout cela on dit : « *It looks old and feels old* », parce que le fac-similé, outre l'illusion tactile, a aussi une odeur de vieille épice. Presque vrai. Malheureusement le contrat d'achat de Manhattan, rédigé en caractères pseudo-antiques, est en anglais, tandis que l'original était en hollandais. »[886]

Comme autre exemple, Eco cite l'expérience archéologique d'Old Bethpage Village (Long Island), où un groupe tente à l'époque de reconstituer une ferme américaine du début du XIX[e], mais se heurte au problème de l'évolution du bétail, quitte à aller jusqu'à faire d'autres hybridations pour tenter de faire naître des animaux tels qu'ils étaient à l'époque, afin d'obtenir une « évolution-régression »[887]. Tout ceci arrive aux États-Unis avant 1970, et Umberto Eco conclut ainsi : « en ce qui concerne les luttes pour la *real thing* notre voyage ne s'arrête certainement pas ici : *more to come !* »[888].

Cette quête d'un « fac-similé » du réel, pourrait être analysée au regard de cette société française en pleine mutation, qui subit de plus en plus fortement l'influence de la culture de masse américaine. De la même manière que le musical hollywoodien selon Jane Feuer doit faire

885 ECO Umberto, *La guerre du faux*, Paris, Le livre de Poche, 1987. Trad. Myriam TANANT, p. 18-19.

886 *Ibid.*, p. 26.

887 Le « village-musée » d'Old Bethpage Village ouvre ses portes en 1970 et est toujours en activité aujourd'hui.

888 *Ibid.*, p. 27. *Real thing* et *More to come* font ici références aux slogans publicitaires que U. Eco annonce avoir le plus remarqué. Cette quête de *more real thing* devient pour lui très évocatrice de la bipolarité de cette idée.

« *folk* » tout en étant un produit de consommation de masse[889], la culture populaire française voit ses éléments constitutifs être « intégrés » et « remaniés » par un nouveau modèle de « pop culture ». Dans ce panorama, le monde rural agonisant en est la première victime, et le symbole le plus fort. Toute la France hors de Paris est à l'image de ce Old Bethpape Village : un simulacre de ruralité.

Lorsque *La Soupe aux choux* arrive sur les écrans, l'exode rural entre en pause, mais les populations « revenantes » ne sont pas des paysans. Nous le voyons très bien dans une scène où le Glaude et le Bombé, allant faire leurs commissions, tombent avec effroi sur un lotissement en construction. Un type de logement familial justement calqué sur les *suburbs* américaines. Dans *Calmos* c'est une certaine idée de la campagne que se font Paul et Albert, donc un fantasme. Dans *Buffet froid*, Alphonse, le commissaire et l'assassin découvrent au contraire que cette campagne ne correspond pas du tout à ce qu'ils imaginaient.

Il est également de notoriété publique que Jean Gabin, dès 1952, s'imaginait bien mener une vie « simple de paysan ». Mais il sera vu de travers par la paysannerie locale, et en 1962, sept-cents agriculteurs (ou assimilés) de la région normande assiègent littéralement son domaine du lieu-dit « La Pichonnière » pour le pousser à partir, voyant dans l'exploitation de l'acteur une autre preuve de l'invasion citadine. Par la notoriété de Gabin, l'affaire fait grand bruit et le procès qui l'oppose à ses envahisseurs est largement relayé par la presse. Et si la paysannerie se sentant menacée par ces « accapareurs », pensait alerter l'opinion publique, ce sera à moitié réussi. La presse pose la star du cinéma français en victime, encense ses travaux de modernisation, et présente les manifestants paysans comme des attardés ou des sauvages à peine plus évolués que ceux visités par Jean Itard dans *L'Enfant sauvage*.

La paysannerie subira la même fronde « parisienne » lors de la séquestration d'Edith Cresson, ministre de l'Agriculture de François Mitterrand, en 1982[890]. Si l'affaire Edith Cresson a quelque peu disparu de la mémoire collective, celle de Gabin ne cesse d'être réactualisée par différentes monographies qui insistent sur la « blessure » subie par le monstre sacré, continuant ainsi d'alimenter l'image d'une population rurale violente et taciturne, n'exprimant ses revendications que sous la forme de jacqueries d'un autre siècle[891]. De là, peut-être, provient

889 FEUER Jane, *Mythologies du musical*, *op. cit.*, p.74.

890 GUILLEMIN Alain, « " Doucement, c'est tout de même une femme ", remarques sur le statut de la violence dans les manifestations paysannes », *Actes de la recherche en sciences sociales,* juin 1984, vol. 52-53, p. 42-48.

891 La paysannerie française est également restée très distante des évènements de mai 1968, plutôt concentrés dans les villes.

cette image d'une campagne fort agréable, sans les paysans qui sont, pour les citadins, bloqués dans un passé figé.

Ainsi, même un film comme *La Soupe aux choux* subit cette influence américaine et cette quête du *real thing* rural. Tout bien considéré, si, sur le papier, le film évoque un retour aux « vraies valeurs » françaises, celles-ci apparaissent quelque peu factices à l'image. Les deux cabanes sont évidemment construites pour les besoins du film et démontées ensuite, donc le village du Bourbonnais évoqué n'a aucune réalité[892].

Parmi les critiques faites au long métrage, nombreuses sont celles qui reprochent à Louis de Funès d'abandonner un peu vite l'accent de son personnage pour se laisser porter par ses hystérismes habituels, tout en félicitant Jean Carmet pour son effort. En bref, Louis de Funès, qui avait habitué le public avec ses rôles de petit chef d'entreprise tyrannique (et citadin), n'est pas crédible en vieux paysan, ce qui, pour la critique, fait basculer le film dans la caricature. Le film force ainsi le trait dans sa représentation du monde rural, en imaginant cette tanière coupée de toute modernité, y compris le moteur à explosion. Enfin, en allant fureter, même discrètement, du côté de la science-fiction américaine et du comics, *La Soupe aux choux* acte non seulement la défaite de la campagne comme chronotope cinématographique, mais aussi celle d'un cinéma français populaire de plus en plus contaminé par les influences extérieures. À force de recouvrir la paroi avec toujours plus de « vérités », les images grotesques finissent par être recouvertes par d'autres plus acceptables. Un jour, il faudra bien refaire un trou pour retrouver cette première caverne.

Par sa conclusion quelque peu radicale, *La Soupe aux choux* apparaît, malgré l'aspect factice de son chronotope rural, comme le dernier grand film populaire mettant en scène la campagne. Ce long développement autour des métamorphoses du paysage aura au moins permis de démontrer que le grotesque et le carnavalesque ne s'inscrivent pas uniquement dans le temps, mais aussi dans l'espace géographique. Plus que les zones urbaines, les zones rurales se voient recouvertes de ce filtre de l'hyperréalité. La campagne n'est plus un espace, mais un imaginaire aussi lointain temporellement que géographiquement pour les cinéastes qui viennent

892 Contrairement à *Superman*, *La Soupe aux choux* a échappé à un devenir « pop culturel ». On ne trouve pas (encore) de produits dérivés à l'effigie du Glaude, du Bombé ou de la Denrée. En revanche, *La Maison de l'Espadrille* propose depuis deux ans des pantoufles humoristiques à l'effigie de la Denrée (pied gauche) et du Glaude (pied droit) pour la somme de 29,95 €. Victime de son succès et pour des raisons de droit à l'image la fabrication est aujourd'hui suspendue, ce qui en fait un objet collector ! Pour les déçus, la gamme propose également des versions « *Gendarmes* », « *Traversée de Paris* », « *Tontons Flingueurs* » et même « Laurel et Hardy » pour le quart d'heure américain.

surtout de la ville. Après *La Soupe aux choux*, le cinéma français semble définitivement fermer la porte à la campagne, qui ne devient acceptable que lorsqu'elle correspond à l'image que les citadins veulent voir.

Comme exemples emblématiques, nous pouvons citer les « pagnolades » produites à grand frais, d'abord le diptyque *Manon des sources*/*Jean de Florette* (1986) par Claude Berri avec Yves Montand, puis le diptyque *La gloire de mon père*/*Le château de ma mère* (1990) par Yves Robert. Deux œuvres d'ambitions pharaoniques, recréant la Provence d'avant-guerre, sentant bon la lavande et où l'on parle « avé l'accent », qui figent une esthétique rurale proche du fantasme. Contre-exemple notable, *Le Bonheur est dans le pré* (1995) d'Étienne Chatilliez, dont le titre sera ironiquement repris plus tard par une émission de télé-réalité (*L'Amour est dans le pré* diffusé à partir de 2005), gratte avec force d'humour noir cette image d'Épinal largement diffusée par les médias de masse.

3.3. Les « cons », nouveaux monstres du « cauchemar français »

« Mort aux cons ! »
Inscription sur une Jeep de la 2e Division blindée du général Leclerc
entrant dans Paris à la Libération.
« Lourde tâche ! »

Commentaire du général de Gaulle devant ladite Jeep[893]

Afin de conclure sur ces enclaves grotesques en France, arrêtons nous sur Jean-Pierre Mocky qui choisit la province pour mettre en scène *À mort l'arbitre* (1984), un film qui ne parle pas tant de football que de territoire, même si le lien avec *Coup de tête* se fait tout seul. Dans ce film, Jean-Pierre Mocky ne mentionne jamais le nom de la ville qui sera le théâtre d'une chasse à l'homme tragique entre Maurice Bruno, un arbitre incorruptible (Eddy Mitchell) et un groupe de supporters en furie. L'équipe de foot perdante, sur une faute sifflée par l'arbitre, n'étant désignée que sous la mention de « jaune et noir ». À la vision du film, il apparaît difficile de situer les évènements autrement que « dans une ville de province », par défaut puisqu'il ne s'agit pas de Paris. Les lieux de tournages sont multiples, mais surtout très espacés. Le centre commercial dans lequel se réfugie l'arbitre et sa compagne journaliste Martine (Carole Laure) mélange le nouveau centre commercial Saint-Sever, construit sur la rive gauche de Rouen[894], et un autre à Créteil, dans le Val-de-Marne ; l'ensemble d'habitations modernes filmé ensuite se situe dans le quartier du Mont-d'Est à Noisy-Le-Grand, commune de Seine-Saint-Denis ; et la fin du film se déroule dans l'usine d'eau potable SEDIF de Neuilly-sur-Marne.

L'objectif de Jean-Pierre Mocky n'est pas d'alerter sur la situation particulière d'une ville ou d'une région, mais de rester dans le registre de la fable ou de la satire. Une manière de dire : cette histoire pourrait arriver n'importe où, dans n'importe quelle ville de province. C'est donc l'espace urbain en général qui intéresse le réalisateur, plutôt qu'un lieu particulier détenteur d'une mémoire, comme l'était par exemple le trou des Halles.

À la poursuite de l'arbitre et sa compagne, journaliste, représentant d'une « classe

893 Comme toute anecdote, celle-ci fait partie du folklore et il est difficile d'en retracer l'origine ou de confirmer sa véracité. Ainsi, on trouve une autre version dans JULLIAN Marcel, *De Gaulle : Pensée, répliques et anecdotes*, Paris, Le Cherche-Midi, 1994, p. 198, où la première réplique est attribuée à Louis Vallon (membre du RPF), et la réponse devient « vaste programme! ».

894 Le stade Robert Diochon de Rouen est également utilisé pour les scènes de match de foot au début du film.

moyenne » cultivée, nous avons donc ce groupe de supporters de province, évoquant les *hooligans* anglais, mais aussi les « huit cents imbéciles » de *Coup de tête*, obsédés par la victoire de leur club. Mené d'abord par Albert (Claude Brosset), c'est finalement Rico (Michel Serrault) qui prend l'ampleur d'un véritable monstre, pris de folie et bien décidé à faire la peau à Maurice. Jean-Pierre Mocky (qui se donne ici le rôle de l'inspecteur de police) porte au passage un regard très cynique sur le football médiatique, qu'il présente comme le triste exutoire d'une classe populaire obligée de ravaler ses frustrations quotidiennes. Si la vie privée des supporters n'est jamais directement renseignée, il est facile de comprendre qu'ils sont issus d'une classe ouvrière qui, dans l'imaginaire individualiste des années 1980, a remplacé la paysannerie (qui ne représente plus grand chose) dans le registre de la sauvagerie et de la bestialité. Le réalisateur remet en scène le motif du « populaire anthropophage »[895], théorisé par Michel Foucault, en présentant d'abord ces supporters (arrivant dans un bus) comme une masse grouillante et terrifiante.

La course-poursuite se met en scène par transition d'espaces. Les supporters tentent d'attraper Maurice à la sortie du stade, qui s'échappe par la porte de derrière. Plus tard, c'est en l'apercevant à la télévision, où il donne une interview, que le groupe décide d'attaquer le studio. À nouveau en fuite, Maurice se réfugie dans un centre commercial, où de longues scènes montrent les supporters parcourir les escalators, se perdre dans le labyrinthe de la consommation. C'est dans cet espace sans histoire, que Rico tue par inadvertance, et par peur, un de ses camarades, puis décide de faire porter le chapeau à l'arbitre. Maurice et Martine se réfugient finalement chez la journaliste, dans un ensemble d'immeubles modernes évoquant les buildings américains, avec un gardien à l'entrée, surveillé par des caméras. La meute, ayant obtenu l'adresse et bien décidée à venger leur camarade, envahit alors l'espace.

Les supporters coupent les fils du téléphone, séquestrent les gardiens, et commencent à grimper progressivement les étages pour atteindre leur cible. Mocky s'amuse alors à détourner l'espace de sa fonction première, obligeant les personnages à escalader des murs, dresser une échelle entre deux balcons, voire des cordes d'une fenêtre à l'autre. Maurice et Martine, enfermés dans leur appartement moderne, sont obligés de s'échapper par la fenêtre à l'aide d'une corde, tel Tarzan. L'occasion pour Mocky, de composer des plans utilisant parfaitement les perspectives brisées de cet espace particulier. Pendant leur tentative d'évasion, les deux

895 FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, *op. cit.*

personnages semblent perdus dans une toile cubiste. C'est à ce moment qu'Albert, faisant face à Maurice sur une passerelle de fortune, comprend le mensonge de Rico, avant de chuter et de se tuer une dizaine de mètres plus bas.

Le groupe continue de poursuivre le couple dans une usine, où un autre supporter trouvera la mort par accident. L'inspecteur arrive et arrête le groupe, sauf Rico, toujours obsédé par cet arbitre. La séquence finale nous emmène dans une carrière souterraine, où Martine et Maurice tentent, en voiture, d'échapper à Rico qui les poursuit avec son bus, tandis que des engins de chantier tentent d'éviter la collision. À la régression animale de Rico, qui apparaît de plus en plus instable (il s'est également rendu coupable de viol sur une de ses camarades auparavant), se lamentant sur son volant et évacuant toute sa frustration, se double donc une régression de l'espace. Du stade moderne, donc de la société du spectacle, en passant par l'usine, nous sommes revenus au lieu primaire de la grotte, l'affrontement final prenant lieu dans un espace souterrain dans lequel, dix ans plus tôt, nous aurions pu croiser Gaspard de Montfermeil et sa bande. Derrière le vernis du monde moderne, il reste encore des espaces de pure bestialité où survit le grotesque. Sous la surface de la vérité, la France est truffée de cavernes labyrinthiques, et il suffit d'une voiture et d'un bus à Jean-Pierre Mocky, pour réactualiser le mythe du Minotaure. Pensant avoir semé Rico dans le labyrinthe, Martine et Maurice freinent juste avant un fossé, risquant de peu de tomber dedans. Alors qu'ils s'embrassent pour célébrer cette victoire de l'esprit sur la matière, le bus de Rico surgit soudainement et pousse définitivement la voiture dans le gouffre. L'inspecteur arrive sur les lieux à ce moment-là, constate les meurtres, et lève la tête vers Rico en lui demandant « t'es content ? Tout ça pour un péno ? ». Rico entre alors dans une phase extatique, et court se perdre dans les cavernes, en hurlant joyeusement « Allez les cons ! », persuadé d'avoir fait ce qu'il fallait et régressant définitivement à l'état « d'homme des cavernes ».

Pour Michel Serrault, qui revient sur le film dans son entretien avec Jean-Louis Rémilleux :

> « Jouer un vainqueur, un modèle de moralité… C'est magnifique évidemment. Mais le contraire ? Incarner la connerie, la bêtise ? C'est pas mal non plus. Les monstres, ça existe… Prenez *À mort l'arbitre de Mocky*, où le personnage est vraiment monstrueux. Là vous allez voir comment ça s'exprime, un vrai con, et jusqu'où il peut aller. C'est indestructible la connerie. C'est pour cela que je n'ai pas voulu que le personnage disparaisse à la fin. On a longtemps parlé avec Mocky : est-ce qu'il doit disparaître ? Impossible, c'est comme si on mettait un terme à la connerie humaine. Alors, il se perd dans le labyrinthe du décor, il court, mais il est toujours là, présent, pas mort. Prêt à ressurgir. Quel con, mais

aussi quel homme possédé, quelle détresse. Car la connerie est une maladie. Et souvent contagieuse. »[896]

La ville de province s'est quelque peu substituée au village, mais elle n'en reste pas moins regardée de loin par une production cinématographique tout de même centralisée sur la capitale. Si les banlieues périphériques aux grandes villes deviennent le terreau d'affrontements entre force de l'ordre et populations souvent issues de l'immigration (qui ont remplacé les classes populaires blanches dans l'imaginaire collectif), les villes de province sont celles d'une misère sociale, d'une France oubliée par le pouvoir centralisé. Le portrait fait de cette classe ouvrière qui tend également à disparaître, abandonnée par une gauche qui prend ses distances avec le marxisme, est rarement flatteur. La « sarcellite » des grands ensembles est devenue, d'une manière extrêmement brutale, la « connerie », dont la raison peut être la détresse, mais reste la « connerie » tout de même, indestructible et inarrêtable. Les supporters de *Coup de tête* et *À mort l'Arbitre* incarnent plus encore cette masse populaire et « anthropophage » qui évacue ses frustration les soirs de matchs, alors que la paysannerie traditionnelle, outre les jacqueries finalement éparses, n'était souvent représentée que par des individus isolés (*La Soupe aux choux*).

Ce qui se joue dans cette image des villes de province c'est, à contre-courant du modernisme triomphant des années 1970, rien de moins qu'un retour de cette populace : ce peuple non-éduqué, bon à rien d'autre qu'à semer le chaos, contredisant par son existence la réussite de la philosophie des Lumières. La résurgence de cette image doit beaucoup au développement d'un autre fait social sur le territoire : la télévision.

896 SERRAULT Michel, *Le Cri de la carotte*, *conversation avec Jean-Louis Remillieux*, *op. cit.,* p. 169.

4. Nouveaux spectacles, nouvelle place publique : l'impossible carnaval télévisuel

> Il est devenu impossible de caricaturer la télé. On ne peut pas rejoindre une telle bassesse et en sortir indemne. […] Je me souviens d'une émission, *Monsieur tout-le-monde*, qui pour moi, résume cet état d'esprit. *Monsieur tout-le-monde*, on ne lui disait pas, mais c'était un peu le roi des cons. On commençait par poser des questions aux Français pour savoir ce qu'ils mangeaient, où ils se mariaient, comment ils baisaient […] puis on posait les mêmes questions aux candidats et celui dont les goûts se rapprochaient le plus de cette liste type de la médiocrité avait gagné. »[897]
>
> Jean Yanne, *Pensées, répliques, textes et anecdotes,* 1999

C'est par ces mots que Jean Yanne résume le problème que la télévision pose au comique, et de fait au grotesque. Pour le dire en d'autres termes, si la carnavalisation est la contamination d'un registre élevé par un registre bas, comment carnavaliser ce qui est déjà plus que bas ? Pour André Bellau :

> « La carnavalisation implique « trois régimes d'antagonismes simultanés :
>
> 1) Dans la culture populaire : système interne d'oppositions et de permutations de type binaire : le cul et la tête, la mort et la vie, l'injure et la louange, etc.
> 2) Le discours ambivalent de la culture carnavalesque populaire vs le discours unilatéral de la culture dite officielle.
> 3) La transposition textuelle des deux premiers systèmes par la carnavalisation.
>
> Impossible ici de poser ni de concevoir un des termes sans référence aux autres. Si donc on veut parler de carnavalisation à notre époque, on ne se limitera pas à la mise en évidence trompeuse de contenus tels les rabaissements, la corporalité. […] Il s'agira en premier lieu d'opposer un hypothétique carnavalesque actuel par définition populaire à un monde officiel concomitant, contemporain, un sérieux-comique *ouvert* d'aujourd'hui à un sérieux-sérieux *fermé* également d'aujourd'hui .»[898]

Le problème posé par la télévision, comme média de masse, est justement cette neutralisation de ces régimes d'antagonismes. Nous trouvons à la télévision de nombreux exemples de rabaissement ou d'éléments en lien avec la corporalité, propre à cette culture populaire[899]. Mais la valeur de ce système, comme relativisation d'un discours unilatéral est rendue caduque par le principe même du médium télévisuel, qui revient à affirmer que tout se vaut sur le petit écran. Tout est bon à prendre pour remplir les grilles de programmes. Autrement dit, la télévision joue le principe du « en même temps » : elle veut être cet « hypothétique

897 YANNE Jean, *« Pensées, répliques, textes et anecdotes »*, *op. cit.*, p. 23.
898 BELLAU André, « Carnavalesque pas mort ? » *op. cit.*, p. 39.
899 Voir les émissions comiques des *Nuls*, des *Inconnus* ou plus tardivement le *Morning Live* de Mikhaël Youn.

carnavalesque actuel », renouant avec l'esprit de la place publique (*talk show,* émissions de cuisine, jeux télévisés) tout en étant la porte-parole de ce « monde officiel concomitant » (journal d'informations, reportages, débats politiques). Si « culture populaire » et « culture officielle » fusionnent dans un flux d'images global, alors le principe même de la carnavalisation échoue dans sa fonction essentielle qui est justement de révéler la hiérarchie des discours en la renversant. Si tout le monde est sur un pied d'égalité, actant le principe « d'hyperdémocratie » - le discours du téléspectateur a autant de valeur que celui de l'homme politique – alors il n'y a plus rien à renverser et le carnaval devient inutile. La télévision ne porte pas un discours officiel, elle entend être tous les discours en même temps : politique, publicitaire, divertissant, élitiste et populaire. Comme la bombe universelle de Pierre Étaix, cette nouvelle place publique n'a aucune valeur discursive puisqu'elle concentre tous les usages du discours sans les opposer.

À l'aube des années 1980, l'ORTF, est en fin de vie et la privatisation déjà actée dans les pays voisins se fait attendre. L'appareil d'État se transforme en chaînes privées plus intéressées par la rentabilité et la publicité. Si dans un premier temps Jean Yanne et Pierre Tchernia s'essaient à une critique de l'industrie comme organe de pouvoir, d'autres cinéastes feront de la télévision le premier monstre de la société du spectacle : donc celui qu'il faudrait éventuellement abattre. *La Mort en direct* (1980) de Bertrand Tavernier, puis *Le Prix du danger* (1983) d'Yves Boisset marqueront le public dans leur portrait d'une télévision vue comme un « broyeur à images ». Mais ce modèle critique à ses limites, et Claude Chabrol en propose un autre avec *Masques* (1987), en prenant le média à son propre piège. Arrivent ensuite les années 1990 et la « génération Zapping » (Mathieu Kassovitz et François Ozon), qui tentent alors de faire tomber le masque d'artificialité que la télévision pose sur le réel.

De septembre à octobre 1987, année de la sortie de *Masques*, le critique Serge Daney se confronte directement à la télévision, en publiant dans *Libération* une série de chroniques intitulées « Le salaire du Zappeur ». Dans un entretien avec Brigitte Le Grignou, il fait un bilan théorique de son expérience, évoquant pêle-mêle le rapport ambigu qu'entretiennent les journaux télévisés avec la vérité et la culture de l'image qui serait devenue *in fine* une « culture des écrans » :

> « La télévision ne crée rien, elle vampirise. La publicité paie la télévision, paie le cinéma, il est normal que la publicité finisse par avoir un droit de préemption esthétique. Donc le traitement du monde par la télévision est publicitaire et l'esthétique dominante du cinéma le devient. […] La télévision n'a jamais été aimée par personne (sauf peut-être, les premières années, par ceux qui la faisaient) ; méprisée, elle a un déficit symbolique qu'elle essaie de rattraper. Plus elle a de pouvoir dans le réel, plus elle doit rattraper

> ce déficit ; donc, elle s'assujettit, en les rabaissant à son niveau, la pratique littéraire ou cinématographique. Au lieu de donner des nouvelles de ce que font les écrivains ou les cinéastes, elle propulse ses propres officiants dans le rôle de para-écrivain ou para-cinéaste. C'est une histoire très triste. »[900]

Ce « déficit symbolique » évoqué par Daney nous amène vers un vide mythologique de la télévision. Si celle-ci s'inscrit comme un fait social indiscutable que l'on ne peut plus ignorer, elle reste incapable de développer des figures fortes, évocatrices, qui n'appartiennent qu'à elles. Cette nouvelle « société des écrans » ne crée pas plus de mythes que la société de consommation décrite par Jean Baudrillard. Est-elle devenue un mythe à part entière ? Il faudrait pour cela, si l'on suit Jean-Pierre Vernant, qu'il y ait un « récit ». Le déficit symbolique est en vérité un déficit de « récit », de narration. Si la télévision propulse ses officiants en première ligne, c'est pour écrire cette « grande histoire de la télévision » et se trouver des héros identifiables. Nous aimons tous les mythes, et même parfois les monstres, mais si « la télévision n'a jamais été aimée par personne », c'est peut-être parce qu'elle n'est qu'un monstre auquel il manque son envers sublime, un héros ou une héroïne, à même de le pourfendre. Le drame de la télévision, c'est cette omission de la partie sublime, pour n'être que l'envers grotesque du spectacle : un spectacle dégénéré.

Dans ces conditions, est-il possible de caricaturer la télévision ? Vaste question qui, faute de trouver une réponse satisfaisante, mérite au moins que l'on s'y attarde.

900 DANEY Serge, LE GRIGNOU Brigitte, *«* La parole du zappeur : Entretien avec Serge Daney, *Libération*, réalisé par Brigitte le Grignou » dans *Écrit/Écran,* automne 1989, p. 93.

4.1. L'Écran totalitaire : les nouveaux tyrans grotesques

Si la déclaration de Jean Yanne sonne comme un aveu d'échec, c'est qu'il fut l'un des premiers à s'essayer à la caricature de la télévision avec un film au titre étonnant : *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette* qu'il présente au public en 1979, après un hiatus créatif de trois ans. Endetté par un train de vie dispendieux, l'échec de *Chobizenesse* quatre ans plus tôt, ainsi que les conséquences de l'affaire Gaumont, le cinéaste espère se refaire une place avec cette nouvelle satire des médias. Voulant renouer avec le succès populaire, il revient aux sources : *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette* n'est rien d'autre qu'un remake à peine assumé de *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*. La télévision ayant remplacé la radio comme média de masse.

Mais paradoxalement, celui qui n'a de cesse de critiquer la société de consommation et les dérives du capitalisme commence à sentir l'appel de l'Amérique ultra-libérale. Des rumeurs circulent depuis *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, sur l'intérêt que semblent lui porter les producteurs américains[901]. Ceux-ci auraient vu dans les films de Jean Yanne des sujets différents, ou un ton, qui s'écartent du tout venant de la comédie française. Après l'échec de ce film, qui marche tout de même un peu mieux que *Chobizenesse* mais pas assez pour effacer ses ardoises, Jean Yanne et sa nouvelle compagne Mimi Coutelier[902] s'exilent à Los Angeles pour raisons fiscales.

Dans *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette,* Jean Yanne s'attaque donc au monde de la télévision. Il se remet en scène sous les traits de l'inspecteur Chobaque, policier bourru qui doit enquêter sur l'enlèvement d'un présentateur star de la télévision. Le policier est accompagné d'une jeune recrue (Mimi Coutelier) et les deux décident d'infiltrer le monde fermé d'un studio. Là encore, le metteur en scène n'est pas regardant sur les dépenses, convoquant une distribution luxueuse. Les vieux amis Jacques François, Daniel Prévost et Lawrence Reisner reprennent du service, accompagnés de Jean-Pierre Cassel[903] et Michel Duchaussoy. Pour parfaire l'esprit

901 Ce qui sera régulièrement reproché à Jean Yanne dans les critiques « de gauche », particulièrement dans le cas des *Chinois à Paris*. L'intérêt des américains pour le film confirmant *de facto* le soupçon d'anti-communisme du cinéaste.

902 Ancienne candidate de Miss France rencontrée peu de temps après sa rupture avec Nicole Calfan.

903 Dans le rôle du présentateur star, qui aurait du être tenu par Jacques Villeret. La séquence finale fut même tournée avec Villeret, mais un problème de planning, dû à un besoin de reconstruire le décor à un autre endroit, et donc de retourner la scène, obligera l'acteur à finalement se désister pour le rôle. Il est remplacé par Jean-Pierre Cassel.

« disco » dans lequel le film entend s'intégrer, Carlos et Mort Shuman prennent les rôles de deux producteurs lubriques (les bien nommés « Condom » et « Larsen »), tandis que les groupes américains *Village People*[904] et *The Ritchie Family*[905] font des apparitions musicales remarquées. Un rôle était même prévu pour Claude François, qui décède peu avant le début du tournage (1978). Jean Yanne fera tout de même apparaître *les Claudettes*. Malgré cet étalage clinquant, censé caricaturer l'artificialité du monde télévisuel, les intentions du cinéaste paraissent trop évidentes.

Comme dans son premier succès (*Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*), on retrouve des dirigeants hypocrites (Jacques François encore), des techniciens dilettantes et hystériques et des émissions stupides, dont le jeu éponyme, renoue avec le principe d'un joyeux chaos organisé. L'ensemble à tout de même un parfum de réchauffé, Jean Yanne se contentant de dérouler sa critique, sans vraiment y croire. Le volet « polar », avec l'enquête menée par l'inspecteur Chobaque, passe d'ailleurs rapidement au second plan. Plutôt jolie, sa collègue est rapidement repérée par les deux producteurs qui décident d'en faire une star de la chanson, elle démissionne donc, attirée par le gain. Plutôt grognon, Chobaque sera licencié au milieu du film, n'arrivant pas à résoudre l'enquête. N'ayant plus rien à perdre, il participera au jeu de la *Barbichette*, où il fera des merveilles, étant incapable de décocher un sourire.

Au rayon des fulgurances, il y a ce dialogue entre l'inspecteur et le directeur des programmes qui « révèle » que les émissions diffusées sont volontairement stupides pour que les messages politiques infusent plus facilement chez le téléspectateur. Rappelons que c'est en 2004 que Patrick Lelay, alors directeur de TF1 annonce fièrement dans un livre à la gloire de l'entreprenariat (préfacé par le président du MEDEF, Ernest-Antoine Seillière) « ce que nous vendons à *Coca-Cola*, c'est du temps de cerveau disponible »[906]. On accorde cette prédiction (de presque trente ans d'avance) à Jean Yanne, avec une réserve : ce ne sont pas des messages politiques que vend la télévision, mais bien des produits de consommation, le débat politique

904 Groupe new-yorkais masculin fondé en 1977, connu pour son esthétique *queer* assumée, produit par les français Jacques Morali et Henri Belolo.

905 Trio féminin originaire de Philadelphie créé en 1975, qui interprète d'ailleurs, presque en français, la chanson titre *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette*. Titre qui n'aura pas marqué l'histoire du disco. Groupe également produit par Jacques Morali et Henri Belolo

906 Les propos de Patrick Lelay sont rapportés dans le livre collectif EIM (les associés de), *Les dirigeants face au changement*, Huitième Jours, Paris, 2004, p. 92-93. Ceux-ci feront grand bruit et après une défense maladroite, Lelay finira par admettre dans un entretien à *Télérama* du 08/09/2004 qu'il aurait mieux fait de se taire.

étant depuis longtemps relégué au rang des autres spectacles abrutissants.

L'inversion carnavalesque de *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette* repose sur une idée finalement simple, qui finit par montrer ses limites : ceux qui habituellement tenaient les rôles d'« opposants » dans les films précédents du cinéaste (Jacques François, Daniel Prévost pour ne citer qu'eux), donc des forces « antagonistes mais alliées »[907] ne sont pas si méchantes. Les technocrates et autres « faux-culs » apparaissent finalement dépassés par la situation et ne sont pas responsables de l'enlèvement de la vedette (qui s'est en fait « enlevée toute seule »). À l'inverse, les personnalités invitées (Carlos et Mort Shuman) jouissent en dehors du film d'une véritable popularité. Ils s'amusent à égratigner leur image publique en incarnant des personnages fourbes et fort peu sympathiques qui profitent de leur position pour tyranniser leurs collaborateurs[908]. La « maximalisation du pouvoir »[909] a donc changé de camps au sein des plateaux de télévision et les nouveaux tyrans ne sont plus les « Ubu rond de cuir »[910] de *Moi y'en a vouloir des sous* ou *Chobizenesse*, mais ces vedettes de la musique pop.

Même si le film se termine sur une résolution où finalement personne n'est coupable et, dans une tentative un peu vaine de renouer avec l'esprit de la place publique et de la fête, le plateau se transforme en gigantesque boite de nuit où tous les personnages dansent ensemble, sans que la structure de pouvoir n'ait été concrètement relativisée, puisque les rois de carnaval restent sur leurs trônes.

L'élément le plus significatif pour notre propos réside dans les fausses publicités qui « s'incrustent » régulièrement entre deux scènes sans prévenir (comme les coupures publicitaires des films diffusées à la télévision), renouant avec l'esprit « bassement commercial » d'*Erotissimo* de Nicole de Buron, où apparaissait déjà Jean Yanne. Celles-ci vendent des faux produits, souvent inutiles, et sont mises en scène avec un véritable souffle grotesque. Des hommes déguisés en termites mangent des meubles en pain, avant d'être terrassés par l'insecticide *Tubet's* (« L'insecticide qui monte ! »), des travestis achètent *Travelot*[911], « le magazine de l'homme qui

907 RIUTORT Philippe, « Dérision et cinéma commercial : les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », *op. cit*.

908 Ce qui nous permet de douter, faute de preuves, de l'implication réelle de Claude François, très attaché à une image publique angélique, bien qu'il soit de notoriété publique qu'il ait été un vrai tyran avec ses collaborateurs et collaboratrices.

909 FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux, op. cit.*

910 *Ibid.*, p. 10. Foucault désigne par là le « grotesque administratif » comme un dérivé possible des structures de pouvoir qu'il n'hésite d'ailleurs pas à rapprocher des mécaniques de domination à l'œuvre dans l'Empire Romain, le nazisme et le fascisme.

911 Notons que la séquence reprend la musique *Pauvre Bach*, composée par Jean Yanne pour *Chobizenesse*.

n'oublie pas qu'il est aussi une femme », tandis qu'une parodie de *Saturday night fever (*John Badham, 1977) montre un simili Tony Manero séduisant une jeune femme dans une voiture, avant de sortir de sa poche un préservatif « Travolsex, la protection du samedi soir ».

La plus rabelaisienne est celle où une femme en blouse blanche se tient derrière la reproduction d'un estomac en verre. Zoom sur l'estomac, et la voix de Lawrence Riesner, distinguée, énonce « chaque soir, un homme normal prend un petit apéritif », propos surligné par la chute dans l'estomac du liquide en question (évoquant une miction), suivie par :

> « […] quelques amuse-gueules, encore un petit apéritif, puis passe à table : un petit hors-d'œuvre, haricots verts, foie gras, champignons, un petit peu de Bordeaux, un petit poisson, légèrement crémé, encore un petit peu de Bordeaux, de la volaille, des légumes, un petit peu de Bordeaux, salade, fromage, un petit peu de Bordeaux, avec le fromage, un petit dessert, café, pousse-café. »

Le récipient se remplit au fur et à mesure de tous ces éléments, formant une bouillie informe peu ragoutante (sans parler des bruitages et, fort heureusement il n'y a pas l'odeur). Tout cela pour vendre « Digestiquick, la digestion dans la distinction ». On retrouve en cette courte scène tout l'imaginaire du bas corporel développé par Bakhtine, résumant la société française (et son goût pour le repas) à l'espace réduit d'un système digestif autonome.

Ironiquement, comme l'affirmera Patrick Lelay bien plus tard, ce sont ces publicités que l'on retient, contrairement au reste du film qui ne laisse pas une empreinte impérissable. Michel Marmin, dans *Le Figaro* résume l'échec du long métrage en ces mots :

> « En s'en prenant à l'entreprise d'abrutissement que constitue une bonne partie des émissions de télévision, Jean Yanne utilise exactement les mêmes méthodes, et les amateurs de jeux stupides et de disco n'y verront pratiquement pas de différence. […] La satire ne sort jamais un seul instant du système qui l'a engendré, elle ne le menace donc pas le moins du monde. »[912]

Télérama ne sera pas plus tendre :

> « L'ennuyeux avec Jean Yanne, c'est qu'il utilise toujours lui-même les méthodes qu'il entend dénoncer. Pour vous dégoûter des jeux débiles, des shows minables et de ce bruit infernal qu'est le disco, il vous assène jeux débiles, shows minables et disco infernal. »[913]

Les critiques confirment l'affirmation postérieure de Jean Yanne : « Il est impossible de caricaturer la télé » sans tomber dans son propre piège. À titre d'exemple, difficile de voir une parodie dans la chanson *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette*, entonnée pendant le

912 *Le Figaro* du 05/04/1979.
913 *Télérama* du 11/04/1979.

générique de début et de fin par le trio *The Ritchie Family*. Les paroles ne volent pas très haut, mais c'est un problème qui concerne la musique disco en général, surtout à l'aube des années 1980 où n'importe quel sujet peut-être prétexte à une chanson commerciale[914]. Celui qui, dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, s'interrogeait du devenir « pop » de la culture populaire a complètement baissé les bras et inonde son propre film de musiques commerciales. Jean Yanne maîtrisait l'univers de la radio, dans lequel il avait fait ses premières armes. Il apparaît beaucoup moins à l'aise dans celui de la télévision, ne sachant pas vraiment comment l'aborder.

L'acteur-réalisateur semble d'ailleurs assez peu impliqué dans le film, son personnage n'étant porteur que d'une critique molle d'un système qui finira par l'avaler. Les apparitions des groupes discos n'ont pas le décalage ironique des revues de *Chobizenesse*, la séquence des *Village People* ressemblant surtout à un très long clip, voire à une commande d'un producteur extérieur. Nous sentons que le pourfendeur de la société de consommation a baissé les bras, et ressent de plus en plus l'appel du « fric » outre-Atlantique. Une séquence absurde confirme ce point : devenue « Mimi Boogie-Woogie », nouvelle coqueluche de la télé, la jeune policière raconte son stage à « l'école de police de Los Angeles ». La suite n'est qu'un prétexte pour filmer Mimi Coutelier dans des décors américains (rue avec *fast-food*, parcs, discothèque), rythmé par une chanson des *Village People*, avec pour seule surprise une « participation amicale » de David Carradine en professeur de *Kung-fu*[915]. Les États-Unis apparaissent comme une sorte de paradis, une échappatoire au quotidien artificiel que Jean Yanne critique en France. Ce qui n'est pas le moindre des paradoxes.

Au box-office, le film s'en sort mieux que *Chobizenesse* avec un million d'entrées, mais pas suffisamment pour que Jean Yanne reste sur le territoire. Finalement installé à Los Angeles avec sa compagne, qui signe un contrat avec la chaîne NBC[916], le couple s'inscrit à l'UCLA (Université de Los Angeles), où Mimi Coutelier prendra des cours de *costume design*[917]. Alors qu'il se fait plus discret et envisage une reconversion comme réalisateur pour la télévision américaine, Jean Yanne retrouve le producteur Claude Berri à Los Angeles. Ce dernier ne sait trop

914 Citons en exergue le duo *Les Vengeurs masqués of Paris* et leur tube de l'année 1987 : *Crêpes Suzettes* qui, comme le titre l'indique, nous donne une recette très personnalisée de la pâte à crêpes.

915 En référence évidemment à la série *Kung-Fu*, créée par Bruce Lee et Ed Spielman en 1972, dont David Carradine était la star.

916 Elle apparaîtra dans l'épisode 15 de la saison 3 de *Hunter* créée par Frank Lupo pour NBC en 1984, plus connue en France sous le nom de *Rick Hunter : inspecteur choc*.

917 Elle s'occupera d'ailleurs des costumes de *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ* et de *Liberté, Égalité, Choucroute.*

quoi faire de Coluche qu'il a sous contrat pour quatre films, et demande au cinéaste exilé s'il n'a pas une idée, Jean Yanne lui propose un projet autour de la vie quotidienne sous l'Empire romain. Ce sera *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ* (1982). Un film qui joue sur de nombreux anachronismes, dont l'apparition d'une télévision dans l'Empire romain, annonçant dans la scène finale, sur le ton monocorde du présentateur (Yves Mourousi) :

> « Alors rapidement « tourisme » : à Bethléem tous les records d'affluence sont battus. Il est impossible de trouver un lit, on cite même le cas d'un couple dont la femme attendait un bébé et qui n'a pu trouver de chambre. Le mari, charpentier, a dû conduire sa compagne dans une étable où celle-ci a donné le jour à un garçon. »

Ce à quoi Ben-Hur Marcel répond :

> « Qu'est-ce qu'ils nous mettent comme conneries à la télé, regarde ça. […] Ils feraient mieux de mettre du sport ! Un gosse qu'est né dans une étable à Bethléem, franchement, tu crois que ça va changer la face du monde toi ? »

Nous sommes trois ans après *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette*, et Jean Yanne ne résiste pas, même dans un péplum, à cette petite pique contre la télévision. Sur le petit écran, le plus grand évènement de l'Antiquité devient un fait-divers banal et les téléspectateurs sont incapables d'en cerner l'aura mythique. Curieusement, Jean Yanne et Serge Daney (qui massacre le film dans les pages des *Cahiers du cinéma*[918]) se retrouvent autour de ce « déficit symbolique » de la télévision. La naissance du Christ est ici ramenée à des considérations triviales autour de l'économie du tourisme et c'est justement le filtre de la télévision qui « dé-mythifie » l'évènement. Les tyrans, César, Cléopâtre et Ben-Hur Marcel devenu pharaon, se désintéressent de l'émission, n'imaginant pas une seconde que cette naissance va effectivement « changer la face du monde ». Alors que Ben-Hur Marcel demande s'il a dit « une connerie », un dernier plan montre Marie et l'enfant Jésus en plongée. Un zoom arrière révèle la foule venue voir l'évènement, tandis que résonne une dernière chanson reggae[919] :

> « Il est né le divin enfant.
> Jouez transistor, résonnez cassettes.
> Il est né le divin enfant.
> Magnétoscopons cet évènement ! »

Le film devient brièvement le plus gros succès du cinéma français, de la carrière de Jean

---

918 « La faiblesse du film tient, une fois de plus, à son idéologie (tout le monde, il est con… sauf moi) et au caractère malgré tout non opératoire de son économie disproportionnée. Elle est aussi dans le fait plus grave que Yanne n'a pas les moyens artistiques de son mépris. » voir DANEY Serge, « Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ », *Les Cahiers du cinéma*, novembre 1982, n°341, p. 53.

919 Chanson composée par Jean Yanne et Raymond Alessandrini.

Yanne, et bénéficiera à partir de 1997 de pas moins de cinquante-deux rediffusions à la télévision[920].

Revenons en 1979, l'année de *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette*. Pierre Tchernia, déjà plus rôdé que Yanne à l'exercice de la télévision, dont il a aidé à définir les bases, revient au cinéma avec *La Gueule de l'autre*, où il tente de s'attaquer plus frontalement aux rapports ambigus que le pouvoir entretient avec les médias. Le ton habituellement « bonhomme » de Tchernia se fait alors plus cynique avec cette histoire d'élection présidentielle hautement médiatisée, écrite par Jean Poiret.

Il retrouve son complice Michel Serrault à qui il offre le double rôle de Martial Perrin/Gilbert Brossard. Le premier est un politicien ambigu et en lice pour les élections, à la tête du parti des « Conservateurs Indépendants Progressistes ». Traînant un passé trouble en lien avec les conflits coloniaux, il prend peur lorsque Richard Krauss (Hans Meyer), ancien mercenaire au service de la France, s'évade de prison et commence à assassiner tous ceux qui l'ont trahi. Perrin a toutefois un cousin éloigné qui lui ressemble trait pour trait : Gilbert Brossard, comédien raté. Le politicien convainc alors son conseiller Jean-Louis Constant (Jean Poiret) d'engager ce sosie pour le remplacer, le temps que la police capture Krauss.

Tchernia et Poiret ne font que reprendre le principe d'inversion du *Prince et du Pauvre*[921]. Deux personnages de classes opposées mais partageant une ressemblance troublante échangent leurs places[922], avec tout de même une petite variation. Ici, les deux cousins se détestent cordialement. Perrin ne supporte pas ce comédien de seconde zone qui cachetonne dans des publicités pour désodorisant et arrondit ses fins de mois en donnant des cours de flamenco. Brossard en veut terriblement à Perrin, car l'aura médiatique du politicien l'empêche de décrocher des castings, car il a trop « la gueule de l'autre ». Loin d'être naïf, le « pauvre » accepte de participer à la mascarade pour l'argent, mais aussi pour profiter des avantages qu'il envie au mode de vie de son cousin : la richesse, la popularité et une épouse séduisante et distinguée.

Au fil de l'intrigue, les informations sur la traque de Krauss, pleine de rebondissements,

920 Source *Inathèque.fr*.

921 TWAIN Mark, *The Prince and the Pauper*, Boston, James R. Osgood & Co, 1882.

922 Un récit type qui a déjà connu un certain nombre de variations, notamment au cinéma, avec *Le Dictateur* (1940) de Chaplin.

sont annoncées par la télévision lors du journal télévisé de Patrick Poivre d'Arvor[923], dans son propre rôle. Pour Jean-Louis Constant, fidèle de Perrin, les choses se compliquent rapidement quand son candidat refuse toujours d'apparaître en public, mais aussi quand il se rend compte qu'il est en fait incapable de différencier physiquement les deux cousins.

La séquence du meeting, où Brossard se lance dans une pantomime grotesque pour garder le rythme de la voix de Perrin enregistrée sur magnétophone qui se désynchronise dans tous les sens (trop grave car trop lente, trop aiguë car trop accélérée), rejoue le principe du grotesque foucaldien. Mis à la place du despote, Brossard surjoue l'expression corporelle du discours politique, effectuant de grands gestes avec les bras et déformant son visage plus que de raison. Bien que s'inscrivant dans un contexte contemporain, le moment comique n'est évidemment pas sans évoquer ces détournements de la figure d'Adolf Hitler que l'on voit dans *The Dictator* de Chaplin, *Le Führer en folie* de Philippe Clair ou même dans *Chobizenesse* de Jean Yanne (le discours de Jean-Sébastien Bloch). Le personnage de Martial Perrin, politicien moderne très attaché à son image publique, renvoie à la figure de François Mitterrand[924], président de gauche cachant malgré tout un passé trouble en lien avec le régime de Vichy. Pour Tchernia et Poiré, il faut se méfier de ces hommes politiques sur-médiatisés qui ne seraient, que des succédanés de ce premier monstre médiatique qu'était Aldolf Hitler, utilisant les médias (le cinéma pour Hitler, la télévision pour les autres) pour mettre en scène un discours populiste.

Malgré l'emphase grotesque des gesticulations de Brossard, l'entourloupe se maintient. Galvanisé, le comédien entonne même *Le Chant du Départ* (« La victoire en chantant »)[925], ce qui lui vaut l'admiration des partisans (et laisse peu de doute quant à l'orientation politique du parti « conservateur »). Dans la voiture qui le ramène chez lui, la doublure fait remarquer qu'il est tard, et Constant lui rétorque qu'il aurait pu se dispenser de chanter *La Madelon*[926]. Malgré les efforts du conseiller pour maintenir le statu quo, la carnavalisation est en marche et l'ethos populaire de Brossard commence à contaminer la campagne de Perrin.

923 Nous pouvons également apercevoir la présentatrice Dorothée, qui se fera plus tard connaître pour *Le club Dorothée* sur TF1 (1987-1997) dans le rôle d'une speakerine.

924 Notons aussi que « Martial Perrin » a quelques consonances avec « Maréchal Pétain », si on le prononce un peu vite.

925 Chanson révolutionnaire composée par Étienne Nicolas Méhul en 1794, parfois appelée « le frère de *La Marseillaise* » par les soldats républicains, fut remis au « goût du jour » lors de la Première Guerre mondiale pour galvaniser les troupes.

926 Chanson populaire composée par Bach (Charles-Louis Pasquier) en 1914, très populaire chez les poilus pour son côté quelque peu paillard. Reprise par Marlène Dietrich à la Libération en 1939, puis par Line Renaud dans un film éponyme de Jean Boyer sorti en 1955.

Quelques péripéties plus tard, parmi lesquelles une séquence de sado-masochisme appuyant encore le grotesque de la figure de pouvoir incarnée par Martial Perrin (l'image du dominant public dominé dans le privé) et une fusillade entre anciens terroristes, le film entre dans son dernier acte, prenant pour prétexte un débat télévisé entre les deux candidats en lice, Perrin et Favereau (Roger Carel), le secrétaire général de l'Union des Centres. L'émission est présentée par Pierre Douglas, dans la vie, ancien journaliste qui se reconvertira dans la chanson. Nous pouvons y entendre la voix de Tchernia, qui prend le rôle du directeur de plateau.

Brossard se retrouve une fois de plus à la place de Perrin, essayant de tenir son rôle devant des millions de téléspectateurs. Un peu perturbé par Favereau qui lui demande « si le Martial Perrin que l'on a connu à gauche du centre-droit puis à droite du centre-gauche est le même Martial Perrin qui se trouve en face de moi aujourd'hui », le sosie perd d'abord ses moyens, avant de s'énerver lorsque l'adversaire le traite de « comédien ». Se sentant insulté dans sa profession, Brossard reprend le dessus, et contre-attaque en « analysant le jeu » de Favereau, affirmant que sa diatribe au nom du « peuple » manque de conviction.

Le débat se transforme alors en cours d'art dramatique, où le comédien montre en direct à la télévision comment dire « j'aime le peuple » de manière convaincante. Ce peuple d'électeurs qui est évidemment le cœur de cible de ce spectacle politique. Favereau se ridiculise en se prenant au jeu et Brossard lui fait remarquer que « là on dirait que vous parlez du cassoulet ». Avec beaucoup d'ironie, la scène renoue avec cette tradition didactique de la télévision publique, en présentant aux spectateurs « comment » faire un bon discours et en révélant que l'éloquence ne dépend certainement pas du texte.

Tant que nous en sommes à parler cuisine, Tchernia fait une ellipse pour arriver au terme du débat, où Favereau attaque son adversaire sur le coût de la vie : « le pain qui ne cesse d'augmenter » et « le bifteck à quatre-vingt francs le kilo ». « Le kilo de quoi ? » demande Brossard, « de bifteck » répond l'autre, « dans le filet alors ? » relance Brossard, « peut-être je ne sais pas » essaye de conclure le centriste. Brossard s'en agace :

> « Mais non mais mon cher ami, alors là nous sommes dans un autre univers ! Moi je vous parle de ce que je connais, de ce que les gens connaissent. Nous parlons macreuse, et plat-de-côtes. »

Favereau s'embrouille sur les prix du plat de côte, que Brossard connaît bien, puisqu'à la

maison c'est lui qui fait les commissions[927]. Le débat s'enfonce dans cette digression culinaire, au point que le présentateur tente d'interrompre Brossard qui exige qu'on le laisse exposer « son programme ». Il se tourne vers la caméra, et commence à expliquer sa recette du Pot-au-feu[928]. Le discours politique, nous pourrions même parler de *logos*, est ici complètement carnavalisé par le champ lexical de la table et l'effet comique fonctionne ainsi : le public (dans le film) est plus intéressé par cette recette de pot-au-feu que par le programme de l'un ou de l'autre. Sur le même plan se retrouvent l'expression grotesque du pouvoir, la carnavalisation d'un registre élevé par un registre bas et la tension entre une classe politique dominante et le public populaire qui l'observe.

L'exposé est interrompu par Krauss qui tente d'abattre celui qu'il prend pour Perrin. Quelques quiproquos plus tard, le tueur est abattu et Perrin meurt dans une chute en étant pris pour son cousin. Constant convainc alors Brossard de prendre définitivement la place du politicien, pendant qu'il tire les ficelles dans l'ombre, et le comédien se complaît à se rendre sur sa propre tombe, où il s'affiche au bras de sa nouvelle épouse, tout en séduisant son ex-femme. Le jeu politique achève sa métamorphose en spectacle où tous les acteurs apparaissent grotesques.

Pierre Tchernia, pourtant architecte de la télévision, présente celle-ci comme une véritable mascarade, où les candidats sont interchangeables, débitant des discours creux et dénués de vérité. À l'instar de *Coup de tête* (sorti la même année), ou le motif du double (la ressemblance Perrin/Berthier) crée une certaine confusion, ce film-ci profite de l'occasion pour renverser, et donc relativiser les structures de pouvoir. La télévision y apparaît comme un outil nécessaire à la médiatisation des hommes politiques, mais les uns peuvent prendre la place des autres, tant qu'ils ont la bonne « gueule ».

Se dessine alors l'idée que certaines vérités sont bonnes à dire, d'autres non, si l'on veut maintenir la structure sociale. Tous trois empreints d'un certain cynisme, *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette, Coup de tête* et *La Gueule de l'autre* laissent également transparaître une méfiance nouvelle envers le peuple. Les téléspectateurs qui regardent des jeux débiles chez Jean Yanne, les « huit cent imbéciles » chez Annaud (et plus tard chez Mocky dans *À Mort l'arbitre*), le

927 Seize francs le kilo en 1979, selon les sources de Gilles Brossard en personne.

928 « Pour quatre personnes, vous avez un kilo et demi de plat-de-côtes, vous avez vos légumes, carottes et navets en proportions égales. Vous n'oubliez pas évidemment votre bouquet garni et vos oignons… », le débat étant interrompu, nous n'avons pas la suite.

comédien vulgaire de chez Tchernia, composent cette nouvelle image que recrée la télévision : celle de la populace. Un virage qui s'explique par la prise de pouvoir des « chiffres d'audience » sur le paysage télévisuel.

> « Avant la montée des audiences [explique Jérôme Bourdon], il existait bien un " sentiment de la préférence statistique " lié à de nombreux indices : ainsi la popularité d'une figure étrange et nouvelle, l'animateur ou celle de vainqueurs de jeux télévisés pour lesquels le public désireux de participer écrit en masse. […] Les chiffres furent très vite un enjeu de savoir et de pouvoir. Ce peuple amusé et quantifié convient au besoin des publicitaires et devient le peuple de consommateurs chers aux patrons des télévisions privées. Mais, et ce point est crucial, son avènement ne peut se lire seulement comme une nouvelle ruse du capitalisme. […] D'une perspective des Lumières tardives, selon laquelle l'opinion était le fruit d'un dialogue entre participants informés, on passa à une opinion instantanée, " post-Lumières ", une opinion-sondage, celle d'une masse capable d'exprimer rapidement des préférences mesurables sur tout sujet, et, de façon cruciale, sur tout produit, bref, une " hyper-démocratie ", selon le mot d'Ortega y Gasset. »[929]

Football, politique et même la recette du pot-au-feu, tout peut être un sujet à la télévision, surtout si cela « intéresse » le public. Cette disparition du public derrière des chiffres mène à un repli sur soi d'une élite éclairée qui s'offusque alors de voir ce peuple manifester très peu de « bonne volonté culturelle » pour reprendre les mots de Bourdieu.

« Cet effroi se résume en une phrase : " comment peuvent-il aimer ça ? " »[930]. L'erreur des deux côtés, toujours selon Bourdon, est de ne jamais rejeter cette vérité simplifiée par les données d'audience. À titre d'exemple, nous ne pouvons jamais être certains que, parmi toutes les personnes regardant une émission stupide, celle-ci soit appréciée (ou même regardée) de la même manière d'un foyer à l'autre.

Bourdon sépare ainsi la critique de la télévision en trois axes formatés par ces taux numériques : « L'élitisme traditionnel conservateur » qui affiche son mépris devant ce spectacle de la médiocrité (*Chobizenesse*), le « néo-élitisme » de gauche qui consiste à voir dans l'audimat une manipulation des masses, quitte à tordre un peu les concepts d'Adorno et Foulcault (*La Gueule de l'autre*), et enfin le « néo-populisme » qui entend revaloriser le goût populaire, en insistant sur les multiples niveaux de lecture qu'il serait possible de déchiffrer dans un programme affichant un taux d'audience élevé (*Coup de tête* dans lequel le football n'est pas incriminé). Si le programme plaît, il ne peut être foncièrement mauvais ? Voilà une équation élite/peuple que n'arrivent pas vraiment à résoudre ni Jean Yanne, ni Jean-Jacques Annaud, ni Pierre Tchernia.

Dans *Coup de tête*, François Perrin quitte finalement cette place publique, et cette ville

929 BOURDON Jérôme, « La télévision et le peuple, ou le retour de la populace », *op. cit.*, p. 68.
930 *Ibid*.

de province de toute manière amenée à disparaître, une fois son carnaval terminé. Dans *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette*, Jean Yanne laisse la télévision se substituer à cette place publique et met en scène son propre carnaval délesté de toute force critique, pour s'enfuir aux États-Unis. Pierre Tchernia et Jean Poiré actent la fin d'une séparation, d'une rampe, entre le monde politique (sérieux-sérieux et fermé) et populaire (sérieux-comique et ouvert) en laissant à un politicien le soin d'exposer ses recettes de cuisine. Mais la fin cynique de *La Gueule de l'autre* (Brossard prenant la place de Perrin mais ne valant pas mieux que lui) annule l'idée de renouveau induite par le carnaval. Le pouvoir politique n'étant finalement pas relativisé, nous sommes plutôt dans une mascarade.

4.2. *La Mort en direct* : Y a-t-il un mythe pour sauver la caverne ?

Loin de réconcilier les opposés, la démocratisation de la télévision et l'extension de son « parc audiovisuel » réactivent deux tensions difficiles à équilibrer. La quête de vérité, induite par le direct, est antithétique d'un besoin de spectaculaire que semble réclamer des taux d'audience de plus en plus précis. De la même manière, le « goût populaire » entre en collision avec l'idéal d'éducation des masses fantasmé par une élite intellectuelle encore éblouie par la philosophie des Lumières et, par extension, cette allégorie de la caverne de Platon devenue au fil du temps non plus une réflexion sur la formation des dirigeants politiques, mais une métaphore de l'éducation des masses[931].

Alors qu'elle n'en est qu'à ses débuts outre-Atlantique, la «*Reality TV* » apparaît comme une possible solution, à même de contenter tout le monde : quoi de mieux que filmer le réel tel qu'il est pour satisfaire le public ? Avec *La Mort en direct* (1980), Bertrand Tavernier synthétise ces deux problèmes dans un récit d'anticipation ouvrant la voie à plus de questions que de réponses. Le film n'est pas forcément le plus grotesque *per excessum* de ce corpus, ni même de l'œuvre de Tavernier, mais il s'impose dans ce développement à la fois par son sujet, sa réflexion autour du mythe et de ce « déficit symbolique » contre lequel se bat la télévision.

Adapté d'un roman du britannique David Guy Comton, *The Continuous Katherine Mortenhoe* (ou *The Unsleeping Eye*), le scénario, écrit en langue anglaise, tente d'imaginer les potentielles dérives d'une industrie télévisuelle hors de contrôle. Tavernier utilise alors la science-fiction pour actualiser un vieux fantasme de cinéaste en mettant en scène un homme capable de filmer tout ce qu'il voit à l'aide d'une caméra implantée dans les yeux. Roddy (Harvey Keitel) est ce cyborg qui a fait le choix d'enregistrer le réel sans discontinuer. Employé par Vincent Ferriman (Harry Dean Stanton), un producteur de télévision amoral, son travail consiste à suivre Katherine Mortenhoe (Romy Schneider), une auteure de romans à l'eau de rose qui apprend qu'elle est atteinte d'une maladie incurable, dans un monde qui a presque éradiqué la mort elle-même.

L'émission *Deathwatch* est, pour Vincent Ferriman, l'occasion d'offrir au téléspectateur le plus grand spectacle possible, à même d'émouvoir la planète entière. Katherine refuse de

931 Il convient de rappeler que, alors que la vie de la cité est une préoccupation légitime des philosophes antiques, le concept de « l'éducation des masses » devait leur sembler complètement absurde, la densité de population d'une cité (de même que sa structure sociale) n'ayant rien à voir avec la lutte des classes à l'œuvre dans les tissus urbains post-industriels.

participer à cette mise en scène morbide, et tente d'échapper aux journalistes. Roddy lui offre son aide, sans lui dire que la caméra qu'elle pense fuir est en fait dans les yeux même de son compagnon de route.

À l'inverse de *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette*, *Coup de tête* ou *La Gueule de l'autre*, *La Mort en direct* n'a rien d'une comédie et le regard qu'il porte sur ce nouveau monde technologique renvoie à la fable tragique. Nous pourrions le rapprocher d'*Alphaville*, dans sa manière de mettre en scène un univers de science-fiction « au présent » où la télévision n'est plus un outil de pouvoir, mais une puissance presque mystique et incontrôlable. Tavernier prend tout de même le contre-pied des films de science-fiction dystopiques[932] en allant piocher ses références dans la littérature romantique à laquelle renvoie le nom de l'héroïne : *Mortenhoe*.

Si à l'écoute, celui-ci peut évoquer une sonorité germanique ou scandinave (« Morten » étant la traduction danoise de « Martin »), l'origine est à chercher ailleurs. Nous avons vu avec *Coup de torchon* que Bertrand Tavernier apprécie les jeux de mots étymologiques[933]. Mortenhoe, repris directement du roman de Comton, est plutôt un collage de deux langues : le français « morte », annonçant le destin tragique de Katherine, et l'anglais « *Hoe* » signifiant littéralement la faux, attribut usuel de la personnification anthropomorphique de la mort. Le réalisateur confirme ce « calembour » par le dialogue entre Roddy et Vincent où l'homme-caméra apprend que Katherine a gardé le nom de son premier mari, Gerald (Max von Sydow) mais n'a pas pris celui de son second mariage avec un certain Harry « *Graves* » (« les tombes »). Roddy note que c'est dommage, car « *Graves* » serait plus simple à prononcer que « Mortenhoe ». Ce serait également beaucoup moins romantique.

Les autres personnages sont également tributaires de ces étymologies tordues : Roddy est le diminutif de « Roderic », autre prénom germanique, mais sa sonorité peut évoquer la route (« *road* »), ou la violence (« *rowdy* » peut se traduire de l'anglais par « bagarreur »). Vincent tire son étymologie du latin « *vincere* » (« vaincre ») tandis que Ferriman peut aisément devenir « *Ferryman* », donc « le passeur », nous renvoyant au mythe de Charon, nocher des enfers dans la mythologie grecque. Enfin, dernier personnage important, Gerald Mortenhoe, dont le prénom est également d'origine germanique (« Gerwald »,« Ger » évoquant la lance , « waldan » le commandement). Sans oublier évidemment la présence qui ne peut être due au hasard de Max

932 Nous pourrions citer comme exemple de comparaison le *Rollerball* de Norman Jewison sorti en 1975, où des gladiateurs du futur s'entretuent dans un jeu télévisé mortel, devant des millions de téléspectateurs.

933 Lucien Cordier (Philippe Noiret) évoquant la figure de Lucifer.

von Sydow, qui avait déjà rencontré la mort dans *Det sjunde inseglet* (*Le Septième Sceau* – 1954) d'Ingmar Bergman.

Derrière une image presque aride et terne, effet « documentaire » correspondant au regard « objectif » que porte l'homme-caméra sur le monde, *La Mort en direct* déploie un entrelacement complexe de significations et d'échos mythologiques. La fuite de Katherine, accompagnée de celui qui capture sa déchéance physique rappelle le poème de Mathias Claudius (1740 - 1815) *Der Tod und das Mädchen* (*La Jeune Fille et la Mort*) mis en musique par Franz Schubert en 1817[934], racontant le dialogue entre une jeune femme qui refuse l'étreinte de la faucheuse venue la chercher. S'il y a un grotesque à déceler dans *La Mort en direct*, il est plutôt à chercher du côté du *sturm und drang* allemand que du carnavalesque français.

Roddy, qui accepte sans hésiter de devenir un « œil qui voit tout », fait un pacte faustien avec Vincent, et comprend trop tard les conséquences de son choix. Sa nouvelle condition l'oblige à rester toujours près d'une source lumineuse : il ne peut ni rester dans l'obscurité, ni fermer les yeux trop longtemps. Il devient donc un « porteur de lumière » au sens littéral, gardant toujours sur lui une lampe de poche, pour étalonner régulièrement sa caméra interne. Keitel apporte à ce personnage constamment en mouvement l'attitude féline et le charme ambivalent qui convient à ce type de personnage. S'imaginant porteur d'une vérité objective sans se savoir manipulé par Vincent qui, de son côté, empoisonne Katherine pour mettre en scène ce spectacle de la mort véritable.

« Je m'étais dit que c'était impossible à tourner en France » explique Bertrand Tavernier pour justifier son choix d'avoir tourné le film à Glasgow[935] :

> « Puisque nous avions un service public, ça ne pouvait arriver que dans des pays qui ont une télévision privée. Je ne voyais absolument pas comment cela pouvait arriver dans le service public. J'avais une forme d'idéalisme qui a été détrompée par les faits. »[936]

Amené à lire le roman par un ami traducteur, le cinéaste s'intéresse rapidement à ce récit de science-fiction « sans effets spéciaux ». Au point de l'annoncer dans son précédent film, *Des enfants gâtés* (1977), où le personnage de Michel Piccoli se présente comme le réalisateur d'un film appelé *La Mort en direct*. Le réalisateur ne se sent pas prêt à s'attaquer à un tournage

934 SCHUBERT Franz, *Der Tod und das Mädchen*, opus 7 n° 3, D.531, 1817.

935 Le roman se passe dans un pays indéterminé.

936 PÈRE Olivier, « La Mort en direct – Bertrand Tavernier (interview) », sur *ARTE Cinéma [en ligne],* 27/05/2018, [consulté le 03/04/2021], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=hsc0qJQLEHo&ab_channel=ARTECinema

hollywoodien, mais maintient son idée de tourner dans un pays anglophone. Son choix se porte sur la ville de Glasgow, en Écosse, dont il tombe amoureux après une tournée promotionnelle :

> « C'était une ville à la fois en train de tomber en ruine, qui avait des restes de magnifiques bâtiments XIX^e^, qui avait ces rues peuplées d'immeubles noirs et ces ciels à tomber par terre. »

Tavernier ne se prive pas pour filmer ce tapis nuageux omniprésent, évoquant avec quelques années d'avance sur William Gibson, cette couleur « écran de télévision branché sur un émetteur hors-service ». Pour un film de science-fiction, *La Mort en direct* a cette particularité de ne pas montrer grand chose de très moderne (à l'inverse de Godard dans *Alphaville* donc) et Tavernier assume complètement ce choix de s'éloigner du *Sense of Wonder* traditionnellement appliqué au genre :

> « Pourquoi, si ça se passe dans vingt, trente ou quarante ans, on devrait tous vivre dans des dômes en cristal et porter des toges ? Ce qui était ce que l'on voyait dans les films, style *L'Âge de cristal.* Pourquoi ? Puisque nous vivons toujours dans des rues où il y a des bâtiments du XVII^e^ ? C'était une science-fiction qui était plus proche d'Orwell et de *1984. »*[937]

Ainsi, seules deux avancées technologiques sont visibles à l'écran. Les yeux-caméras de Roddy, présentés par un recours à la vue subjective retransmise sur les écrans d'une salle de montage, et un ordinateur sur lequel Katherine écrit ses romans à succès. L'auteure se contente alors d'entrer des idées globales pour l'intrigue, que le logiciel valide ou non, expliquant ce qui fonctionne pour le public.

Les deux personnages principaux sont donc tributaires de ce « désir du public » mal défini. Comme dans *Alphaville*, c'est la technologie qui décide ce qu'est la vérité : l'un filme le « réel », convaincu que tout ce qui passe par le filtre de son regard devient « joli », l'autre se doit d'écrire des récits « vraisemblables » à même d'émouvoir le public. De même, c'est la télévision, par l'entremise de Vincent, qui décrète que la mort programmée de Katherine sera un spectacle émouvant, à même d'aider le public à reconsidérer l'importance de sa propre existence. Évidemment, tout cela repose sur un mensonge, puisque Katherine est choisie après une étude marketing (sa jeunesse est plus susceptible d'attrister les téléspectateurs), et Roddy apprend finalement que les pilules que prend Katherine pour atténuer sa douleur sont en fait un poison fourni par Vincent qui entend bien mener son projet macabre à son terme. Rendu fou par cette révélation, et sa propre culpabilité de voyeur, Roddy rejoue la tragédie d'Œdipe en jetant sa

937 *Ibid*. Le film est dédié à Jacques Tourneur, que le cinéaste admire pour ses films fantastiques qui faisait le choix de ne rien montrer. Tavernier entend donc faire de même pour la science-fiction.

lampe de poche à la mer et fermant les yeux trop longtemps pour se rendre définitivement aveugle.

L'autre vérité remise en cause au cours du film est celle du public. Poursuivie par des journalistes qui réclament l'exclusivité d'une interview, Katherine doit fuir cette ville renfermée sur elle-même, qui semble souffrir ni de maladie, ni de pauvreté. Elle passe alors par différents espaces de transit où elle se confronte à une communauté populaire de laissés pour compte qui, justement, n'ont pas la télévision et c'est en passant par une fête foraine, évoquant également un bidonville, qu'elle échappe définitivement aux hommes de Vincent.

À l'inverse des espaces lisses et modernes du centre ville, cette zone en marge (située sur le port), détonne par le bruit constant des bateleurs, prédicateurs et musiciens de rues disséminés dans les allées. Nous pouvons apercevoir des masques en décoration, des étals faits de tout et n'importe quoi, des machines à sous, des échoppes qui vendent autant de la nourriture que des vêtements et des commerçantes qui préfèrent le troc à l'échange de monnaie.

Aucun écran n'est visible dans cette communauté, et les hommes de Vincent y sont d'ailleurs très mal à l'aise. Katherine en profite alors pour acheter un déguisement (une perruque) pour disparaître dans la foule et fuir la ville. Par cette seule séquence, Tavernier renoue avec l'imaginaire d'une communauté populaire unie vivant un carnaval permanent dans une place publique entièrement à sa disposition. Ce moment de fête foraine apparaît presque comme une bulle « médiévale » dans cet univers de science-fiction dystopique. Ce bas peuple apparaît très pauvre, mais l'aspect presque joyeux du lieu montre qu'ils relativisent complètement le pouvoir d'une télévision qui entend supplanter cet esprit de la place publique. Les hommes et les femmes ne reconnaissent pas Katherine, pourtant auteure à succès et nouvelle star malgré elle de la télévision. Et lorsque le garde du corps la cherche partout, suivi par un *steadycam* qui permet de rendre compte du labyrinthe que représente cet espace festif, il a beau demander à tout le monde des informations, il n'obtiendra pas de réponse.

La défaite à venir de Vincent est annoncée dans cette séquence carnavalesque : le « grand public » qui sera ému par son émission révolutionnaire n'est pas le peuple dans son ensemble. Les dialogues précisent rapidement ce point : dans un monde où la mort a été éradiquée, donc où les hommes et les femmes n'ont pas à lutter pour leur survie quotidienne,

celle-ci peut devenir un spectacle spirituel et avoir les atours de la nouveauté.

Cette séquence de la fête foraine, et plus tard celle du dortoir des immigrés, remet complètement en cause cette certitude énoncée par le producteur. Il reste dans ce monde des groupes d'individus qui vivent la mort au quotidien, qui n'a donc rien de spectaculaire pour eux. Ce sont ceux qui s'ennuient (les riches), étant à l'abri du besoin, qui ont le temps de se poser des questions sur la mort, voire de la mettre en scène. Alors que Katherine et Roddy sont en fuite, elle ne se sachant pas filmée, les téléspectateurs sont effectivement émus par son destin tragique, et finissent par réclamer qu'elle soit finalement sauvée. Vincent, qui ne peut plus retrouver le couple après l'aveuglement de Roddy, se précipite alors pour les rattraper et révéler la vérité : si elle arrête de prendre les pilules, elle pourra survivre. Un choix du public qui, de fait, rend caduque le concept de l'émission et oblige le producteur tout puissant à risquer sa place.

La Mort en direct pose donc les jalons d'une réflexion sur la place de la vérité dans une monde hyper-télévisé. Les hommes et les femmes du futur sont sortis de la caverne et bénéficient de cet accès à une vérité totale qui ne pourrait être remise en cause, offerte par le porteur de lumière Roddy, dont le regard objectif est retransmis sur les écrans du pays. Mais cette vérité est finalement invivable : la mort du personnage déplaît à un public qui n'est pas prêt à considérer ce fait comme possible. Nous retrouvons la définition de Kayser d'un monde où la peur de vivre supplante, finalement, la peur de mourir[938]. Entre-temps, la fuite de Roddy et Katherine les emmène vers une nouvelle caverne : la maison de Gerald Mortenhoe, isolée en pleine campagne, loin de toute télévision.

L'intellectuel reclus accueille gracieusement son ex-femme et son compagnon infirme et offre au passage « ses lumières ». À l'inverse de Vincent ou Roddy, défenseurs d'une vérité une et indiscutable, Gerald apparaît comme un cynique joyeux qui préfère poser des questions plutôt qu'affirmer des réponses. Il demande ainsi à Roddy s'il n'a pas hésité à faire son opération, et le caméraman aveugle répond :

> « Non, pas un instant. C'est vrai, rendez-vous compte, tout ce que je regarde, n'importe quoi de beau, un gosse, tout ce qui est aventureux, ou courageux, inutile, amusant, effrayant, mystérieux, terrifiant, il suffit de regarder, et c'est sur film. Pour toujours, c'est pas rien, c'est le jouet qui efface tous les autres… enfin c'était. »

Exposant d'abord l'ivresse que lui procurait ce pouvoir de tout enregistrer (évoquant

938 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 183.

l'éblouissement du philosophe sortant de la caverne), Roddy finit par admettre que ce ne serait pas si désagréable de pouvoir à nouveau fermer les yeux, donc se plonger dans l'obscurité. La scène suivante rassemble Gerald et Katherine dans un salon de musique, Gerald lance une cantate composée par un certain Robert de Bauléac, et se met à narrer son épopée romanesque :

> « Robert de Bauléac était un soldat de fortune qui adorait la musique. Il avait même inventé une sorte de clavecin, il composait de la musique tout le temps. Comme c'était un amateur, il faisait beaucoup de fautes. Il composait des harmonies qu'on avait jamais entendues. Cela se passait en 1314.
> Robert Bruce se préparait à livrer bataille contre Édouard II dans la ville Bannockburn et Bauléac se joignit à Bruce, mais pas pour l'Écosse, ni pour un titre, ni même pour l'argent mais afin de faire jouer sa musique dans la cathédrale de Bannockburn. À la tombée de la nuit, Édouard II battait en retraite, son armée était décimée, et avec elle hélas la troupe des musiciens de Bannockburn. Mais le concert eut lieu, ce fut un désastre : pire que la bataille.
> Bauléac se lança fou de rage, égorgeant les instrumentistes, empalant les choristes. Seuls les plus talentueux et les plus rapides en réchappèrent, brûlant leurs partitions dans leur fuite et seul mon exemplaire survécut. Il appartenait à un heureux joueur de luth qui avait été emporté par la peste noire le jour même du concert. Je l'ai trouvé dans une étable à Perth. »

Tavernier, qui, avec l'aide d'Antoine Duhamel, avait exhumé un opéra écrit par Philippe d'Orléans pour composer la musique de *Que la fête commence*, a aussi quelques précisions à apporter sur Robert de Bauléac et cette cantate du XIV^{e} :

> « Là, on a charrié, Antoine aurait dû me prévenir, il aurait mieux fallu mettre XVI^{e} ou XVII^{e}, mais peu importe. On a écrit cette cantate soi-disant de Robert de Bauléac, et pendant des mois, quand le film est sorti, j'ai eu des messages de la FNAC demandant des renseignements sur Robert de Bauléac. Que des gens venaient pour essayer de trouver son œuvre, qu'ils n'arrivaient pas à trouver dans les dictionnaires de musique... »

Bien que le film laisse entendre que Gerald Mortenhoe est un affabulateur et un conteur hors-pair, une partie du public est tombée dans le panneau, aveuglée par la réputation d'historien rigoureux du cinéaste : Robert de Bauléac n'a jamais existé, et la cantate est composée par Duhamel[939]. Mais cette anecdote rend l'histoire d'autant plus belle, et surtout confirme par l'absurde ce dernier point : le récit mythique est plus important que la vérité.

Si l'on se penche dessus, l'épopée de Robert de Bauléac apparaît en tout point particulièrement romanesque, convoquant des évènements historiques majeurs (la bataille de Bannockburn) pour la rendre plus ou moins vraisemblable. Le génie du compositeur, dont les erreurs passeraient pour des avancées musicologiques par anticipation, sème déjà le doute sur la crédibilité du récit et la fin devient complètement grotesque avec ce massacre improbable de

939 Tavernier confirme également en interview que le dernier acte du film, dans la maison de Gerald, est largement étoffé par rapport au roman de Compton. Robert de Bauléac est donc une invention complète de Bertrand Tavernier, David Reyfield (le scénariste) et Antoine Duhamel.

musiciens et cette partition retrouvée dans une étable.

L'intérêt ici n'est pas de narrer les exploits d'une figure historique, qui n'entretient d'ailleurs qu'un rapport ténu avec l'histoire de Katherine, mais d'aider celle-ci à relativiser le récit dont elle s'est retrouvée involontairement l'héroïne. Vincent est obsédé par l'idée de capturer la mort sur une pellicule, pour montrer ses effets en direct à la télévision. Il ne comprend pas que la mort pour elle-même n'a que peu de charme si elle advient sans raison.

Paradoxalement, c'est le producteur démiurge qui donne à l'héroïne tragique cette raison et une manière de transformer ce décès en geste romantique. Alors que Vincent et son équipe atteignent la maison de Gerald, Katherine, qui a compris l'empoisonnement dont elle est victime, choisit finalement de se laisser mourir, en exigeant que Vincent ne puisse voir son corps. Ainsi, elle offre au producteur ce qu'il voulait (un geste émouvant), tout en annihilant la possibilité d'une fin à son émission. Ce qui apparaissait comme une forme de résignation se transforme en victoire pour Katherine. Elle reprend le contrôle de son histoire, et acte la mort médiatique de Vincent, qui fut obligé de révéler sa supercherie pour convaincre sa victime de se faire soigner afin de contenter le public.

Ce dernier a voulu tout voir, il n'a rien vu, il est quand même venu pour finalement être vaincu. La télévision ne peut pas toujours se supplanter à la vérité, parfois celle-ci prend d'autres formes, et peut même se cacher dans les replis d'une histoire grotesque. Cette toute puissance de l'image est relativisée notamment par le retour de la tradition orale. « L'œil qui voit tout » peut tout enregistrer, mais peut-il vraiment raconter une histoire ?

Cette dichotomie entre Roddy (celui qui voit) et Gérald (celui qui raconte) reformule cette opposition entre *logos* et *muthos* que Jean-Pierre Vernant décrivait dans l'Antiquité grecque[940]. Roddy, par sa condition cyborg, est comme la télévision : une machine rationnelle qui met à disposition des images de la même manière que le *logos* couche sur le papier une argumentation. Gérald raconte son histoire, ajoute force de détails, d'ornementations, surjoue même la posture « docte » pour faire son exposé, mais le récit qu'il raconte n'est pas écrit, et ne le sera jamais. Jean-Pierre Vernant rappelle dans son ouvrage une différence notable entre le mythe et la tragédie :

> « Le mythe, dans sa forme authentique, apportait des réponses sans jamais formuler explicitement les problèmes. La tragédie, quand elle reprend les traditions mythiques, les utilise pour poser, à travers elles, des problèmes qui ne comportent pas de solution. »[941]

940 VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne, op. cit.*
941 *Ibid*., p. 206.

Nous avons une description presque parfaite de la tension à l'œuvre dans *La Mort en direct*. Vincent, par son émission, réactive un problème qui ne comporte pas de solution, puisque le problème (la mort) est supposé avoir été résolu. L'histoire de Gerald n'est réclamée par personne, elle parait complètement hors-sujet et pourtant, elle apporte à Katherine les réponses dont elle à besoin, sans qu'elle ait besoin de formuler la question. Nous pourrions même repousser encore les limites en imaginant que la télévision n'est pas la seule à souffrir d'un « déficit symbolique » par rapport à ses aînés. Toute tradition spectaculaire est tributaire de ce déficit par rapport au spectacle originel qu'est le muthos : mélange de récit oral et de pantomime qui ne se transmet que par l'usage et puise sa force dans sa nature changeante.

Néanmoins, toute civilisation a ses mythes et ses figures légendaires. Le cinéma lui-même n'est pas en reste, ayant construit une grande partie de son imaginaire autour de figures mythologiques fortes, du *Nosferatu* de Murnau aux cow-boys du western, en passant par les espions, policiers et autres femmes fatales. Même le capitalisme, aidé en cela par la philosophie objectiviste d'Ayn Rand, a ses mythes : ces figures de grands entrepreneurs qui font avancer le monde.

Mais au début des années 1980, la télévision n'a pas encore de grands mythes à partir desquels peut éclore un imaginaire qui lui est propre. Pour résumer, la société du spectacle télévisuel, qui prend de plus en plus de place, n'a pas encore trouvé ce qui pourrait lui donner ce petit plus « sexy » ou « héroïque » qui lui fait défaut. Les programmes de l'ORTF ont encore cette image guindée et terne de programmes de remplissage entre deux allocutions du Président de la République. Donc, comme le dit Jérôme Bourdon, voir dans la privatisation des chaînes de télévision une simple entourloupe du capitalisme pour générer plus de profits serait une posture quelque peu simpliste. Pour se positionner culturellement, le petit écran doit également se soustraire à l'autorité des deux parents étouffants que sont le cinéma et la politique, pour créer ses figures particulières.

Patrice Béziau et Jacques Lévy notent assez justement, quoique de manière très évasive, que :

> « Cette transformation du réel semble être la vocation de la télévision vue par le cinéma. Outre ce qui relève du divertissement, l'information subit un traitement comparable allant de la distorsion à la censure. […] Mais il ne s'agit là que de l'actualisation d'une veine cinématographique qui n'est pas née d'hier : le film sur la presse. […] Le reporter de télévision est confronté, en somme, aux mêmes

questions que son confrère de la presse écrite ou radiophonique. »[942]

Voici encore une figure mythologique potentiellement positive qui échappe au petit écran.

L'autre point que les figures de pouvoir ont tendance à oublier c'est que le mythe ne peut exister sans son envers grotesque. Un héros doit avoir un monstre à tuer, un dieu se doit d'avoir son diable, pour justifier sa miséricorde et un philosophe une caverne dans laquelle il se doit de redescendre, même s'il y risque la mort. Le film de Tavernier doit être pris dans cette optique : l'épopée de Robert de Bauléac est à entendre comme l'envers de la fuite de Katherine et Roddy. D'un côté nous avons un musicien obscur ayant accédé au rang de figure mythique sans que ces ambivalences ne soient effacées par le temps (au contraire, sa violence accentue la dimension mythologique). De l'autre, une jeune femme sans histoire que la télévision veut élever au même rang, tout en refusant de voir la laideur de son geste télévisuel. Le sublime sans le grotesque n'est rien d'autre que le « joli », soit une beauté vidée de tout ce qui pourrait provoquer le vertige de sa contemplation.

Le public trouve Katherine émouvante, mais seul Roddy (qui la voit souffrir) et Gerald (qui l'a épousée) la connaissent en profondeur, donc sont capables de voir derrière la paroi de l'image médiatique. Le film s'ouvre sur la chanson *For the love of the Golden City,* composée par Antoine Duhamel (interprétée par Roger Mason) évoquant le vent qui annonce la mort prochaine de l'héroïne « pour l'amour de la cité dorée »[943]. Un air qui n'est pas sans évoquer une balade écossaise mais qui surtout permet de saisir par la musique la dimension tragique et presque mythologique du personnage, terrain sur lequel la télévision échoue en déformant la réalité *per defectum*.

Par ses constants rappels à des traditions littéraires, musicales et même cinématographiques, Bertrand Tavernier place la télévision face une contradiction qu'elle refuse de reconnaître : un déficit de mythologie. Elle ne pourra jamais être sublime et encore moins grotesque puisque son désir de plaire au plus grand nombre la condamne à rester dans les balises de ce qui est acceptable pour le public. Elle n'arrivera jamais à créer des figures équivalentes à des stars de cinéma et ne produit aucun artiste de renom, puisqu'elle se contente de faire défiler des visages interchangeables. Si à l'occasion certains commentateurs parlent de « bon

942 BÉZIAU Patrice et LÉVY Jacques, « Au cinéma, la télé apparaît souvent comme le grand méchant loup... », *CinémAction.* 1987, n°44, p. 136-143.

943 Comprendre, « l'amour de ceux qui vivent dans la cité dorée », donc les classes aisées qui regardent le programme.

programme », il n'y a pas de grandes œuvres produites à la télévision[944] Enfin, lorsqu'elle s'essaye à la nouveauté, elle ne fait que recycler rien de moins que le plus vieux spectacle du monde : la mort elle-même.

Voir dans les citations érudites de *La Mort en direct* une forme de snobisme de Tavernier, qui verrait dans la télévision une pratique grossière de l'image, serait donc totalement réducteur. La présence d'un peuple sans télévision, mais pas sans divertissement, et d'une élite cultivée, mais pas condescendante (Gerald) qui ne s'opposent jamais montre que le cinéaste ne s'inscrit ni dans « l'élitisme traditionnel conservateur », ni le « néo-élitisme » et encore moins dans le « néo-populisme ». Car si le film affirme que l'émission a du succès, démontré par les réactions des spectateurs qui désirent sauver Katherine, il précise également (par la séquence de la fête foraine) que cette audience n'englobe certainement pas tout le monde. Après tout, sans cette culture élevée, la carnavalisation serait inutile. Donc ce que démontre le film, en opposition à la télévision et ses ambitions d'hyperdémocratie populaire, c'est que culture populaire (la fête foraine) et culture savante (l'antre de Gerald) ne sont jamais en conflit mais au contraire se renforcent l'une et l'autre dans un mouvement perpétuel de renversement. Par son fonctionnement horizontal, la télévision refuse cette mobilité cosmique et se condamne alors à une tragique inertie culturelle. La meilleure manière de ne pas voir le grotesque, comme c'est le cas des tyrans, est encore de l'être soi-même, comme la télévision.

944 Nous entendons « spécifique au médium et à ses particularités ». Les séries télévisées, qui n'ont pas encore connu leur « âge d'or » venus des États-Unis sont encore trop proches des codes du cinéma de fiction pour être considérées comme des œuvres purement télévisuelles. Preuve par l'absurde, les festivals de séries télévisées (Séries Mania) diffusent des épisodes prévus pour le petit écran sur de grands écrans.

4.3. De l'autre côté de l'écran, la maison des fous

> « C'est très bien écrit, c'est très drôle mais voyez-vous, jeune homme, avec des histoires comme ça, le danger c'est qu'on finirait par distraire les téléspectateurs. Et *ça, voyez-vous, ce* n'est pas possible ! »
>
> Un responsable des programmes dans *Y'a-t-il un pirate sur l'antenne ?* ou *Superflic se déchaîne* (Jean-Claude Roy, 1983)

Pour Patrice Béziau et Jacques Lévy, *La Mort en direct* est symptomatique de cette « télé [qui] apparaît souvent comme le grand méchant loup »[945], le grand écran ne se privant pas de pointer les failles et les dérives de sa cousine. Nous pouvons toutefois repérer une exception échappant à leur panorama, et pour cause : il s'agit d'un « nanar » n'ayant totalisé que sept-mille personnes en deux semaines lors de l'année 1983. D'abord intitulé *Y a-t-il un pirate sur l'antenne ?*, afin d'attirer le spectateur hilare à peine remis de *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* [946], le film est rapidement renommé *Superflic se déchaîne !.* Une tentative de sauvetage désespérée du réalisateur Jean-Claude Roy[947] en recentrant la promotion sur la présence de Paul Préboist, second couteau du cinéma comique ayant touché les cimes du box-office l'année précédente dans *Mon curé chez les nudistes* (Robert Thomas – 1982).

Si le film nous intéresse ici, ce n'est pas pour ses déboires économiques et promotionnels mais bien pour son sujet. Partant du postulat que l'apparition de radios pirates dans les années 1970 a accéléré l'apparition des radios libres, Jean-Claude Roy imagine le même phénomène pour la télévision. Une bande de jeunes dynamiques et plein de bonne volonté n'arrivent pas à se faire engager par l'antenne de télévision locale et décident donc de créer leur propre chaîne pirate, *Canal Soleil*, pour ne proposer que des programmes joyeux et doucement anarchistes.

Si les radios libres sont, depuis peu, autorisées sur le territoire national, la télévision française est encore sous la coupe d'un monopole d'État qui vit ses dernières heures. Dès 1982, François Mitterrand annonce la création prochaine d'une quatrième chaîne dédiée à la culture,

945 BÉZIAU Patrice, LÉVY Jacques, « Au cinéma, la télé apparaît souvent comme le grand méchant loup... », *op. cit.*

946 *Airplaine !* en V.O. Comédie à succès du trio ZAZ (David Zucker, Jim Abraham, Jerry Zucker), sorti en France en 1980.

947 Éminent spécialiste de la « comédie franchouillarde » et du film érotique : auteur entre autre de *Les Zizis en folie* (1978) et *Provinciales en chaleur* (1981) sous le pseudonyme « Patrick Aubin ».

financée ni par la redevance ni par la publicité, qui deviendra finalement une « chaîne à péage » consacrée au cinéma. *Canal+* est lancée en 1984 sous la présidence d'André Rousselet, ex-directeur de cabinet de François Mitterrand, qui axe les programmes autour du cinéma (français et international) et du sport, particulièrement le football. Dès 1985, afin de séduire un public plus populaire et moins citadin, la nouvelle chaîne cryptée va jusqu'à franchir le Rubicon télévisuel en proposant à l'antenne de la pornographie[948].

À la sortie de *Y a-t-il un pirate sur l'antenne ?,* la privatisation des chaînes de télévision française apparaît comme une évolution logique. Un contexte économique qui permet donc à Jean-Claude Roy de présenter la télévision d'État comme une vieille machine grippée refusant toute innovation. Les scénarios apportés par de jeunes auteurs en quête de gloire sont pesés à la chaîne et d'abord jugés au poids. S'il fait la bonne taille, le jeune scénariste obtient un rendez-vous avec « le responsable des projets », à une date définie par un lancer de dé. Après s'être assuré que le jeune homme n'a pas de contact à la télévision, le « responsable » annonce que « malheureusement », le scénario a été jugé « excellent », et donc ne sera pas retenu.

Au même moment, le directeur de la station (Jean-Claude Arnaud) dissuade son neveu de se lancer :

> « Quinze ans de télévision, dont dix à dormir dans ce fauteuil, et je me surprends encore à avoir une idée de temps en temps. Surtout garde ça pour toi, parce qu'avec cette bande d'imbéciles qui n'attend qu'une occasion de me surprendre en train de penser. »

Plus tard, c'est le ministre de la communication (Gérard Caillaud) qui s'y met, ne supportant pas ces jeunes francs-tireurs qui piratent son monopole :

> « Non mais imaginez qu'ils se mettent à diffuser de bons programmes ?! Mais ce serait dramatique ! ».

Le film alterne entre les émissions pirates de la bande de *Canal Soleil*, qui se déplace dans un bus à impériale pour aller tourner presque chez l'habitant, et l'enquête du « superflic » annoncée par le deuxième titre : l'inspecteur Harry Kossek[949] (Paul Préboist), le meilleur (et surtout le seul) membre de la brigade anti-piratage. L'occasion pour Jean-Claude Roy de varier les plaisirs entre pastiches d'émissions communes du côté des pirates (variétés, journal télévisé, happening) et parodie de fictions télévisées du côté de la police (*Kojak*, *Mission Impossible*,

948 Le premier film du « genre » diffusé sur la chaîne sera *Caligula* (1979) de Tino Brass, et ses sept minutes de scène érotique (juillet 1985). Le second sera *Exhibition* (1975) de Jean-François Davy, documentaire sur le milieu de la pornographie classé « X » à sa sortie (août 1985).

949 Comme l'annonce le ministre de la communication qui, pour une raison qui nous échappe, porte une perruque rose : « Avec Harry Kossek, ça va péter des flammes ! ».

Rawhide). Préboist apparaît ainsi, sans raison, déguisé en cow-boy, juste le temps de rejouer une scène de chasseur de primes arrachant un avis de recherche sur le mur du commissariat. La partie « jeune » a peut-être plus de valeur carnavalesque en proposant non seulement des caricatures de chanteurs à la mode, mais surtout en intégrant le public dans son dispositif en l'invitant régulièrement à participer.

Au-delà de la qualité des gags et des situations, Jean-Paul Roy fantasme dans cette télévision libre de toute contrainte une résurrection de la place publique sur laquelle les jeunes animateurs et animatrices officient comme de nouveaux bateleurs. *Canal Soleil* organise ainsi un concours d'arrachage de parcmètres, dont le dépouillement a lieu au sein même du commissariat et, plus tard, les téléspectateurs se réunissent sur la place d'Avignon, où un homme loue des prises de courant sur un étal, pour que chacun puisse brancher son téléviseur. Pour combler la pénurie de courant, la chaîne pirate organise l'opération « solidarité rallonge », qui consiste à installer une rallonge sur une prise puis lancer l'autre bout par la fenêtre, permettant ainsi à un passant avec un poste de profiter du programme. Pendant ce temps, des commerçants passent entre les téléspectateurs pour vendre des confiseries et on annonce le lauréat du concours « du sourire », récompensant celui qui amène le plus de bonne humeur dans son travail : ici un infirmier qui se déguise en Alice Sapritch[950] pour amuser un homme dans le plâtre.

Non sans une certaine naïveté, le réalisateur annonce tout de même une future génération de comiques télévisuels, de la génération *Canal+*, soit une télévision moins austère et plus orientée vers le happening, le comique de situation et la participation du public. Nous avons donc un exemple plutôt rare de film pensé pour le cinéma qui offre finalement un portrait positif de la télévision présentée comme un nouveau carnaval à même de proposer une alternance joyeuse avec un État considéré comme sinistre et dénué de fantaisie. L'arrestation finale des joyeux flibustiers de l'antenne provoque ainsi une « grève des téléspectateurs » portant le niveau d'écoute à zéro pour cent, ce qui oblige le ministre à se ranger à la voix du peuple, et donc libérer *Canal Soleil* tout en l'officialisant comme « la première chaîne privée de notre pays ».

Tout cela se conclut sur un dernier renversement avec un groupe d'enfants déguisés en ministres faisant irruption à la réception pour annoncer « mettre les faux-culs dehors et les

950 La figure d'Alice Sapritch dans la culture populaire française des années 1970-1980 est tellement récurrente qu'elle mériterait presque un développement à part entière.

artistes au pouvoir » et annoncer la création de « *Canal Déglingue*, la télévision des déconneurs en culottes courtes ! ».

L'optimisme de Jean-Claude Roy et sa manière de voir dans la privatisation une libération bienvenue des mœurs est loin de faire l'unanimité. Pour Robert Stam, s'il est séduisant de voir dans la multiplicité des programmes et voix invitées sur les plateaux une possible résurgence de ce carnaval bakhtinien, la réalité apparaît plus complexe :

> « Toute analyse euphorique imaginant une télévision authentiquement "carnavalesque" doit modérer ses ardeurs en gardant à l'esprit les contraintes politiques induites par tout "univers de référence" (*Situated Utterance*). »[951]

Ce n'est pas parce que la télévision reprend des motifs renvoyant à la tradition carnavalesque (parodie, travestissement, comique corporel) qu'elle n'en est pas moins soumise à certaines tensions et effets de domination. Si la télévision publique est asservie à un agenda politique, les chaînes privées sont avant tout tributaires des taux d'audience.

> « Bakhtine décrit la "carnavalisation" parodique comme l'outil privilégié des faibles et des dépossédés. Parce que la parodie s'approprie un discours préexistant pour elle-même, elle est particulièrement bien adaptée aux besoins des plus démunis précisément parce qu'elle admet la force du discours dominant seulement pour déployer celle-ci, par le biais d'une sorte de *ju-jitsu* artistique, *contre* cette domination. Une telle "excorporation" vole les éléments de la culture dominante et les redéploie dans l'intérêt de la praxis opposée. »[952]

Entendons-nous bien, la posture carnavalesque de Jean-Claude Roy ne fonctionne qu'au sein de cette fenêtre de tir réduite entre la fin d'une ORTF austère et l'apparition de nouvelles chaînes privées, donc un an maximum. Cette vision naïve du cinéaste d'une communauté populaire unie devant son téléviseur (composée aussi bien d'ouvriers que de bourgeois) ne peut véritablement exister si l'on suit l'exégèse bakhtinienne de Robert Stam :

> « L'individualisme possessif qui est devenu la norme dans de nombreuses sociétés contemporaines rend évidemment un véritable carnaval communautaire plus lointain et inaccessible. Les trois mois de l'année autrefois dépensés pour révéler la "seconde vie" du peuple sont aujourd'hui réduits à des congés qui ressemblent de plus à plus à la période de travail de laquelle il est censé se libérer (cette ressemblance de formes est d'ailleurs le sujet explicite des films de "vacances" de Jacques Tati). Le carnaval pour les classes ouvrières est devenu l'hebdomadaire rituel du "Enfin le vendredi", qui n'a pour utilité que de régénérer le corps avant la reprise du travail le lundi. »[953]

Stam pose donc deux hypothèses : le « peuple » (pris au sens large) ressent un besoin de formes carnavalesques, mais ces formes qui semblent réapparaître à la télévision ne sont que des

951 STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural, Criticism and Film*, *op. cit.*, p. 226.
952 *Ibid.*, p. 228.
953 *Ibid.*, p. 226.

simulacres du « vrai carnaval ». En particulier parce que la télévision ne fonctionne pas par « addition » pour recomposer cette communauté originelle que fantasmait Bakhtine, mais par division.

Sur les écrans américains (ceux qu'analyse Stam), nous avons les *shows* intellectuels de David Letterman pour une classe élitiste et la simple pression d'un bouton sur une télécommande vous amène sur un match de catch beaucoup plus carnavalesque dans sa forme (déguisement, violence, spectacle) mais à destination d'un public populaire. En France, il y a un fossé entre la très parisienne *Apostrophe*s et la beaucoup plus provinciale *Intervilles*. Et c'est justement en essayant de contenter tous ces publics en même temps, que le PAF se réduit à quelques haddockismes imaginés par Stam : « ersatz de carnaval », « utopie dégénérée » et « forum censuré ». La télévision peut toujours imiter les formes du carnaval, sa position dominante dans le champ médiatique l'empêchera toujours de pratiquer ce « *ju-jitsu* artistique ». Elle ne peut « relativiser » l'ordre du monde, puisqu'elle est devenue cet ordre nouveau, ce discours officiel et cette vérité dominante, les intérêts cachés ne faisant que changer de mains.

Le discours utopiste de *Y a-t-il un pirate sur l'antenne ?* est donc rapidement occulté la même année 1983 par *Le Prix du danger* d'Yves Boisset. Dans la foulée de Bertrand Tavernier, Boisset pose par anticipation une critique des possibles dérives d'une télé-réalité qui est encore à l'état de fantasme en France, mais apparaît déjà dans d'autres pays.

Comme *La Mort en direct* d'ailleurs, le film emprunte son intrigue à une nouvelle de science-fiction, *The Prize of Peril*, écrite par l'Américain Robert Sheckley en 1958[954]. Dans un futur proche, une émission à succès pousse un peu loin le concept de catharsis en offrant aux téléspectateurs une véritable chasse à l'homme où cinq tueurs sont lancés aux trousses d'un candidat qui doit rejoindre un endroit particulier pour toucher une grosse somme d'argent.

Malgré les contestations des milieux intellectuels devant ce spectacle morbide, la chaîne privée CTV présente son programme comme une « entreprise de salubrité publique » car en offrant au public une véritable mise à mort, l'émission permet à la population de canaliser ses pulsions violentes. Utilisant une faille dans une nouvelle loi autorisant le suicide assisté et chiffres

954 Un litige opposera Yves Boisset et son équipe à la production américaine d'un autre film sur les dérives de la téléréalité sorti quelques années plus tard : *Running Man* (1987) de Paul Michael Glasser, avec Arnold Schwarzenegger pourtant officiellement adapté d'une nouvelle éponyme de Stephen King, publiée en 1982 sous le pseudonyme de Richard Bachman. Il semblerait que la justice ait tranché en faveur de Boisset, mais celui-ci eut beaucoup de mal à obtenir une véritable réparation financière qui, de toute façon, est presque intégralement partie en frais d'avocats.

à la clé, le directeur de la chaîne Antoine Chirex (Bruno Cremer) assure ainsi ses arrières d'un point de vue légal, moral et financier. L'émission est produite par Laurence Ballard (Marie-France Pisier) qui se pose des questions sur ce programme qu'elle a conçu par dépit, n'arrivant pas à vendre ses idées. Pour compléter ce triumvirat médiatique, Chirex peut compter sur le professionnalisme de Frédéric Mallaire (Michel Piccoli), présentateur vedette qui n'a pas son pareil pour émouvoir le public entre deux publicités.

Le Prix du danger laisse de côté la dimension romantique et gothique qui pouvait apparaître dans *La Mort en direct*, pour préférer une approche plus directe et violente de son sujet. Le point de focalisation de Boisset n'est pas la mort de son personnage, mais tout le décorum spectaculaire mis en place autour de celle-ci. En somme, alors que l'anticipation de Tavernier reposait sur un dépouillement progressif du réel pour finalement se recentrer sur la tradition du conte, celle de Boisset à tendance à surligner son propos, quitte à passer pour une version prémâchée de *La Société du spectacle* de Guy Debord. Citons par exemple ce dialogue entre Laurence et Chirax au sujet d'une activiste :

> *Chirax* : « Quand elle envoie ses manifestants devant nos caméras, vous ne croyez pas qu'elle fait le même métier que nous ? Elle aussi, elle organise un spectacle.»
> *Ballard* : « Mais c'est normal, dans une société où tout est devenu spectacle, la contestation en est un comme les autres. […] le jour où la Révolution sera confiée à des publicistes ou des gens du *show-business*, on aboutira à une sorte de spectacle absolu »
> *Chirax* : « Nous vivons dans un monde de dingues, et *Le Prix du danger* est exactement l'émission dingue que réclamait ce monde de dingues. Ni vous ni moi ne sommes responsables du monde dans lequel nous vivons. »

Ce monde a tout de même besoin d'un roi de carnaval et cette partie du film de Boisset repose entièrement sur les épaules de Michel Piccoli qui officie en véritable Monsieur Loyal de la télévision, alternant tout au long du film, commentaires sur la situation de Jacquemart, interlude musical et publicitaire, et va jusqu'à demander au public de s'émouvoir sur le sort des enfants affamés en Afrique. L'émission coupe sa retransmission pour laisser apparaître des images terribles d'enfants amaigris, en carence, tandis que le présentateur invite à « la pudeur », au « recueillement » et au « silence », pendant deux minutes, afin de rassurer le public sur sa capacité à s'émouvoir d'une cause juste.

« Voyeuriste et avide de chair fraîche, la télévision qui nous est montrée n'a qu'une justification : faire regarder, se pliant pour cela aux règles du jamais vu »[955] analysent Béziau et

955 BÉZIAU Patrice, LÉVY Jacques, « Au cinéma, la télé apparaît souvent comme le grand méchant loup... » *op. cit.*

Lévy. Un pouvoir qui était auparavant l'apanage du cinéma, qui pouvait encore, jusqu'aux années 1970, s'enorgueillir d'une préséance sur les sujets de l'exotisme, de la violence et même du vice et de la souillure. La popularisation du genre « horreur » et du gore pourrait à ce titre être analysée par ce prisme ; le grand écran se permettant finalement de conquérir des territoires où le petit n'est pas invité :

> « La télévision vue par Boisset et Tavernier ne peut en somme que montrer. Elle est identique en cela à la télévision vue par Fellini dans *Ginger et Fred* : filmer un criminel mafieux, des nains, un travesti ou une vache monstrueuse, cela suffit à faire émission. Pour cette télévision là, le monde est un spectacle, mais il s'agit d'un univers vide. »[956]

Chez Yves Boisset, cette ambivalence du spectacle sans âme s'incarne entièrement dans le personnage de Frédéric Mallaire, amuseur public capable d'exprimer une large palette d'émotions, de l'empathie à l'indignation, en fonction de la tournure des évènements. Le spectateur n'est évidemment pas dupe devant cette mécanique émotionnelle particulièrement grossière, exagérée à dessein par Michel Piccoli pour donner une ampleur grotesque à cette figure presque clownesque. En plus de sa popularité, Mallaire bénéficie également d'une forme d'omniscience qui lui procure l'omniprésence des écrans de télévision dans la ville. Il sait que s'il s'adresse à la caméra, François Jacquemart (Gérard Lanvin) trouvera toujours un écran pour entendre ses interventions. La figure du présentateur, absente de *La Mort en direct*, devient une force démoniaque capable de renverser l'opinion du public en une simple phrase. Pourtant, le spectateur comprend assez vite que Mallaire n'est qu'un rouage de cette machine médiatique, obéissant aux ordres d'une puissance supérieure : le président Chirax[957].

Lorsque Jacquemart, dernier candidat en lice, rejoint le plateau à la fin de la course, menaçant le présentateur avec un revolver, nous pouvons presque croire que Chirax, dans son bureau, serait prêt à laisser une vedette abattre l'autre pour obtenir un grand moment de télévision. Aussi charmant qu'il soit, ce clown médiatique pourrait très bien être remplacé par un autre. Le candidat tente de faire tomber les masques, en arrachant la perruque de Mallaire, le rendant encore plus pathétique, et exige qu'il admette en direct la vérité : révéler aux téléspectateurs que l'émission est truquée.

Alors que Laurence est sur le point de céder et menace de dire cette vérité au public, Chirax lui pose cette question fatidique : « Laquelle ? Celle de Jacquemart ? Ou la nôtre ? ». La

956 *Ibid*.

957 Difficile de ne pas penser à l'ancien premier ministre de Valéry Giscard-d'Estaing, puis futur ministre de François Mitterrand et futur président de la République Jacques Chirac, grand artisan de la privatisation du PAF dans les années 1980. Mais nous ne pouvons confirmer que la référence est consciente.

productrice se rend sur le plateau et retourne finalement sa veste, accusant le candidat de folie avant de promettre une prochaine édition du *Prix du danger*, plus violente et plus spectaculaire, sous les acclamations du public. Le film se referme sur l'ambulance qui emmène de force Jacquemart à l'hôpital, tandis que résonne à nouveau la voix de Michel Piccoli, répétant que la prochaine émission sera « plus violente, plus spectaculaire », la phrase se répétant comme un écho dans une caverne vide.

Les analyses de l'allégorie de la caverne produites dans ces pages se sont surtout attachées aux deux pôles que sont les prisonniers et les philosophes. Mallaire est comme ces individus mystérieux qui se placent entre les deux : les charlatans qui font passer des marionnettes devant la flamme et produisent les ombres projetées sur la paroi. Le présentateur de télévision, dans *Le Prix du danger*, devient un personnage luciférien plus proche de la figure du diable des carnavals médiévaux que de l'image romantique du « porteur de lumière » vue chez Bertrand Tavernier. Cette figure grotesque, tout en excès, est plus discursive par sa simple présence, que tous les dialogues du film rejouant *La Société du spectacle*[958].

Dans leur analyse du film, Béziau et Lévy préfèrent en rester sur une impression générale :

> « La représentation de la télévision par Boisset, mais aussi par Tavernier, et dans une plus grande mesure encore par Fellini, est celle d'un broyeur à images. Une image oblitère immédiatement la précédente. Le flot télévisuel, en dessaisissant l'image de son sens, échappe à toute mesure : au regard des films de Boisset et de Tavernier qui la décrivent avide de mort d'homme, c'est peut dire qu'elle est déshumanisée. »[959]

Les deux auteurs notent tout de même que cette « déconstruction » de la télévision au cinéma joue justement sur quelques brouillages de pistes, comme l'impossible identification des spectateurs de cinéma aux téléspectateurs imaginaires, souvent montrés comme une masse veule et stupide (surtout chez Boisset). De même, les images montrant systématiquement les dispositifs de filmage, quand bien même ceux-ci sont invisibles aux personnages, n'ont pour but que de marquer plus encore la distance entre caméra de cinéma et caméra de télévision :

> « Le propos du film se veut sans ambiguïté et, pour cela, il fait inversement tout pour embrouiller le

958 À tel point que dans le blockbuster hollywoodien *Hunger Games* de Gary Ross (2012), autre itération du jeu télévisé mortel, le rôle du présentateur Caesar Flickerman (Stanley Tucci) semble très inspiré de Frédéric Mallaire.

959 *Ibid*., p. 143.

discours qu'il fait tenir à la télévision ! »[960]

Nous reconnaissons ce geste dans la pirouette effectuée par Mallaire, faisant défiler dans son émission sadique des images d'africains affamés, ou dans le discours ambigu de Chirax sur la vérité. Enfin, cette vision d'une populace avide d'images (et surtout d'images de mort) renvoie évidemment à l'idée du monstre populaire anthropophage de Michel Foucault, qui terrifie paradoxalement la bourgeoisie.

Nous pouvons toutefois pousser l'analyse un peu plus loin que Béziau et Lévy en rappelant le concept de la rampe cher à Mikhaïl Bakhtine :

> «[...] le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. Car la rampe aurait détruit le carnaval (et inversement, la destruction de la rampe aurait détruit le spectacle théâtral). Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, *ils le vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple.* »[961]

Alors que de nombreux films fantasment cette disparition de la rampe pour atteindre cette utopie du carnaval, pouvant apparaître comme le spectacle total et indépassable, c'est de manière assez brutale que le cinéma impose à nouveau cette rampe dans ses fictions sur la télévision. Le jugement est sans appel :

> « En se réduisant à organiser la mise en scène de la mort d'êtres humains, la télévision signe l'aveu de son impossibilité à assumer ses fonctions propres et à tirer parti de ses spécificités. Elle conclut un contrat malhonnête avec le spectateur auquel elle se présente comme le média de l'avenir, alors qu'elle ne lui livre que la forme dégradée d'un dispositif spectaculaire éprouvé depuis des siècles. Le système de représentation auquel elle recourt exclut la participation effective du public, privé de la jouissance de l'interactivité. »[962]

« Interactivité » qui est, rappelons le, à la base du carnaval bakhtinien. Pourtant, au cinéma, le pire des scénarios devient rapidement celui d'un candidat involontaire, à qui l'on a retiré le choix : Katherine dans *La Mort en direct*, Jacquemart dans *Le Prix du danger* ou même Truman Burbank dans *The Truman Show* (Peter Weir – 1998). Mais dans tous ces cas, la télévision échoue dans la finalité qu'elle se fixe : enregistrer la mort du candidat[963]. Certaines limites restent infranchissables.

Le cinéma (français ou non) se donne pour mission de rappeler que la télévision n'est qu'une mystification du réel (ce qu'il est ironiquement aussi) et pour cela, impose la réapparition

960 *Ibid*.

961 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 15.

962 BÉZIAU Patrice, LÉVY Jacques, « Au cinéma, la télé apparaît souvent comme le grand méchant loup... » *op. cit.*, p. 136-143.

963 Exception faite du *Prix du danger* car si François Jacquemart « gagne » le jeu, il est tout de même le quatrième candidat à participer, et l'introduction du film nous montre la mise à mort de son prédécesseur.

de cette rampe rappelant au spectateur de se tenir à distance d'un spectacle potentiellement avilissant, mais très certainement amoral. Mais cette vérité n'est pas sans ambiguïté, tant elle apparaît finalement comme un mécanisme de défense devant une menace de plus en plus tangible :

> « La télévision [concluent Béziau et Lévy], divertissement familial par excellence, devient ainsi au cinéma un spectacle de violence gratuite, d'amoralisme débridé, et, surtout, de non sens. En cela, elle est un peu ce que les œuvres de créations ne voudraient pas être. »[964]

Si la télévision ne peut être un carnaval pour elle-même et les téléspectateurs, elle apparaît comme un espace de carnavalisation pour le cinéma où, et c'est là le paradoxe, le grand écran peut exprimer ses pulsions les plus extrêmes, tout en s'assurant une position de supériorité morale. La télévision n'a ni mythe ni monstre, pour s'imposer comme une fenêtre ouverte sur le monde. Mais ce que démontrent Jean-Claude Roy et Yves Boisset, c'est qu'elle peut devenir l'un (la station libre de *Canal Soleil*) ou l'autre (l'émission mortelle) en fonction des besoins. Nous en revenons donc à la perception de Wolfgang Kayser : si la télévision est grotesque, ce n'est que par le regard que les autres pratiques culturelles (cinéma, littérature, musique) portent sur elle.

964 *Ibid*., p. 143.

4.4. Voleurs d'usage et ju-jitsu artistique

> « T'as lancé des phrases comme des couteaux et tu *vas payer.* T'as trop fait de grimaces dans les courants *d'air.* Toutes tes lectures, les centaines et les centaines de livres que t'as lus, relus, ils t'ont rendu atrocement précoce, alors tu vas vieillir très vite Alex. Et un jour tu *imploseras* comme un poste de télévision. »
>
> *Mauvais sang* (Leos Carax, 1986)

Nous pouvons entendre cette réplique dans *Mauvais Sang* (1986) de Leos Carax, prononcée par un rival d'Alex (Denis Lavant), infecté par cette mystérieuse maladie qui touche ceux qui font l'amour sans s'aimer. Cette référence, furtive, à la télévision ne pouvait qu'attirer notre attention, surtout prononcée par un personnage qui a déjà perdu l'usage d'un œil. L'anti-héros, bateleur du métro reconverti en cambrioleur de fortune, est directement comparé à ce « broyeur d'images » que dénonçaient Boisset et Tavernier.

« Tes romans favoris sont ceux où une seule phrase prononcée suffit à bouleverser la vie des personnages ». Alex fonctionne par citations, qu'il accumule et ressort en toutes situations, vivant finalement dans un monde artificiel qui empile autant de citations visuelles comme un « château d'images » issues de la publicité, de la télévision et du cinéma.

Cette accumulation boulimique ne peut mener qu'à une perdition de l'âme. Alex est un personnage vide qui tente de remplir ce vide par des citations. *Mauvais sang* n'est pas un film particulièrement carnavalesque, dans le sens où il n'entend pas relativiser ou renverser un ordre vertical, mais la tradition du carnaval n'en est pas moins citée à l'occasion.

Le jeune homme est un bateleur à l'ancienne, entourloupant les passants avec des tours de cartes et son blouson, composé de losanges, évoque forcément la figure d'Arlequin, personnage ambivalent parfois amant idiot et inconstant, parfois manipulateur et presque démoniaque. Mais c'est surtout le manteau qui rapproche les deux personnages : la composition en losanges évoquant le patchwork, signe de la pauvreté de celui qui le porte, obligé de se composer un vêtement fait de différentes étoffes mal assorties.

La seule richesse d'Alex, ce sont justement ces livres qu'il dévore, mais qui l'empêchent justement de voir le réel autrement que par le prisme de la fiction et ses schémas simplistes. L'amour que porte Anna (Juliette Binoche) à Marc (Michel Piccoli) lui échappe car il ne comprend pas qu'elle puisse aimer un homme plus vieux. À ses trousses sont lancées d'autres figures

archétypales, ramenant le film sur les rails balisés du polar : une gangster ne répondant qu'au nom de « l'américaine » (Carroll Brooks) et son homme de main brutal, Boris, incarné par le dessinateur italien Hugo Pratt. Enfin, Alex poursuit finalement une image évanescente, une femme en robe blanche qu'il pense être Anna, mais qui ne lui réapparaîtra qu'à sa mort provoquée par une balle tirée par Boris.

Au même titre que Jean-Jacques Beinex, ou même Luc Besson et Jean-Jacques Annaud, il sera reproché à ces « promoteurs » d'être trop marqués par une esthétique clinquante, issue du clip et de la publicité, bref de la télévision. Serge Daney s'en agace encore en 1991 dans les pages de *Trafic* :

> « Années quatre-vingt : la Nouvelle Vague (et ses continuateurs) s'est repliée en bon ordre sur des positions plutôt coriaces, la Qualité Française a contre-attaqué et multiplié des " personnages " à l'ancienne, tous déjà oubliés et c'est un troisième larron – la publicité – qui a mis tout le monde d'accord et a raflé la mise. L'auteur moderne était peut-être envieux, égoïste et cruel (" *unfriendly to himself, unfriendly to the others"* comme disait le vieux Stenberg), mais cette cruauté paraît bien tendre aujourd'hui comparée à la brutalité du droit de cuissage audiovisuel exercé sur l'expérience humaine (des « reality show » de la télé à des choses comme l'*Amant*). »[965]

Dans sa défense des « personnages », Daney rejette ces scénarios *no futur*, « en béton », laissant peu d'échappatoires aux figures mises en scène. L'expérience identificatrice, à la base de toute mythologie, ne peut qu'être vouée à l'échec lorsque les personnages évoluent dans des images sans profondeur, qui ont plus à voir avec des publicités : des images factices et plates. Un an plus tôt, *Subway* annonçait déjà son programme avec le carton d'introduction « To be is to do – Socrate – To do is to be – Sartre – Do be do be do - Sinatra », emprunté à Kurt Vonnegut. Dans une société du spectacle qui s'enfonce plus encore dans l'hyperréalisme et la post-modernité, tout se vaut, et tout est image.

En 1986, année de la sortie de *Mauvais Sang*, la télévision française a enfin accédé au Graal libéral de la privatisation. Six chaînes payantes sont déjà en service (*TV5*, *Canal+*, *TMC*, *RTL Télévision* et *Canal J*), et cinq apparaîtront cette année-là (*la Cinq*, *la Sept*, *TV6*, *TF1* et *Paris Première*). Ce n'est que le début d'une offre qui deviendra endémique les années suivantes, bombardant à toute heure du jour et de la nuit les Français d'images nouvelles.

L'arrivée de ces chaînes renverse la hiérarchie habituelle : alors simple support de diffusion, la télévision devient actrice à part entière de la production cinématographique

965 DANEY Serge, « Journal de l'an nouveau », *Traffic,* 1992, n° 2, p. 11-12.

nationale. Des accords de circonstance qui permettent de sauver le cinéma français d'une possible disparition, déjà actée en Italie et en Angleterre, mais offrent en contrepartie un ascendant non négligeable des chaînes de télévision sur la création de films. *Canal+*, dès 1985, s'engage à financer un certain nombre d'œuvres prévues pour le cinéma, qui seront ensuite diffusées en exclusivité sur la chaîne. En parallèle, l'extension du marché vidéo oblige également à prendre des dispositions pour mettre en place une chronologie des médias (d'abord la salle, puis la diffusion télévisuelle avant la sortie vidéo). Il est aujourd'hui évident que la télévision est largement sortie gagnante de ces tractations et le cinéma ne peut plus se permettre de regarder de haut le « petit écran ».

Et quoi de mieux, pour célébrer cette explosion spectaculaire de la « rampe » entre les mondes politique, médiatique et artistique, qu'un film à la gloire de cette nouvelle « hyper-démocratie » ? 1986 est aussi l'année de la sortie de *La Nuit du risque* de Sergio Gobbi, qui deviendra plus tard l'un des fleurons de *Nanarland*. La dimension grotesque du film est donc, de la même manière que les fresques de la *Domus Aurea* de Néron, appliquée *a posteriori* sur une œuvre qui parait aujourd'hui comme surgie d'une étrange bulle temporelle : plus que l'histoire racontée, c'est le mode de production particulier du film qui nous intéresse ici.

Au centre du processus de création, nous trouvons le député RPR du Val-de-Marne Robert-André Vivien[966], passionné de cinéma et ami du réalisateur Sergio Gobbi, qui obtint un certain succès avec *L'Arbalète* (1984), film d'action avec Daniel Auteuil. Les deux hommes imaginent alors un film ouvertement pro-RPR. Pour profiter des élections législatives qui se profilent en cette année 1986, Vivien obtient de Jacques Chirac l'autorisation de tourner en plein cœur des meetings du parti, ce qui permet de faire apparaître à l'écran l'ancienne et la nouvelle garde de la droite française : Jacques Chirac, Jacques Toubon, Bernard Pons, Philippe Seguin, Charles Pasqua, Michèle Alliot-Marie, et même le chanteur Dick Rivers. L'occasion pour le député Vivien (qui tient également son rôle dans le film) de faire un pont, pour de bon, entre les mondes du cinéma (souvent soupçonné de gauchisme), de la politique et de la télévision. L'équipe est complétée par Claude Baignères, alors critique au *Figaro*, qui vient en renfort pour signer les dialogues. Des années plus tard, *Nanarland* intronisera le film comme seul représentant de sa catégorie : la « RPR-ploitation ».

966 Également entré dans l'histoire pour un lapsus fameux à l'Assemblée au sujet de la classification des films « X » en 1975 : « Enfin monsieur le Ministre, durcissez votre sexe, heu pardon, votre texte ! ».

Tourné en une dizaine de jours, le scénario de Sergio Gobbi est, en apparence, celui d'un polar classique : un ex-boxeur reconverti en garde du corps pour un politicien (Robert-André Vivien) voit son meilleur ami être abattu par une bande de voyous en marge d'un meeting. En voulant se défendre, il tue « par accident » l'un des agresseurs, et se retrouve accusé de meurtre, son seul espoir étant de contacter une présentatrice de journal télévisé, réputée pour son sens de la justice infaillible.

« Pour la France c'est la nuit des élections, pour eux c'est... *La Nuit du risque* » annonce fièrement l'affiche. Comme le confirment les nombreux retours, souvent moqueurs, cinématographiquement parlant le film est un peu faible, mais politiquement, c'est « du brutal ». Car aussi mauvais qu'il puisse être, *La Nuit du risque* est particulièrement limpide dans sa manière d'exposer ses intentions, quitte à tomber dans le ridicule.

La bande de malfrats qui s'oppose au héros se rend ainsi coupable de deux actes odieux : l'agression d'un ami, mais aussi l'arrachage sauvage des affiches de la campagne de Robert-André Vivien. Sans aucune nuance, Gobbi déroule une intrigue presque apocalyptique, évoquant les films libertaires de Walter Hill[967], où la France est décrite comme un pays au bord du gouffre après cinq ans d'un régime mitterrandien laxiste. Sur le mode du « tous pourris », notre ex-boxeur se retrouve bien seul face à une police aux ordres d'un pouvoir forcément corrompu.

Mais tel un phare dans l'obscurité, Christiane (Christiane Jean) refuse de céder un pouce sur sa liberté d'expression en travaillant pour « Canal 12 », une chaîne privée qui se targue de toujours dire « la vérité ». Comme l'affirment les protagonistes, cette journaliste intransigeante « a mis Fabius[968] au tapis en lui demandant si Baby Doc[969] allait toucher les allocs »[970], et nous la voyons ensuite refuser de diffuser une vidéo flagorneuse de Jack Lang[971] qui, à en croire le film, se serait filmé en train de préparer un bœuf bourguignon, le plat préféré du président

967 *The Warriors* en 1979, *Street of Fire* en 1984, qui peuvent être analysés comme des « westerns urbains », mettant en scène des affrontements entre gangs au pied des gratte-ciels.

968 Laurent Fabius : Premier ministre de 1984-1986.

969 « Baby Doc » : de son vrai nom Jean-Claude Duvalier (1951-2014), dictateur de Haïti alors réfugié en France après avoir fui une révolution provoquée (entre autres) par son régime autoritaire et son train de vie dispendieux. Fils du Dr. François Duvalier (1907-1971), dictateur également qui piochera dans la culture et la religion vaudou pour constituer un culte autour de sa personnalité, allant jusqu'à se faire passer pour l'incarnation du « baron Samedi » ou de « Papa Legba » (divinités vaudou), d'où le surnom de « Papa Doc ».

970 L'année 1986 fut l'occasion d'une revalorisation des prestations sociales, ce qui ne s'est pas fait sans débat, comme nous pouvons l'imaginer.

971 Jack Lang : Ministre de la culture de 1981-1986, sous le gouvernement de Laurent Fabius.

Mitterrand[972]. Nous retrouvons dans cette dernière information une dialectique « politique et viandes en sauce » déjà remarquable dans *La Gueule de l'autre*, avec cette nuance : le film de Tchernia entendait décrédibiliser le monde politique dans son ensemble, même si Martial Perrin penchait très à droite, celui de Gobbi ne tacle que la gauche socialiste, qui doit apparaître grotesque dans son film. Deuxième nuance, chez Tchernia la confection d'un plat intéresse le public, chez Gobbi, le « bœuf bourguignon » passe pour un plat démodé, trop « vieille France ».

Sur ce fantasme d'une télévision privée libre, la critique de *Nanarland* note très justement la présence à l'écriture du scénario de Claude Baignières, critique au *Figaro* alors possédé par Robert Hersant. Ce dernier venait justement d'entrer en force dans le capital de *La Cinq*, doublant l'Italien Silvio Berlusconi, à l'époque réputé proche des milieux socialistes[973] :

> « Étant un éminent salarié d'Hersant, on comprend que Baignères ait un peu fantasmé sur ce que seraient les télés privées françaises ! D'où cette fantabuleuse chaîne, Canal 12, "la télé privée qui dit la vérité". »[974]

Les « nanardeurs » chevronnés n'hésitent d'ailleurs pas à ironiser sur l'utilisation très particulière que fait le réalisateur du placement de produit, au-delà du RPR, intégrant dans son film les spots télévisés de quelques marques en plein écran, comme des coupures publicitaires. Avec tout de même une légère différence par rapport à Jean Yanne dans *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette* : il s'agit ici de véritables publicités vantant de véritables produits, et non des parodies ou des détournements.

Ce rêve presque naïf d'une télévision privée à l'abri de toute influence politique rejoint finalement l'idée libertaire et carnavalesque de Jean-Claude Roy dans *Y a-t-il un pirate sur l'antenne ?*, et même, si l'on ose la comparaison, celle de Jacques Doillon et Gébé dans *L'An 01*. Soit l'idée d'une hyperdémocratie qui se substitue à l'État, sécurisant sa liberté d'expression par le refus du monopole. Mais cette « télé privée qui dit la vérité » n'est pas sans évoquer un « modèle » d'information qui arrivera presque dix ans plus tard : la chaîne américaine Fox News,

---

972 Sur ce coup, nous ne pouvons que laisser le bénéfice du doute, même si les quelques retours sur la gastronomie présidentielle laissent entendre que François Mitterrand était plutôt amateur de caviar et d'ortolans… Tout comme le général de Gaulle raffolait des petits pois en boîte et Jacques Chirac de la tête de veau. Chacun ses goûts.

973 Ce n'est qu'à la suite d'un gigantesque scandale politico-financier, l'opération *Mani pulite* (« mains propres »), emportant les plus grands partis d'Italie que Silvio Berlusconi se rapprochera officiellement du mouvement d'extrême droite MSI en 1993, avant de fonder un an plus tard son mouvement *Forza Italia*.

974 JOHNMATRIX et NIKITA, « La nuit du risque », *Nanarland.com [en ligne],* date inconnue, [consulté le 20/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.nanarland.com/chroniques/nanars-a-main-armee/crimes-et-delits/la-nuit-du-risque.html

lancée en 1996 par le magnat Rupert Murdoch qui, sur le papier, entendait offrir au peuple une information « juste et équilibrée » (*Fair and balanced*). Un projet lancé par un homme d'affaires républicain qui jugeait les médias trop inféodés au parti démocrate, tout comme *La Nuit du risque* voit dans Canal 12 la seule chaîne d'information résistant à un monopole socialiste.

La Nuit du risque reste un exemple rare de film ouvertement orienté, dans une France où les sphères politiques et artistiques ont tendance à se tenir à bonne distance. Très peu de politiciens se risquent à apparaître dans des œuvres cinématographiques, et de l'autre côté, si le milieu du cinéma aime cultiver une image « de gauche », les vedettes qui soutiennent ouvertement un candidat ne sont pas si courantes.

Quant à son opérativité carnavalesque, disons juste que le western urbain dont semblaient rêver Robert-André Vivien et Sergio Gobbi a trouvé son meilleur public dans les cercles de gauche, qui continuent d'en faire un objet de raillerie distingué, allant jusqu'à supposer une « œuvre crypto-gauchiste réalisée pour discréditer la droite »[975]. Si c'est le cas, peut-être faudra-t-il encore attendre que les masques tombent, mais ce serait moins drôle.

Néanmoins, nous sommes face à un cas particulier que nous avons peu abordé, mais qui à tout à voir avec le grotesque : le nanar involontaire. Nous avons évoqué quelques films « ratés » au cours de ces pages (*Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* de Coluche, *Le Führer en folie* de Philippe Clair, *La Soupe aux choux* de Jean Girault et *Y'a-t-il un pirate sur l'antenne ?*). Mais ces exemples avaient au moins pour eux d'être volontairement des comédies, fussent-elles ratées ou grossières dans leurs effets. Si *La Nuit du risque* fait rire, c'est clairement à ses dépens car le public sent bien qu'il est face à un objet qui dépeint son univers politico-apocalyptique au premier degré, sans pour autant se parer de qualités cinématographiques qui lui permettraient d'atteindre ses modèles.

Dans une dimension purement réceptive, la « nanarophilie » se définit par une appréciation des nanars et une valorisation de ses défauts qui rendent le film attachant et sympathique. Il s'agit ni plus, ni moins, que d'un renversement de la posture cinéphile qui entend trier le bon du mauvais dans la masse de production cinématographique. En somme, la nanarophilie est l'envers carnavalesque de la cinéphilie, et le site *Nanarland*, fer de lance de cette

975 KATERJI Julien, « La nuit du risque : au bon vieux temps du RPR », *NouvelObs.fr [en ligne],* 28/01/2017, [consulté le 21/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-bad-taste/20161125.RUE2436/la-nuit-du-risque-au-bon-vieux-temps-du-rpr.html

pratique assez récente (créé en 2001) pousse la logique très loin, en allant jusqu'à retourner le discours analytique traditionnel. Les amateurs de nanars empruntent donc le langage officiel des études cinématographiques (analyses pointues, posture critique, interview de personnalités) pour le détourner de son usage légitime. Certains réalisateurs, comme Philippe Clair, se retrouvent alors couronné « auteur de nanar », et acceptent parfois même d'assister aux projections de leur film dans cette démarche, ré-actualisant la figure du roi de carnaval bakhtinien : celui dont on se moque joyeusement, et qui accepte la moquerie[976].

Et c'est sur ce terrain hors-cadre que se joue le renversement en opposant « un hypothétique carnavalesque actuel par définition populaire à un monde officiel concomitant contemporain, un sérieux-comique *ouvert* d'aujourd'hui à un sérieux-sérieux fermé également d'aujourd'hui »[977]. Pour résumer, si le mythe ne peut exister sans son envers grotesque, alors le sérieux-sérieux *fermé* des revues institutionnelles (*Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Trafic* et leurs guerres de chapelles) ne pouvait que mener à l'apparition d'un sérieux-comique *ouvert*[978] qui s'incarne pleinement dans l'esprit *Nanarland,* dont les séances spéciales au Grand Rex font aujourd'hui salle comble. La projection d'un film souvent destiné au marché de la vidéo sur l'un des plus grands écrans de Paris confirme également que l'exagération est à la base de cette posture analytique très particulière, imposant des objets de nature « populaire », supposément invendables, dans l'horizon de la « pop culture ».

Le vertige grotesque est donc d'une autre nature car ici, ce n'est pas le spectateur qui échoue à se repérer dans un monde soudainement devenu étranger. C'est le film, trop obsédé par sa vision biaisée du monde, qui échoue à s'inscrire dans celui du spectateur. En bref, nous rions du film parce qu'il nous semble complètement décalé par rapport à la réalité qu'il entend dépeindre. Pour Wolfgang Kayser, « même en définissant les propriétés structurelles du grotesque nous devons nous en référer à leurs réceptions »[979]. Ce qui veut dire qu'une analyse

976 Lors de la Nuit Nanarland du 22 septembre 2018, Jean-Marie Paillardy, réalisateur de *White Fire/Vivre pour survivre/Le diamant* (un film, trois titres, sorti en 1985) projeté lors de cette soirée spéciale est monté sur scène en personne pour recevoir avec bonheur une *standing ovation* du public.

977 BELLAU André, « Carnavalesque pas mort », *op. cit.*, p. 39.

978 Si la nanarophilie n'est pas hermétique aux débats internes, tous s'accordent à dire que la différence entre un « nanar » et un « navet » dépend surtout de la confiance avec laquelle le ou la cinéaste rate son sujet. Il faut donc que le film soit fait avec les plus sérieuses intentions, et c'est ce décalage entre ce sérieux affirmé et l'échec du produit fini qui provoque le comique pour le spectateur. Donc la réception est fondamentale, confirmant la dimension « ouverte ». Les « méta-nanars », qui tentent de jouer sur une complicité avec le public en surlignant les effets grossiers, sont, en règle générale (exception faite de la parodie assumée), plutôt mal vus par ce public tout de même exigeant (voir la série *Sharknado* en particulier et les productions *Asylum* en général).

979 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit*., p. 181.

détaillée des motifs grotesques ou carnavalesques (comme le fait Bakhtine pour Rabelais) n'est évidemment pas inutile pour juger une œuvre dans son entièreté[980], mais le premier indice du grotesque reste avant tout l'intuition. Ici, ce sont ces nanardeurs hilares devant ce discours anti-mitterrandien énoncé à gros traits et ce fantasme d'une télévision privée libre de toute contrainte qui ne dirait que la vérité.

La tentative de mythifier la figure de la présentatrice (et par extension la télévision) qui se soustrait à celle du journaliste de presse est un échec, de même que celle de dépeindre de manière grotesque les militants socialistes (et par extension le gouvernement de gauche) qui agressent le héros. Faute de se trouver des mythes, la télévision « vole » ceux des autres (film noir, journaliste, poursuite) et les détourne de leurs usages pour s'emparer de leurs atours. Mais ce « bonneteau mythologique » est trop évident et de cette faille naît un film involontairement grotesque, finalement distant de l'orientation politique initiale du projet[981].

Sorti la même année *Kamikaze* (1986) de Didier Grousset, produit par Luc Besson, aurait pu également subir l'ironie de *Nanarland*, destin de nombreux essais de « film de genre » français. Il est souvent reproché à notre cinéma de ne pas se risquer sur ces terrains glissants que sont le fantastique et la science-fiction[982]. Mais cette tentative de « film d'horreur » avec Michel Galabru et Richard Bohringer surprend par un discours sur la télévision renversant la perspective habituelle en se focalisant sur la figure du téléspectateur.

Le scénario, parfois comparé à *Scanners* (1981) de David Cronenberg, raconte la descente aux enfers d'Albert (Michel Galabru), scientifique spécialiste des ondes électromagnétiques mis à la retraite anticipée. Rendu fou par le désœuvrement, il développe une obsession pour les speakerines de la télévision qui finissent par l'énerver, ce qui le pousse à imaginer une solution radicale : inventer un canon à impulsions qui lui permet de tirer à travers l'écran, pour les faire imploser en direct. L'inspecteur Romain Pascot (Richard Bohringer) est chargé par l'État, en la personne de la ministre des communications (Dominique Lavanant), d'élucider ces meurtres inédits.

La structure du film oscille entre l'univers froid et uniformisé des entreprises et des plateaux de télévision, et l'intérieur chaotique d'Albert, s'enfermant dans son laboratoire. Pour

980 Ce que feront les chroniqueurs de *Nanarland* en remontant le fil de la production du film pour mieux cerner ses enjeux politiques et économiques.

981 Si à gauche on se moque allègrement du film, à droite on ne se bouscule pas pour le défendre.

982 En introduction, nous citions à ce sujet SFAR Joann, « Psychopathologie de la fiction française : pourquoi personne n'ose le fantastique ? », *op. cit*.

ce qui est des moments grotesques particulièrement identifiables, Didier Grousset cite directement David Cronenberg, notamment *Scanners,* pour les implosions à distance plutôt gores, et *Videodrome* (1983), pour la fascination que l'objet-écran exerce sur Albert. Une scène, presque surréaliste, montre ainsi le vieux scientifique dormir sur son fauteuil à côté du poste allumé, où une bouche féminine apparaît en surimpression sur la neige cathodique, avant d'être remplacée par un œil, ou des images de plus en plus abstraites qui défilent, illustrant le cauchemar qu'est en train de faire le scientifique. La télévision apparaît ici comme une extension du personnage, comme la projection de sa psyché qui commence à vaciller.

La scène suivante le montre caresser son poste, tandis qu'une speakerine annonce la diffusion d'un film avec Jean Gabin. Un travelling se rapproche de l'homme, de plus en plus amoureux de cette image et le mouvement est « redoublé » par un zoom sur le visage de la présentatrice dans l'écran, permettant ainsi à Albert de « toucher » ses lèvres et éventuellement de l'embrasser. Lorsque la speakerine annonce qu'elle va quitter l'antenne, Albert tombe en sanglots et l'insulte : « La salope ! Tu m'excites et tu t'en vas ! », rejouant ainsi le malaise devant l'absence d'interactivité réelle entre le téléspectateur et son écran, ainsi que la confusion du premier entre la réalité et la télévision. Il pense, à tort, que la mise en scène érotique appliquée à la speakerine s'adresse à lui seul. La frontière entre corps et machine n'a plus de sens pour le personnage.

Les deux séquences reformulent, par l'image grotesque, le propos de Jean Baudrillard exposé dans *Simulacres et Simulation*, le philosophe démontrant tout le problème de ce manque d'inter-activité. Les médias de masse ne font pas « communiquer » les hommes et les femmes mais « *s'épuisent dans la mise en scène de la communication* »[983]. Là réside la simulation, le public accepte cette mise en scène, ce qui lui permet de tenir un discours supposément rationnel :

> « Ainsi, aussi bien la communication que le social fonctionnent-ils en circuit fermé, comme un leurre – auquel s'attache la force du *mythe*. La croyance, la foi en l'information, s'attache à cette preuve tautologique que donne le système de lui-même en redoublant dans les signes une réalité introuvable. Mais on peut penser que cette croyance est aussi ambiguë que celle qui s'attachait aux mythes dans les sociétés archaïques. On y croit et on n'y croit pas. On ne se pose pas la question. "Je sais bien, mais quand même". Une sorte de simulation inverse répond dans les masses, en chacun de nous, à cette simulation de sens et communication où nous enferme ce système. À la tautologie du système il est

983 BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 121.

> répondu par l'ambivalence, à la dissuasion il est répondu par la désaffection, ou par une croyance toujours énigmatique. Le mythe existe, mais il faut se garder de croire que les gens y croient : c'est là le piège de la pensée critique, qui ne peut s'exercer que sur un présupposé de naïveté et de stupidité des masses. »[984]

Albert croit-il vraiment que la speakerine ne s'adresse qu'à lui ? Est-il conscient que le discours séduisant de la sirène médiatique n'est qu'une construction vide de sens ? Dans notre position de spectateur, nous ne pouvons en être certain. L'important ici, c'est cette croyance renversée : ce « présupposé de naïveté » accepté par le personnage qui renverse le fondement même du simulacre. Toute la puissance du média de masse repose sur cette ambivalence entre « croire » et ne pas « croire ». Albert choisit de croire, sans aucun recul et en prenant l'envers de la pensée critique, il finit par comprendre toute la vacuité du dispositif.

Kamikaze construit son discours carnavalesque autour de ce personnage ramené de force vers la classe populaire, devenant malgré tout représentant de cette « stupidité des masses ». Si dans un premier temps il adopte le comportement que les classes supérieures méprisent, s'asseoir et regarder la télévision, le scientifique décide de renverser la hiérarchie en inventant ce canon qui retourne justement les ondes émises par le récepteur, pour provoquer l'implosion des présentatrices qui l'agacent.

Nouvelle classe dominante, la classe médiatique n'est alors plus en sécurité, puisque le tueur peut les attaquer au sein même des studios. Plus ironique, ce qui faisait leur force, apparaître à l'image, devient maintenant leur plus grande crainte. La caméra qui, chez Yves Boisset, démarquait la limite entre le spectateur et ce spectacle de télévision déviant, devient ici l'arme du crime. La rampe entre le public, les acteurs et actrices est donc brisée et le téléspectateur reprend le pouvoir de manière brutale. Le médium n'est plus un message, il devient, entre les mains du scientifique, une arme mortelle.

Cette rupture de la barrière-écran revient à plusieurs moments, notamment lors d'une scène de « duel » entre Albert et l'inspecteur Pascot. Le policier n'a pas encore découvert le meurtrier mais, en observant un enfant tirer avec un pistolet en plastique sur un écran diffusant un western, il comprend dans les grandes lignes son mode opératoire. Avec l'aide de scientifiques, la police conçoit un canon capable de renverser le « projectile » dans l'autre sens pour, éventuellement abattre le meurtrier.

Quittant une fête costumée déguisé en acteur de nô japonais, Albert tombe alors sur

984 *Ibid*., p. 122.

une émission spéciale conçue pour le piéger, où la ministre prend le rôle de la speakerine, et déclame un discours s'adressant exclusivement à lui, pour le convaincre de tirer. Mais Albert, surpris que pour une fois la télévision lui parle directement ne tire pas. La ministre conclut son discours par « Vous êtes un savant, pas un kamikaze. », ce qui provoque l'hilarité du scientifique, couvert d'un maquillage blanc qui renvoie à l'image du clown. « Mais si si, je suis un Kamikaze ! », avant d'adopter une expression de haine pure :

> « Tu es aussi conne que les autres ! Dès que vous êtes dans cette boîte à images vous devenez grotesques ! »

Alors qu'il s'apprête à tirer, l'inspecteur est pris de panique, se saisit de son propre canon et se place face à la caméra en hurlant « Tu me vois là ?! T'as pas le soleil dans les yeux ?». En référence directe au western, la scène devient un véritable duel où le policier provoque son adversaire pour l'obliger à tirer le premier. « On va faire comme dans les vieux films, je vais être aussi con que toi. Celui qui tue le premier a gagné. ». Pascot continue son discours tandis qu'un zoom se rapproche de son visage, ramenant à la concentration extrême dont font preuve les desperados dans les films de Sergio Leone. Après un instant de silence, les deux adversaires se tirent dessus, mais l'intervention d'une tierce personne (le neveu d'Albert qui débranche l'antenne) met en surtension les appareils de l'assassin.

L'usage de la citation permet ici de mettre un « masque » sur la scène : le spectacle télévisuel, dont les effets apparaissent très vite artificiels, se mue progressivement en scène de « vieux film ». Le policier, manifestement amateur de cinéma, déplace l'affrontement sur un autre terrain qu'il connaît mieux, ce qui déstabilise son adversaire. Une fois de plus le mythe se substitue à la vérité (le discours ampoulé de la ministre) et, finalement, sauve les personnages de la mort. Mais il ne s'agit, ni plus ni moins, que d'un détournement d'une forme cinématographique déjà éprouvée (le duel), donc là encore, de l'emprunt d'un usage.

Dans un mouvement de « régression » similaire à l'énonciation du récit « mythique » de Robert de Bauléac par Gerald dans *La Mort en direct*, *Kamikaze* comble le « déficit symbolique » de la télévision en convoquant une pratique spectaculaire antérieure. Le mythe du *western* vient en renfort du policier, lui offrant par deux fois une solution à un problème qu'il n'arrive pas à formuler. Si la télévision peut enregistrer l'image de la mort, ce ne sera qu'une image plate et sans intérêt : une mort « nulle », pourrions-nous dire. Une touche de « *muthos* » rend tout de suite l'évènement beaucoup plus intéressant, les deux adversaires, dans leurs attitudes, se

prenant au jeu du spectacle. La mort n'est alors plus une fatalité mais un geste héroïque, tragique voire potentiellement artistique. Et c'est peut-être cette dimension mythique qui fait hésiter l'assassin : il risque de transformer l'inspecteur en héros, perdant de ce fait sa position de martyr du système. L'héroïsme et le sacrifice (du héros et du kamikaze) sont des idéaux trop imposants pour passer sur une télévision qui réduit tout à la taille d'un écran 4/3.

Albert survit au duel mais, alors qu'il s'apprête à fuir, l'inspecteur finit tout de même par retrouver sa trace, en suivant la piste des surtensions électriques dans la région. Se sachant condamné, le scientifique est beau joueur et lui explique ses raisons : son licenciement abusif, son désœuvrement et son envie de faire trembler un système qu'il trouve injuste. Quand Pascot lui demande le rapport avec la télévision, l'assassin répond :

> « Y'a pas de rapport. Y'a que vous qui êtes obligés de faire des rapports tout le temps… Moi je ne suis pas obligé. Mais c'est vrai quoi, c'est agaçant toutes ces speakerines avec leurs bouches en cœur, leurs petites dents brillantes, la grosse brune surtout… avec sa voix suraiguë, c'est insupportable, répugnant… Vous ne trouvez pas ? »

Le policier admet que lui aussi les supporte difficilement avant de lui demander comment il pensait que ce petit jeu allait se terminer. Le scientifique répond qu'il ne se faisait pas d'illusion, lui qui n'a jamais eu de chance aux jeux. Le dialogue a l'intérêt de rendre plus apparent quelques motifs du « réalisme grotesque » de Mikhail Bakhtine, disséminés dans le film.

La description parcellaire que fait l'assassin du corps des speakerines nous renvoie directement à cette définition d'un corps grotesque ouvert opposé à ce que le théoricien appelle « le nouveau canon » :

> « Le trait caractéristique du nouveau canon – compte tenu de toutes ses importantes variations historiques et de genre – est un corps parfaitement *prêt*, *achevé*, *rigoureusement délimité*, *fermé*, *montré de l'extérieur*, *non mêlé*, *individuel* et expressif. »[985]

Les années 1980, et tout le décorum télévisuel qu'elles apportent avec elles, redéfinissent justement ce « canon » : les corps achevés sont ceux, parfaits et sans aspérité, des présentateurs et des speakerines. Mais lorsque Albert décrit ces corps, cela passe par un morcellement : les bouches, les dents, les cheveux. L'opposé de ce « nouveau canon » est le « corps grotesque », qui ne se soucie que des « saillies, excroissances, bourgeons et orifices »[986], un corps « ouvert » et en mouvement.

985 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 318.
986 *Ibid.*, p. 316.

> « Les règles de langage officiel et littéraire auxquelles ce canon donne naissance interdisent de mentionner tout ce qui concerne la fécondation, l'accouchement, la grossesse, etc., c'est-à-dire tout ce qui traite de l'inachèvement, de l'impréparation du corps et sa vie proprement intime. Une frontière rigoureuse est alors tracée entre le langage familier et le langage officiel "de bon ton" .»[987]

La folie meurtrière d'Albert, à la lumière de ce qu'énonce Bakhtine, peut être comprise comme un geste carnavalesque en ce qu'il retourne littéralement les corps rigoureusement délimités de la télévision. En faisant imploser ses victimes, projetant ainsi leurs entrailles sur le décor aseptisé du plateau, l'assassin expose la vie intime du corps, son intérieur que justement le discours officiel entend cacher aux yeux du monde. Tel un Francis Bacon du PAF, Albert rappelle finalement à ces « canons » qu'ils ne sont que de la viande en puissance. Le scientifique brise cette frontière rigoureuse en faisant preuve d'un « mauvais goût » certain, qui se retrouve finalement dans son costume caricatural d'acteur japonais.

Et à la différence des acteurs et actrices de la télévision, récitant des textes pensés à la virgule près, Albert peut souvent être entendu éructant des jurons et des insultes en direction de ses victimes qui ne l'entendent pas. Le seul autre personnage qui se permet d'utiliser ce vocabulaire est, justement, l'inspecteur Pascot, qui sera à même de le comprendre et donc de remonter sa trace. Il est également le seul à penser revenir aux fondamentaux pour démarrer son enquête : l'analyse du corps des victimes, multipliant les tests toxicologiques et balistiques au moins pour comprendre comment un corps humain peut exploser de l'intérieur.

La deuxième partie du dialogue renvoie aux images de jeux qui, selon Bakhtine, ne sont jamais à prendre à la légère.

> « On voyait dans les images des jeux une sorte de formule concentrée et universaliste de la vie et du processus historique ; bonheur-malheur, ascension-chute, acquisition-perte, couronnement-détrônement. Une vie en miniature se déroulait dans les jeux (traduite dans le langage des symboles conventionnels), et de plus, sans rampe. […] Cela est valable non seulement pour les cartes, dés et échecs, mais également pour tous les autres jeux, y compris les jeux sportifs (quilles, pelote) et enfantins. »[988]

Quoi qu'en dise Bakhtine, qui n'a de cesse de déplorer la dégénérescence des images grotesques au cours de l'histoire, les jeux semblent avoir gardé toute leur force évocatrice jusqu'à aujourd'hui. En témoigne la fascination qu'exerce toujours le jeu d'échecs chez les cinéastes, souvent l'occasion de mettre en scène un affrontement spirituel (*Le Septième sceau* de Bergman) ou intellectuel (*From Russia With Love* de Terrence Young, 1963). Malgré les cadavres

987 *Ibid.,* p. 318.
988 *Ibid.*, p. 235.

laissés par Albert et la dimension tragique et désespérée de son action, ce sont, en dernier recours, ces images de jeux qui permettent aux deux adversaires de se comprendre.

« Même petit, déjà, je perdais. Je jouais au *Monopoly* avec mon frère, j'avais beau tricher il gagnait tout le temps. » s'amuse l'assassin. Ce à quoi l'inspecteur répond « Peut-être qu'il trichait mieux que vous ? »

Albert devine alors que l'inspecteur aussi a « triché », et ce dernier lui avoue qu'il a reçu l'aide de cinquante personnes. « Cinquante ? Contre un pauvre vieillard comme moi ? C'est pas de la triche ça ? » s'amuse le scientifique, avant que des agents du gouvernement n'entrent dans la maison et abattent le vieil homme d'une balle dans la tête, pour « raison d'État ».

Les images de jeux, formulées seulement dans ce dernier dialogue, offrent aux personnages et aux spectateurs une autre lecture du film que ne permettait pas la logique de la vérité officielle. L'État, et les intérêts privés derrière, ne cherchent pas à comprendre ce qui motive l'assassin, contrairement au policier (et aux scientifiques qui l'assistent) qui semblent justement « se prendre au jeu ». La référence au *Monopoly*, plutôt qu'aux échecs, ne peut que faire sourire le spectateur, non seulement parce qu'il renvoie à l'enfance, mais également parce que ce jeu, censé apprendre aux enfants les mécanismes du capitalisme, est condamné à deux finalités aussi carnavalesque l'une que l'autre. Soit quelqu'un (quand ce n'est pas tout le monde) triche, comme Albert, soit il y en a un autour de la table qui renverse le plateau, comme l'inspecteur Pascot. Il est plutôt rare de croiser quelqu'un qui respecte les règles du *Monopoly*, ce qui en dit long sur « le processus historique » à l'œuvre.

Mettre en lien les « images de jeu » et la télévision nous emmène forcément sur le terrain des jeux télévisés. Jean Yanne s'y était essayé en 1979 avec *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette*, proposant une critique de ces jeux stupides qui n'avait pas vraiment convaincu la critique de l'époque. Yves Boisset tentera également de démontrer comment ceux-ci représentent finalement une dégénérescence totale du spectacle télévisuel, posant la vie humaine comme enjeu.

Le jeu télévisé repose donc sur une ambivalence. Conçu comme un programme populaire en s'inscrivant dans cette tradition du carnaval, il promet au public l'accès à une vie meilleure grâce à des lots inaccessibles. Donc il affirme plus encore le discours officiel en appuyant les rapports de domination. Les vainqueurs sont adulés, tandis que les perdants

subissent en général moqueries et humiliations, en étant renvoyés à leur inculture[989] qui serait la marque de la « populace ».

L'erreur, que notaient Béziau et Lévy, faite par les cinéastes étant de toujours vouloir marquer une distance entre spectateurs et téléspectateurs, pour présenter les seconds comme une masse indistincte et stupide, avide de ce genre de divertissements dégénérés. Les jeux télévisés, contrairement aux jeux que décrit Bakhtine, ne permettent pas de « sortir l'homme de l'ornière de la vie ordinaire » en l'affranchissant « de ses lois et règles, substituant aux conventions courantes d'autres conventions plus denses, joyeuses et allégées »[990]. Bien au contraire, en proposant des lots qui permettraient aux candidats d'accéder à une forme de bonheur matériel qui leur est auparavant inaccessible, la production met au centre du jeu ces règles de la vie ordinaire. On ne joue pas pour jouer, à la télévision, on joue pour gagner quelque chose, au détriment de ses concurrents. Les téléspectateurs sont donc les doubles victimes de ce simulacre de carnaval où la télévision apparaît finalement comme seule gagnante.

Alex, dans *Mauvais Sang*, ne joue pas à la télévision mais sur la vraie place publique. Albert et Pascot rebattent les cartes et la traque pour raison d'État devient un jeu entre les deux antagonistes. En tournant *La Nuit du risque*, Sergio Gobbi joue, et perd[991], face à un public qui n'a rien à perdre et est presque prêt à prendre le film pour une parodie. Que le film soit raté ou réussi, c'est bien cette forme particulière de « ju-jitsu artistique », définie par Robert Stam, qui opère à l'écran : renverser la puissance des images contre elles, parfois littéralement (*Kamikaze*), métaphoriquement (*Mauvais Sang* qui renoue avec des images du passé dans un décorum *no futur*), ou même involontairement (*La Nuit du risque*).

Que la télévision soit grotesque est encore et toujours une question de regard. Ne pas laisser le petit écran « voler » toutes les formes pour en détourner les usages (le jeu qui libère devient le jeu qui aliène), voilà finalement l'intérêt de ce j*u-jitsu*. Contrairement à ce qu'affirme Jean Yanne, nous pouvons caricaturer la télévision, si l'on garde en tête que le renversement (carnavalesque, caricature, parodie, pastiche) est avant tout un sport de combat.

989 Nous pourrions à ce titre noter un paradoxe intéressant : plus le jeu est stupide, plus les prix sont élevés. *Questions pour un champion*, par exemple, propose tout de même des questions assez pointues, pour faire repartir les candidats avec des encyclopédies Larousse. Il est plus rentable de jouer à *Qui veut gagner des millions ?* Et de s'arrêter au premier palier.

990 BAKHTINE Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 235.

991 Nous pourrions tout de même ajouter que son film y a finalement gagné une popularité inespérée.

4.5. Les *Masques* de la mort rose

Nous avons dit précédemment que la Nouvelle Vague, à l'exception de Jean-Luc Godard, s'était globalement tenue à l'écart de la télévision. Cette affirmation n'est pas totalement véridique, puisque qu'en 1987, Claude Chabrol, qui a également réalisé quelques téléfilms entre-deux, s'intéresse directement au sujet avec *Masques,* titre qui annonce tout un programme.

À la différence de Tavernier, Boisset ou même Fellini, qui présentaient une télévision boulimique, totalitaire, et manquant de clarté dans son propos, Chabrol fait le choix notable de se concentrer sur une figure particulière encore peu développée dans son essence : le présentateur de jeu télévisé. L'intrigue de *Masques* est entièrement articulée autour de Christian Legagneur (Philippe Noiret), animateur vedette d'une émission charmante qui fait gagner à des couples de retraités des voyages dans des îles paradisiaques.

Le film s'ouvre par un générique montrant un vieillard entonnant une chanson de son enfance, dans le décor rose bonbon de l'émission, avant que Legagneur ne le rejoigne pour le féliciter et appeler une nouvelle candidate. Peu après, alors qu'il regarde les rushs de l'émission, entre en scène Roland Wolf (Robin Renucci), jeune homme qui lui propose d'écrire sa biographie. Christian invite donc le journaliste dans son manoir à la campagne, où un curieux microcosme joyeux s'est constitué autour de la vedette : une voyante, un caviste, la secrétaire de Legagneur qui « aime se déguiser » en femme de chambre, un chauffeur muet et enfin la filleule du présentateur, Catherine Lecœur (Anne Brochet), atteinte d'une curieuse neurasthénie.

Dans ce décor complètement artificiel, les masques tombent progressivement. Roland n'est pas biographe, le « caviste » met la même piquette dans toutes les bouteilles dont il change les étiquettes, le chauffeur n'est pas muet et, bien entendu, Legagneur n'est pas vraiment l'homme affable et charmant qu'il prétend être.

Pour un film qui entend poser un regard critique sur les jeux télévisés, nous pouvons trouver étonnant que très peu de séquences prennent place dans un studio. Seul le générique d'introduction, une rapide séquence au milieu, et la scène finale nous y emmène, montrant le présentateur au travail. La quasi intégralité de l'intrigue s'installe dans ce manoir de campagne où Legagneur et Wolf s'adonnent justement à des jeux comme le tennis ou les échecs. Ceux-ci

servent pleinement le propos général de Chabrol, en démontrant que derrière les mondanités et les politesses de façade, la maison est le terrain d'un affrontement tendu entre les deux adversaires.

Les masques du titre prennent différentes formes : il y a ceux que Legagneur entreposent dans une remise, les masques sociaux que « revêt » sa cour, et le masque du langage. À plusieurs reprises, Legagneur surprend en passant du vouvoiement au tutoiement à l'égard de Wolf. Avant leur dernière partie d'échecs, le jeune homme demande une explication :

> « C'est une bonne question, la réponse est simple. Le tutoiement vient du cœur, le vouvoiement de la raison. Le tutoiement est sentimental, le vouvoiement social. »

À ce moment du film, toute la vérité est révélée : Wolf cherche sa sœur, assassinée par Legagneur lorsque celle-ci, s'étant liée d'amitié avec Catherine, découvre que son parrain avait assassiné les parents de cette dernière pour récupérer son héritage. Le jeune homme découvre que le présentateur drogue sa filleule, lui inventant une maladie pour la maintenir à l'écart du monde, mais Legagneur n'a jamais été dupe du numéro de charme de ce « biographe ».

Pourtant, chacun agit comme si de rien n'était, en maintenant ces masques sociaux. Si le passé trouble de l'animateur cache un secret morbide, les masques ici n'ont pas cette symbolique « romantique » que critique Bakhtine, qui prend une nuance lugubre. Certes, celui-ci « dissimule, cèle, trompe »[992], mais la finalité que lui donne Claude Chabrol est tout autre : il s'agit avant tout d'un jeu. Les deux adversaires semblent prendre un plaisir pervers à laisser passer des indices, dévoiler des demi-vérités ou des doubles sens. Les masques permettent surtout, comme la secrétaire qui enfile un uniforme de femme de chambre pour le plaisir, de se réinventer en permanence dans un univers qui n'est pas sans évoquer les grandes maisons artificielles des *soap opera* américains.

Chabrol crée de toute pièce un polar en forme de *Cluedo*, glissant çà et là de nombreux indices qui amènent le spectateur à relativiser différentes vérités. Wolf sort un pistolet de sa valise, premier indice qui met le doute sur ses intentions, qu'il n'utilisera finalement jamais. Lors de la première séance de travail entre Wolf et Legagneur, Catherine, les yeux couverts d'épaisses lunettes de soleil, fait irruption dans le bureau pour offrir à son « bienfaiteur » une sculpture représentant la justice : un buste de femme avec les yeux bandés. Signe qui implique qu'elle sait, peut-être, que son parrain n'est pas l'homme qu'il prétend être. La scène du repas, où le maître

992 BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 49.

de maison goutte exagérément le vin, avant de confirmer sa qualité à ses convives, félicitant au passage le caviste, ne laisse aucune incertitude quant au rôle qu'il admet jouer devant tout le monde : il sait que le breuvage est mauvais, mais comme il affirme le contraire, tout le monde confirme sa vérité.

Élément relativement rare dans une intrigue policière : la vérité « crève les yeux » à un point tel, qu'elle en devient finalement secondaire. En somme, à la différence des jeux télévisés lénifiants présentés par Legagneur, Chabrol croit en l'intelligence de son public, allant jusqu'à glisser quelques clins d'œil ironiques. Les noms des personnages apparaissent comme de faux indices : Wolf (« le loup »), Lecoeur, et surtout Legagneur, qui se vante de ne jamais perdre à aucun jeu, mais dont le nom pourrait aussi être lu comme le masculin de « gagneuse », mot argotique désignant la « prostituée ».

La vedette broie littéralement ses victimes en les enfermant dans le coffre d'une voiture qu'il envoie à la casse. Tout comme la télévision « broie » des images. Lors du final, Legagneur, pensant s'être débarrassé de Wolf et de Catherine, doit choisir un jeune couple pour remettre le grand prix aux vainqueurs. La mélodie qui se fait entendre n'est autre que le générique de la série *Alfred Hitchcock Presents* (1965-1962). Un un spot passe sur le public avant de s'arrêter sur le côté : de l'ombre surgit Catherine au bras de Wolf, qui regarde son adversaire avec un air de défi. Une image qui évoque tout de suite la célèbre ombre projetée du « maître du suspens » qui servait de générique d'introduction à sa série.

C'est dans ce final que Chabrol renverse enfin la logique interne du film et détrône son roi de carnaval. Dès qu'il aperçoit Wolf, l'expression affable et bonhomme du présentateur disparaît pour être remplacée par un rictus hilare. Haletant et pris de folie, il se lance alors dans une tirade où il avoue à ses candidats qu'il n'aime pas la vieillesse car elle lui fait peur, et qu'il n'aime pas le public non plus, « il me dégoûte ! ».

Un peu à la manière de *Que la fête commence…* (déjà avec Noiret dans le rôle principal), Legagneur évoque le personnage de Prospero dans la nouvelle grotesque d'Edgar Allan Poe, *Le Masque de la mort rouge,* soit un prince vivant cloîtré dans son palais (ici la maison de campagne) qui craint la mort au point de refuser de la regarder en face. La peste chez Poe, la vieillesse maintenue dans le cadre d'un poste de télévision chez Chabrol.

Legagneur admet n'aimer que l'argent. « Alors mes petits fiancés vermeils, c'est ti pas

beau tout ça ? » demande-t-il ironiquement aux deux gagnants, et quand ils lui répondent qu'ils trouvent ça très beau, le présentateur enrage :

> « Non c'est horrible ! C'est de l'escroquerie pure… L'escroquerie du cœur, c'est la plus pure !. [*Il se tourne alors vers la caméra et s'exprime directement au spectateur, brisant la rampe de l'écran*] Il suffit qu'on vous fasse croire qu'il y a du "cœur" [il vomit presque en prononçant ce mot] quelque part, pour vous faire tout gober ! Étaler ce qui devrait être pudique, c'est pas une bonne définition de l'obscénité ça ! »

Un vieux tente d'amener un point de vue moral, en estimant que « c'est peut-être la vie qui vous a obligé ? ».

> « Tu parles Charles ! La vie oblige personne à faire de la merde ! Non c'est autre chose, j'ai toujours cru que la vie était un jeu et que moi, j'étais le patron du magasin de jouets. »

Le renversement carnavalesque opéré par Claude Chabrol est très différent de celui d'Yves Boisset dans *Le Prix du danger*, où le personnage de Frédéric Mallaire restait inféodé au système qui l'avait engendré. Dans *Masques* personne ne critique la télévision à part Legagneur dans cette scène finale : « En général les intellectuels méprisent ce genre d'émissions », commente-t-il précédemment devant son « biographe », qui pourtant n'exprime jamais son avis, se donnant l'image d'un homme proche du peuple. Un autre masque, celui de la popularité, vole en éclat devant le public, détruit par celui-là même qui le porte.

Nous pourrions comparer ce renversement ironique à celui du *Nom de la rose*, où le premier acteur d'un mode de discours (le « rire » d'un côté/ le « bonheur » de l'autre), devient finalement son propre destructeur. Philippe Noiret, devenu névrotique, mène le film vers son apothéose en déclarant avec un certain panache :

> « Messieurs, permettez-moi de terminer cette émission en beauté. […] Mesdames et messieurs, il ne me reste plus qu'une chose à vous dire, du fond du "cœur"… Je vous emmerde ! »

Alors que la caméra recule, révélant un poste de télévision sur laquelle l'image de Legagneur se dissipe, une main apparaît dans le coin inférieur gauche et vient éteindre l'écran en appuyant sur le bouton en haut à droite. Le cinéaste fait tomber le dernier masque en substituant à l'écran de cinéma celui du poste de télévision.

Pour René Prédal :

> « Chabrol touche juste : il ne généralise pas et vise précisément la bêtise lénifiante qui a toujours constitué sa cible favorite. Partir en guerre contre les derniers Belmondo n'est pas condamner le cinéma

français dans son ensemble ; s'en prendre aux Legagneur de tout poil n'est donc pas rejeter davantage tout ce qui ce passe sur le petit écran, mais montrer que générosité et simplicité peuvent être des pièges mis en place par des manipulateurs de génie. »[993]

Chabrol appelle à une surprenante mesure dans la déconstruction du mythe de la télévision. Son discours n'en est que plus efficace car, malgré toute l'artificialité qu'il déploie, la maison de campagne n'étant qu'une extension du plateau rose bonbon introductif et conclusif, l'émission qu'il met en scène apparaît plus vraie que ce « broyeur à images » pensé par Boisset et Tavernier.

La critique semble plus inoffensive aussi, puisqu'il ne s'attaque pas aux grands moments de télévision que sont le journal télévisé ou l'émission en *prime time*, ce qui rend l'envolée spectaculaire de Noiret en fin de film d'autant plus grinçante. Là où Tavernier et Boisset pouvaient se perdre en multipliant les anticipations (surtout chez Boisset) et en généralisant la critique, le « génie » de la manipulation de Chabrol repose dans cette apparente simplicité du dispositif, plus efficace pour masquer le véritable piège à destination de la télévision. Dans ce panorama sur les relations entre cinéma et télévision, le modèle que propose Claude Chabrol en fin de course apparaît comme une alternative encourageante à celui, finalement limité, du broyeur à images.

« La télévision ne crée rien, elle vampirise » énonce Serge Daney la même année dans son entretien avec Brigitte Le Grignou[994]. Le présentateur, Frédéric Mallaire ou Christian Legagneur, apparaît un peu comme une nouvelle itération du vampire, qui aspire la vie des candidats pour garder une forme de jeunesse éternelle. Rappelons que Michel Piccoli porte une perruque dans *Le Prix du danger*, censé lui donner un air plus « jeune », et l'arrachage de ce postiche agit comme une révélation du simulacre. La facilité avec laquelle Wolf s'infiltre dans l'univers de Legagneur en lui faisant miroiter une biographie qui pourrait se ranger au rayon des grands hommes dans une bibliothèque municipale est également à prendre dans ce sens. Legagneur est la vedette des vieux qu'il a en horreur, car ils incarnent le monde qui s'en va. En bref, le présentateur est en quête de ce petit quelque chose qui pourrait le rendre inoubliable et, ironiquement, c'est en devenant un assassin qu'il accède à ce statut non de mythe, mais de monstre.

993 PRÉDAL René, « *Masques*, Claude Chabrol (1987) », *CinémAction,* 1987, n°44, p. 142.

994 DANEY Serge, LE GRIGNOU Brigitte, « La parole du zappeur : Entretien avec Serge Daney, *Libération*, réalisé par Brigitte le Grignou », *op. cit.*, p. 93.

Toutefois la pulsion de mort n'est plus présentée à l'image pour contenter le spectateur mais cachée derrière les sourires et les phrases lénifiantes du présentateur et de son émission. Après tout, Legagneur déteste tellement les vieux qu'il les envoie à l'autre bout du monde en leur offrant des voyages aux Seychelles : une manière élégante, vu le grand âge des participants, de leur dire d'aller mourir hors de sa vue et surtout loin des caméras, imaginant que la misère serait moins pénible au soleil.

À l'aube des années 1990, nous pouvons remarquer que cette pulsion morbide pourtant annoncée par Tavernier et Boisset ne s'est jamais concrétisée, ou en tout cas pas de cette manière[995]. Au cinéma, la télévision n'est plus le spectacle de la mort mais son « masque rose », un maquillage de la réalité qui garde la violence, constitutive de tout discours de pouvoir, mais se garde bien de pousser celle-ci à son paroxysme. Le cinéma s'attribue le rôle d'arracheur de masques, pour révéler l'abjection qui se cache derrière les rires et les sourires de façade.

Sur cette problématique autour de la violence et des médias de masse, *Assassin(s)*[996] (1997) de Mathieu Kassovitz est particulièrement signifiant, autant pour ses défauts que ses excès. Alors que ce dernier sort du succès de *La Haine* (1995), il décide de développer un de ses courts-métrages de 1992 (*Assassins...*) racontant une transmission entre un tueur à gage vieillissant et un jeune apprenti.

En 1991, *Max et Jérémie* de Claire Devers racontait déjà une histoire similaire avec le duo Philippe Noiret/ Christophe Lambert. En 1992, Pierre Salvatori reprend l'idée, sur le mode de la comédie noire, dans *Cible émouvante* où le duo Jean Rochefort/Guillaume Depardieu est complété par Marie Trintignant. Kassovitz pense alors trouver un angle original en doublant son histoire d'une critique des médias de masse, en particulier la télévision (mais aussi le jeu vidéo). Aujourd'hui encore, le cinéaste pense que son troisième film avait quelque chose à dire sur l'époque :

> « Mon but c'était que les gens sortent de la salle avant la fin du film. C'était à l'époque de Tarantino et toutes ces merdes d'ultra-violence, je voulais rappeler aux gens ce qu'est la vraie violence. Il n'y a pas de

995 En 2013, lors du tournage de la saison 16 de l'émission de survie *Koh-Lanta*, présentée par Denis Brogniart, le candidat Gérald Babin (25 ans) décède d'une crise cardiaque le premier jour. Le tournage est arrêté et la saison ne sera, heureusement, jamais diffusée. Ce sera tout de même l'occasion d'une polémique autour de la potentielle mise en danger des candidats, qui mènera au suicide du médecin de l'émission Thierry Costa, jugé responsable par de nombreux médias et tabloïds.

996 Cette parenthèse sur la dernière lettre s'explique simplement par la sortie en 1995 d'*Assassins* de Richard Donner, avec Sylvester Stallone et Antonio Banderas.

musique pendant, ni de ralentis[997]. Par contre je vais vous mettre un vieux monsieur plein de sang qui pleure en gros plan pendant trente secondes. »[998]

Présenté à Cannes en 1997, le film obtient de la part du *Figaro* la mention « le film le plus nul de l'histoire du cinéma »[999]. Il faut admettre qu'à la sortie d'Assassin(s), la critique en a vu d'autres en ce qui concerne l'ultra-violence. Mais surtout, Kassovitz n'est pas le premier à exposer frontalement le simulacre de la télévision comme générateur de violence. D'autres s'y sont essayés, avec un peu plus de succès.

Exemple frappant de « masque télévisuel » du côté de la Belgique, *C'est arrivé près de chez vous* (1992) de Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde fait forte impression[1000]. Le trio reprend le concept de l'émission *Strip-Tease*, créé par le duo belge Jean Libon et Marco Lamensh, qui entendait s'effacer derrière la caméra pour filmer diverses personnes dans leur vie quotidienne. Belvaux, Bonzel et Poelvoorde poussent un peu plus loin l'idée du « réalisme grotesque » en imaginant une émission spéciale autour de la figure d'un tueur en série. Ben (Benoît Poelvoorde) est donc cet assassin bon vivant, cinéphile, amateur de moules frites, de poésie et professeur de musique à l'occasion.

Suivi en permanence par la caméra, il passe plus de temps à partager son quotidien finalement banal, n'hésitant pas à se lancer dans des monologues délirants autour de la « violence de la société ». De temps en temps, il présente quelques facettes de son « travail » : il tue des passants pour leur voler leur argent.

C'est arrivé près de chez vous prend la forme d'un « piège lénifiant » chabrolien, car malgré toutes les horreurs qu'expose Ben sans aucune retenue et son humour très noir (l'affaire du petit Grégory devient un cocktail avec une olive ligotée à un morceau de sucre), le spectateur trouve ce personnage fort sympathique.

À partir de là, nous dérivons de la comédie potache pour entrer dans le vif du sujet,

997 Un peu de rigueur nous oblige à contredire Mathieu Kassovitz sur son propre terrain. La fameuse scène de meurtre qu'il évoque, aussi insoutenable soit-elle, est accompagnée de musique (composée par Carter Burnwell, partenaire des Frères Coen) et nous pouvons également noter quelques ralentis censés faire monter la tension.

998 LÉGER François, « Oral Story : l'histoire secrète d'Assassin(s) de Mathieu Kassovitz » sur *Première.fr [en ligne]*, 31/01/2018, [consulté le 28/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.premiere.fr/Cinema/Oral-story-l-histoire-secrete-d-Assassins-de-Mathieu-Kassovitz

999 Toujours dans une attitude de provocation, Kassovitz inscrira cette critique sur l'affiche du film. Jan Kounen aura fait de même avec *Dobermann*, et encore plus tôt, Jean Yanne avec *Les Chinois à Paris* reprendra partiellement la critique de Jacques Siclier parlant d'un « monument de vulgarité » pour afficher « Un Monument… Le Monde ».

1000 Ce qui était à l'origine un film de fin d'études pour l'INSAS est, dans sa version finale, rallongé de quelques scènes pour pouvoir prétendre à la durée moyenne d'un long métrage.

Belvaux et Bonzel démontrant que l'empathie n'est pas induite par le personnage (même si le jeu de Poelvoorde aide tout de même) mais est créée par la présence de la caméra. Jusqu'à quel point le téléspectateur peut-il suivre cet homme horrible ? Là est toute la question. Le renversement est donc particulièrement brutal au milieu du film, lorsque que Ben entraîne l'équipe de tournage dans un viol collectif, faisant des journalistes les complices directs de son massacre.

Le rire du début se transforme en malaise, le spectateur (si tant est qu'il ait toujours un sens moral) comprenant soudainement que son voyeurisme fait aussi de lui le complice d'une véritable violence et que les excuses philosophiques débitées par le tueur pendant la première partie ne sont que du vent. En se focalisant sur un aspect de la télévision (le reportage documentaire), les réalisateurs tendent donc un piège particulièrement pervers au public en l'obligeant à faire un choix entre la morale et le comique, avant de lui renvoyer sa propre violence en plein visage.

Pour comprendre ce qui se joue autour de cette production d'images télévisuelles, il convient de faire un détour par les États-Unis. Le virage esthétique qui nous intéresse ici nous semble prendre sa source dans *Natural Born Killers* (1994) d'Oliver Stone.

Le cinéaste américain, sur un scénario de Quentin Tarantino, propose une relecture de *Bonnie & Clyde* en remplaçant le couple de braqueurs de banques par un nouveau monstre de l'Amérique : les tueurs en série. Mickey et Mallory Knox (Woody Harelson et Juliette Lewis) parcourent les États-Unis, massacrant quiconque a le malheur de croiser leur chemin. Ironiquement, leur sur-médiatisation par une télévision avide de sang (Robert Downey Jr. en présentateur toxicomane) finira par les transformer en héros et en symbole d'une Amérique entièrement rivée à son écran.

Mélangeant à l'écran faux-reportages, scènes oniriques, moments grotesques et même détournements de *sitcom* avec rires enregistrés (rejoués après sur le mode du massacre sanglant), le cinéaste offre un portrait carnavalesque particulièrement violent et sinistre d'un pays qu'il juge en pleine décadence. Le broyeur *Natural Born Killers* tourne à un tel régime qu'il semble encore aujourd'hui difficile de le dépasser.

Oliver Stone opère également une synthèse entre les deux modèles, puisque la surexposition aux régimes d'images lui permet également de mettre en place le « piège lénifiant » : le moteur de la cavale de Mickey et Mallory est, comme pour *Bonnie & Clyde*, une

passion amoureuse dont le seul but est de créer une empathie avec le spectateur[1001]. Celui-ci en vient presque à « soutenir » et à justifier les actions du duo, qui pourtant se complaît dans une violence extrême qui n'est, si l'on en croit le cinéaste, que le reflet d'une nation qui a pris une très grosse tête depuis la chute effective du bloc de l'Est, mais ne peut plus rabattre sa furie que contre elle-même.

Au milieu de tout cela, le temps ne fait pas l'affaire d'*Assassin(s)* qui, aujourd'hui, fait l'effet d'une œuvre particulièrement vaniteuse, trop consciente de ses effets et de sa supériorité morale. En brodant autour de la rencontre entre M. Wagner (Michel Serrault) et Max (Mathieu Kassovitz), le cinéaste déploie sa critique d'un espace social saturé par la télévision, elle-même obsédée par la violence. « L'initiation » de Max (le meurtre du « vieux ») se fait devant une télévision allumée diffusant un reportage animalier (appuyant lourdement sur la métaphore de la proie et du prédateur), tandis qu'au fil du récit, l'attention des jeunes tueurs est souvent happée par les écrans de télévision qui les abrutissent et les font sortir du réel. Sur le principe du « broyeur à images », accéléré par l'utilisation de la télécommande provoquant parfois un zapping frénétique, tous types d'émissions défilent sur l'écran : du journal télévisé de Patrick Poivre d'Arvor aux jeux stupides de Nagui[1002], en passant par les dessins animés japonais du *Club Dorothée*.

L'espace médiatique devient ici un monstre tentaculaire et assourdissant qui empêche la nouvelle génération de différencier le réel du spectacle, face à Wagner qui aurait « des principes », que nous ne développerons pas ici, puisque le scénariste-acteur-réalisateur ne prend pas non plus la peine de le faire. Retenons juste que la perte de repères, qui pourrait nous rapprocher de Wolfgang Kayser, s'exprime à l'image par des artifices parfois grossiers. Max observe Wagner de dos, et aperçoit furtivement une queue de diable sous la gabardine du vieux tueur. Lorsque le jeune homme fume du cannabis, une volute de fumée prend la forme d'un crâne.

1001 À l'origine, le scénario était un très long script écrit par Quentin Tarantino, retraçant la vie amoureuse du couple de criminels, de leur première rencontre à la création d'une famille. Après divers développements qu'il serait long de résumer ici, ce premier jet est finalement divisé pour donner naissance à deux films différents, mais assez proches : *Natural Born Killer* se concentre alors sur la deuxième partie, transformant le projet en satire des médias, tandis que *True Romance* (Tony Scott, 1993) adapte le début (la rencontre) et ressemble plus à un film romantique violent. Si Oliver Stone a plus largement remanié le scénario que Scott, pour y mettre ses propres thématiques, il admet n'avoir pas touché aux dialogues, qui restent la marque de fabrique de Quentin Tarantino.

1002 Un extrait rare de *N'oubliez pas votre Brosse à dent* (1994-1996), émission absurde qui demande aux participants de jouer à des jeux débiles (ici une course en costume de chenille) est visible.

Enfin, le dernier apprenti, Mehdi, affalé devant le poste, regarde une parodie de sitcom reprenant les éléments constitutifs des productions AB[1003] : couleurs pastels, jeu approximatif et rires enregistrés. Devant le regard éteint du jeune homme, la scène de badinage entre les « copains » et les « copines » dérape rapidement, lorsque que les « copains » abattent joyeusement leurs « copines » pour ensuite violer leur cadavre, le tout sous les rires du public. Ce détournement particulier d'une forme purement télévisuelle (la *sitcom*) mérite que l'on s'y attarde. Stéphane Goudet analyse justement le film sous cet angle particulier :

> « Si la critique n'avaient pas été obnubilée par l'idée de faire payer à Kassovitz l'insolent succès de *La Haine*, sans doute aurait-elle pu voir dans *Assassin(s)*, par-delà ses faiblesses (les scènes médiocres de comédies), […], un film entièrement construit autour d'un parti pris consistant à procéder par dérapages successifs. […] *Assassin(s)* peut être vu comme l'histoire d'une fiction qui tourne court et n'arrive pas à s'installer, bien que jouissant au départ d'un sujet conventionnel [*la transmission*] […] le plus grand moment de cette obsédante mise en abyme est certainement le faux sitcom d'AB production […] le réel refoulé dans la version aseptisée d'*Héléne et les garçons* resurgit dans l'excès. Mais l'abjection n'était-elle pas en germe dans la version première ? Où commence pour chacun de nous l'intolérable scandale ? »[1004]

On « dérape », certes, mais qu'apprenons-nous vraiment que nous ne savions pas déjà ? Le malaise provoqué par le visionnage d'*Assassin(s)* est une réalité, mais celui-ci est justement dû à cette vacuité du dérapage. En citant cette parodie de sitcom, Goudet renvoie en fin de texte au premier long métrage de François Ozon à sortir, justement intitulé *Sitcom* (1998), ce qui appelle évidemment à une comparaison.

Dans son premier long métrage, Ozon s'amuse donc à détourner ces codes du genre qui donnent son titre au film : lieu unique prétexte à des allées et venues incessantes, couleurs criardes et décorum « bourgeois » emprunté aux s*oap opera*. Le dérapage est lancé dès cette introduction où le père de famille revient du travail et entre dans sa grande maison de banlieue. On entend à l'intérieur sa famille qui l'accueille en chantant *Joyeux Anniversaire*, puis des coups de feu. « Quelques mois plus tôt », nous découvrons cette famille bourgeoise « standard » : un père ingénieur, une mère, un garçon étudiant brillant et une fille artiste, qui accueillent une nouvelle femme de ménage portugaise. Le même jour, le père ramène à la maison un rat de

1003 Maison de production fondée en 1977 par Jean-Claude Azoulay et Claude Berta, à l'origine d'émissions comme *Le Club Dorothée* (1987-1997) puis, dès 1991, de sitcom à succès comme *Salut les musclés*, *Le Miel et les abeilles*, et surtout *Hélène et les garçons* à partir de 1992 jusqu'en 1994. Officiellement en tout cas, puisque la série connaîtra plusieurs séries dérivées comme *Le Miracle de l'amour* (1994-1996), *Les Vacances de l'amour* (1996-2007) et *Les Mystères de l'amour* (depuis 2011). On apprend d'ailleurs dans la dernière que les « garçons » Nicolas et José ont une relation homosexuelle.

1004 GOUDET Stéphane, « Quand le réel entre par effraction », dans MARIE Michel (dir.), *Le jeune cinéma français,* Paris, Nathan Université, 1998, p. 119-120.

laboratoire d'apparence inoffensif qui, au contact de chaque personnage, réveillera les pulsions enfouies.

Cela commence par le fils qui révèle son homosexualité à table, puis la fille qui tente de se défenestrer (finissant le reste du film en fauteuil roulant) avant de révéler des penchants sado-masochistes. Ensuite la femme de ménage tente de séduire le petit ami de la fille, la mère pratique l'inceste avec son fils pour « guérir » son homosexualité jusqu'à ce final kafkaïen où le père, pourtant distant de l'implosion morale de sa famille, dévore l'animal et se transforme en rat géant.

Nous retrouvons la même structure en forme de dérapage, renvoyant évidemment au geste du *zapping*, mais également à la structure feuilletonesque des *Soap opera* et des *sitcoms*. Un *cliffhanger*, comme le suicide de la fille, est suivi d'une ellipse qui nous emmène chez le psychologue (Jean Douchet) où la mère explique :

> « Ça va beaucoup mieux, nous avons eu très peur pour Sophie, heureusement elle est très résistante et le désir de vivre a été plus fort que tout. Nous avons été tellement soulagés qu'elle sorte aussi vite de son coma que le fait qu'elle soit paraplégique n'a pas été si difficile à accepter. »

La simplicité de l'exposition, appuyée par le jeu excessivement guidé de l'actrice (Évelyne Dandry) renforce ainsi cette impression d'un épisode des *Feux de l'Amour* qui serait complètement sorti de ses rails narratifs entre deux épisodes. Dans une démarche très chabrolienne, Ozon ne va pas trop vite et n'essaye pas de s'attaquer à LA télévision dans son ensemble, en préférant attaquer par un genre « mineur » pour dévoiler les failles d'une bourgeoisie condescendante.

D'un point de vue scénaristique, le cinéaste détourne également cette écriture à la chaîne, menant parfois les séries populaires dans l'abîme du *Shark Jumping*. Une expression popularisée outre-Atlantique par un épisode de *Happy Days* où, faute d'intrigue, Fonzy se retrouve à accepter ce défi absurde de « sauter au-dessus d'un requin » en jet-ski[1005]. Ici, c'est le basculement du fantastique discret au grotesque kafkaïen qui remplit cette fonction, le requin devenant un rat géant. L'autre clin d'œil est ce massacre familial introductif, enfin visible et attendu comme la conclusion du film, qui est en vérité un rêve du père.

1005 Voir *Happy Days* (Garry Marshall, 1974-1987), « Hollywood : part 3 », saison 5, ep. 3. Comme il est « cool », le « Fonz » réussit le défi haut la main.

Ozon brouille les pistes entre rêve, réalité et fiction, rompant le contrat tacite de vraisemblance passé avec le spectateur, exactement comme l'ont fait en 1985 les scénaristes de *Dallas*, tuant Bobby (Patrick Duffy) à la fin de la saison huit, pour finalement le faire revenir dans le final de la saison neuf en argumentant que tous les trente-et-un épisodes n'étaient qu'un long rêve de sa bien-aimée. Tout comme Bobby était en fait sous la douche, le père de *Sitcom* dort sur sa chaise, le rat blanc court sur son torse nu et le massacre n'a jamais eu lieu. Par exagération et grossissement du trait, Ozon fait donc émerger la pulsion déviante dans cet univers bourgeois formaté. La mort du père, tuteur de la structure familiale nucléaire n'est plus une tragédie mais l'occasion pour ce clan (auquel s'est ajouté la femme de ménage et son fiancé homosexuel) de se régénérer sous une autre forme qui accepte les différences et les particularités de chacun.

Si le propos est tout à fait différent, Oliver Stone dans *Natural Born Killer* utilisait déjà le format *sitcom* comme un masque, soit un véritable maquillage de comédie sur une réalité sordide. Dans la famille de Mallory, présentée dans ce décor en toc filmé à trois caméras, chaque geste ou réplique est accompagné d'un rire pré-enregistré utilisé pour surligner le comique de la situation. C'est-à-dire des parents qui admettent ouvertement leur alcoolisme, leur violence et leurs penchants incestueux devant leurs enfants et le public hilare.

Mais la mise en scène de Stone fait « suinter » la séquence, laissant apparaître par endroit ces dérapages moraux que seul l'artifice simpliste de comédie permet de faire avaler au public. La parodie retrouve son sens en montrant le mécanisme de domination à l'œuvre sur l'écran de télévision : on ne rit pas « avec » ces rednecks débiles mais sur leur compte. L'abjection relevée par Stéphane Goudet pour *Assassin(s)* n'est pas ici en germe, mais explose à la face du spectateur car elle n'est pas cette monstruosité populaire, qui n'est qu'une mise en scène établie à partir d'accumulation de clichés, mais ce regard moralisateur du public de télévision, ravi de voir pire que lui.

Chez Ozon, le « masque-sitcom » est utilisé dans l'autre sens, présentant une image de la classe dominante non moins artificielle, mais le fond reste le même : opérer un renversement carnavalesque pour que la marge devienne la norme. Chez Stone, le masque suinte ou le maquillage coule, chez Ozon il se « craquelle », laissant apparaître des fissures avant de tomber en morceaux.

« L'erreur » d'*Assassin(s)*, dans son propre détournement de cette forme particulière, c'est que finalement, Kassovitz ne renverse rien et ne fait que rappeler à qui ne le saurait pas

déjà que la télévision est un univers machiste et violent (envers les femmes notamment). L'ambivalence disparaît derrière le moralisme trop évident d'un réalisateur qui se voudrait « punk », mais semble terrifié à l'idée que son film soit compris dans un autre sens que celui qu'il a décidé.

La jeunesse est en manque de repères, perdue dans ce monde saturé d'images, mais rien ne vient jamais contredire ou relativiser ce postulat. La figure de l'assassin Wagner, attendu comme le déclic d'un réveil des pulsions anarchistes de Max et Mehdi ne fait finalement qu'affirmer la « domination » d'une ancienne génération sur la nouvelle. Wagner est un « artisan » qui aime le travail bien fait, mais il n'arrive pas à transmettre son savoir-faire, et refuse d'apprendre au contact de la jeunesse. Le mouvement rotatif du carnaval est bloqué par l'inertie du « moyeu » Wagner qui tue son premier apprenti (Max) et laisse le second se faire abattre par la police, pour finir sa vie en maison de retraite et disparaître avec son « éthique ».

Un renversement simple aurait pu être possible dans cette séquence *sitcom* : mettre l'arme dans la main des personnages féminins. Que *Hélène* tue *les garçons*, pour relativiser cette domination abjecte, au lieu de la laisser exploser de la manière la plus sordide, enfermant définitivement les personnages dans un univers masculin qui n'est jamais remis en cause. La transmission se fait « d'homme à homme » et, à l'exception de la mère de Max (présentée comme étouffante), les figures féminines sont curieusement exclues de cette jeunesse en perdition qu'entend dépeindre Kassovitz. Elles n'existent que comme victimes secondaires et la désinvolture avec laquelle le réalisateur les massacre dans un univers de *sitcom* ne joue clairement pas en sa faveur.

Entre autres choses, Wolfgang Kayser écrit : « le créateur de grotesques, néanmoins, ne peut et ne doit pas suggérer un sens (*meaning*) »[1006]. Que l'on peut comprendre dans le « sens » de « direction », « signification » ou « explication ». « Il ne doit pas non plus distraire notre attention de l'absurde »[1007]. Ce qui signifie que s'il y a une signification (ou plus vulgairement « un message ») qui doit sortir de l'œuvre grotesque, celle-ci doit être produite par le récepteur et non par le créateur.

Beaucoup, outre la violence souvent insoutenable, ont reproché à la sortie d'*Assassin(s)* la « lourdeur » de son « message ». Gérard Lefort, critique à *Libération*, confirme des années plus tard : « Tout ce que disait le film me parlait, encore aujourd'hui. Mais je pense qu'il appuyait avec

1006 « The creator of grotesques must not and cannot suggest a meaning » (notre trad.) dans KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*, p. 186.

1007 « *Nor must he distract our attention from the absurd* » (notre trad.), *Ibid.*

tellement de lourdeur que le bateau coulait »[1008]. Kassovitz lui-même admet à demi-mot :

> « Je crois que le film est toujours d'actualité. *Assassin(s)* va très bien avec l'élection de Trump. Un môme de dix ans qui aura quatorze ans à la fin de son mandat, comment il va faire s'il n'est pas bien éduqué à l'image ? Si je devais refaire le film, je serais peut-être plus fin. Mais je serais encore plus violent. Enfin si c'est possible… »[1009]

Vingt-ans plus tard, le cinéaste, qui s'est essayé à d'autres registres, continue de donner des « clés de lecture », dont la nécessité relative revient à admettre qu'à trop vouloir faire entrer son message dans la tête du spectateur, le film s'est pris un mur non « d'incompréhension », mais de « limpidité ». Si le créateur ne doit pas suggérer le sens, c'est que le grotesque puise sa force dans la relativisation de la vérité officielle, mais il ne saurait être une autre vérité se substituant à la première.

1008 LÉGER François, « Oral Story : l'histoire secrète d'Assassin(s) de Mathieu Kassovitz », *op. cit*.
1009 *Ibid*.

4.6. Simulacres et déformations *per defectum*

Si la télévision échoue toujours à se constituer des mythes, c'est qu'elle n'arrive toujours pas à se créer elle-même un récit ou une narration. Mais ses formes spectaculaires peuvent être renversées contre elle. Que ce soit le jeu télévisé, le reportage documentaire ou la *sitcom*, ces formes de spectacles « dégénérés » pour paraphraser Robert Stam, n'en sont pas moins des masques utiles pour cacher cette pulsion morbide qui ne pourrait-être soustraite à la pulsion de vie. Pour Stam, les deux fonctions les plus importante du carnaval restent avant tout « la valorisation de l'Eros et de la force vitale » et « son envers morbide, mettant en avant des scènes de sacrifices »[1010]. Et l'un ne va évidemment pas sans l'autre. L'enjeu de ces détournements de formes et d'usages, de ces contrebandes entre cinéma et télévision, est justement de compenser ce défaut l'*Éros* ou du *Thanatos*, car c'est de cette relation que naît l'image grotesque et carnavalesque.

Si le médium intrigue quelques cinéastes à ses débuts, les relations entre petit et grand écran se tendent très vite, le monde du cinéma reprochant à celui de la télévision ce « déficit symbolique » bien avant que Daney ne le formule en ces termes. La télévision n'apparaît pas tant comme « le grand méchant loup » (Béziau et Lévy) qu'un médium tellement obsédé par l'idée de se substituer au réel, qu'il vide celui-ci de sa puissance. Dans *La Grande lessive (!)* de Jean-Pierre Mocky, l'écran ne peut se substituer à l'éducation des enfants. Dans *La Gueule de l'autre* de Pierre Tchernia, c'est le discours politique qui est vampirisé par l'ethos populaire, devenant donc inconsistant. Même *Deux Heures moins le quart avant Jésus-Christ* de Jean Yanne, derrière ses atours de grande comédie populaire, pointe cet échec du petit écran à saisir les grands évènements : la naissance du Christ, *Éros* fondamental de l'Occident chrétien est neutralisé par le champ lexical du fait-divers.

C'est l'enquête de Wolf autour de la mort de sa sœur qui permet de faire naître l'amour entre lui et la filleule de l'assassin dans *Masques*. La figure monstrueuse de Ben, dans *C'est arrivé près de chez vous,* ne peut naître que de la distance entre la violence du personnage et le regard amoureux que porte sur lui la caméra de télévision. C'est derrière le masque de la *sitcom* que naît l'amour de Mickey et Mallory dans *Natural Born Killers*, le massacre de la famille incestueuse apparaissant comme le plus beau cadeau de mariage. Idem dans *Sitcom* où les relations

1010 STAM Robert, S*ubversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film, op. cit.*, p. 92.

amoureuses déviantes et la mort grotesque du père permettent au clan de se régénérer.

Le « déficit symbolique » énoncé par Serge Daney se joue sur ce terrain-là : c'est un déficit de pulsion de mort qui, de fait « dévitalise » la pulsion de vie. En contradiction avec les avertissements de *La Mort en direct* et du *Prix du danger* (où dans les deux cas la pulsion de vie du personnage contredit la pulsion de mort de l'émission), la télévision, comme Legagneur, a peur de la vieillesse, et la mort en horreur. On ne meurt jamais vraiment dans les *sitcoms*, la preuve par Bobby, et de fait, on ne vit pas vraiment non plus.

Lorsque Legagneur insulte son public, il renoue avec cette pulsion qui brise le masque et lui permet, finalement, de renaître. À l'inverse, Mathieu Kassovitz dans *Assassin(s)* ne fait que substituer à la vie factice de la *sitcom* AB une pulsion de mort non moins exagérée, transformant la séquence en une scène de viol nécrophile sans ambiguïté. *Assassin(s)* est un film où *Thanatos* est omniprésent, mais *Éros* complètement absent. Le masque du bonheur n'est que remplacé par celui de la mort, ce qui annihile toute possibilité d'alternance.

Conclusion : Retour dans la caverne

L'allégorie de la caverne expose finalement l'idée suivante : ce qui nous définit en tant qu'être humain n'est pas l'accès à la « vérité » ; signifiée par cette lumière de l'extérieur qui éblouit ceux qui s'en échappent, mais justement notre capacité à interpréter ce jeu d'ombres et de lumières projeté sur la paroi. Le grotesque, en tant que geste esthétique, existe au revers du sublime, de la même manière que l'ombre ne peut se constituer sans lumière, et vice versa.

« L'erreur » de la télévision, si nous pouvons nous exprimer ainsi, est de s'être rapidement positionnée comme « porteuse de lumière », particulièrement dans ses premières années de démocratisation, où elle s'enorgueillissait encore d'une mission d'éducation des masses (jusqu'aux années 1970). Le mouvement global de privatisation des années 1980, s'il fut le terrain d'une diversification des voix désirées par une partie de la population, n'a jamais remis en question ce premier postulat.

Mais la télévision n'est qu'un symptôme de cette transformation générale du regard qu'auront essayé de définir Guy Debord, dans *La Société du spectacle*, et Jean Baudrillard dans *La Société de consommation*. Selon leurs thèses, le mythe, comme fondation des sociétés originelles, est progressivement supplanté soit par le spectacle, soit par le mythe de la consommation. Comme phénomène visible nous pouvons remarquer la transition d'une culture populaire, dont la valeur marchande reste floue, à une « pop culture » beaucoup plus compatible avec le système d'échange monétaire. Cela ne veut pas dire que cette culture populaire, qui donne naissance aux formes carnavalesques, est complètement éteinte. Elle s'est plutôt fondue, avec la culture élevée dans cette nouvelle forme à laquelle nous avons appliqué un nom plus léger que « culture de masse ». Admettons que le terme était un peu pesant. Au moins autant que l'étaient ces pelleteuses qui permirent à la France d'entrer dans un nouveau millénaire. Ou ces grands ensembles d'habitations qui aspirent encore les pulsions de vie de ses habitants. En voulant atteindre cette lumière de la vérité, les élites n'ont fait que creuser de nouvelles cavernes et se sont inventées de nouveaux monstres.

Le cinéma populaire apparaît comme l'observateur privilégié de ces mutations du regard et ces métamorphoses du territoire. Les films que nous avons cités n'exposent pas la vérité officielle, ils la relativisent, exposent ses failles et ses faiblesses et démontrent toute la difficulté de concevoir un mythe du « modernisme triomphant » et du progrès. De cette relativisation

naissent les images grotesques, témoins de cette vitalité d'un peuple toujours prêt à railler ceux qui se tiennent au-dessus de leurs têtes. Et c'est peut-être à cause de cela que les élites, dans la lignée de la philosophie des Lumières, portent toute leur attention sur la télévision.

Qu'elle soit privée ou publique, cette dernière ne dit rien d'autre que la vérité, soit en exposant des faits lors d'un journal télévisé, soit en filmant les « vrais gens » dans la « vraie vie ». Comme le rappelle Baudrillard : « *on y croit et on y croit pas* »[1011], comme pour le mythe ou le spectacle. Mais les deux derniers avaient au moins pour eux de se présenter comme des fictions ou des récits, même si l'un semble être une dégénérescence de l'autre. La télévision se présente comme une « mythologie rationnelle », comme si la forme du *muthos* antique était maintenant au service du *logos*. Baudrillard expose ce paradoxe ainsi :

> « Est désocialisé, ou virtuellement asocial celui qui est sous-exposé aux médias. Partout l'information est censée produire une circulation accélérée du sens […]. L'information est donnée comme créatrice de communication, et même si le gaspillage est énorme un consensus général veut qu'il y ait cependant au total un excédent de sens, qui se redistribue dans tous les interstices du social. […] Nous sommes complices de ce mythe. C'est l'alpha et l'oméga de notre modernité, sans lesquels la crédibilité de notre organisation sociale s'effondrerait. Or, *le fait est qu'elle s'effondre*, et pour cette raison même. Car là où nous pensons que l'information produit du sens, c'est l'inverse. »[1012]

En produisant du sens *per excessum*, les médias de masse[1013] créent d'eux-mêmes leur « monde aliéné ». À elle seule, la télévision, dans son ensemble, recoupe nos cinq éléments du grotesque : exaltation du bas corporel et des formes (dégénérées) de la fête populaire (1) ; transfiguration du monde *per defectum* en le réduisant à un flux d'informations continu fonctionnant par équivalence (2) ; expression de l'autorité grotesque (3) ; fabrication d'une tension entre un univers médiatique structuré et une « populace » liminal (4) ; le tout provoquant une sensation de vertige devant cette circulation accélérée de l'information qui ne produit plus de sens (5). Néanmoins, c'est à nous de l'identifier comme telle, afin de conserver nos possibilités de renversements et de carnavalisation.

C'est dans les années 1990, lorsque son hégémonie culturelle est actée, nous pouvons voir affleurer des discours beaucoup plus hostiles envers ce « broyeur à images » qui s'est tellement substitué au réel que les limites entre réalité et spectacle s'écroulent comme le mur de Berlin. Guy Debord rappelait pourtant que si le spectacle s'était substitué au mythe comme « garant de l'ordre social », celui-ci est toujours le « cœur irréalisme de la société actuelle »[1014]. Il

1011 BAURDILLARD Jean, *Simulacres et Simulation*, *op. cit.*, p. 122.
1012 *Ibid*., p. 120.
1013 Au passage, il est curieux que personne n'ait un jour tenté d'imposer le terme de « pop media ».
1014 DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, *op. cit.,* p. 17.

ne devient pas la « vérité », est n'est pas le *logos*.

« La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde » affirmait Bruno Forestier (Michel Subor) dans *Le Petit soldat* (1963) de Jean-Luc Godard. « Et la télévision ? » pourrait-on ajouter, en sachant tout le mépris que le cinéaste porte à ce qu'il considère rapidement comme « l'ennemi du cinéma ». De Jean-Luc Godard à Mathieu Kassovitz, à des degrés différents, ce cinéma n'a de cesse d'interroger ce rapport ambivalent qu'entretient la télévision avec la vérité, que ce soit métaphoriquement (« lumière d'aquarium » chez Godard) ou plus littéralement (le « broyeur » de Tavernier et Boisset, le « piège » de Claude Chabrol).

La télévision n'est pas, comme ce fut le cas du cinéma, considérée comme un révélateur où un moyen de capturer le réel : elle est un masque, un fard publicitaire appliqué sur le monde pour cacher ses scories et proposer encore un « nouveau canon ». Si elle tente désespérément de combler son « déficit symbolique » en propulsant « ses propres officiants dans le rôle de para-écrivain ou para-cinéaste »[1015], c'est justement pour masquer cette triste vérité : elle n'a pas de mythe à faire valoir et son mensonge conscient autour de l'interactivité avec le public confirme ce point. Comme le résume Baudrillard :

> « Dissimuler est feindre de ne pas avoir ce qu'on a. Simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas. »[1016]

Les images grotesques déplaisent aux tenants du pouvoir (qu'ils soient politiques, financiers ou médiatiques) parce qu'elles relativisent cette vérité qu'ils aimeraient une et indivisible. En cela, une lecture rapide de ces figures pourrait les faire apparaître comme réactionnaires, puisque ces images semblent émerger systématiquement « en réaction » à ce qui pourrait être considéré comme un progrès technique ou social, pour appeler à un retour à un état postérieur du monde jugé meilleur.

Nous argumenterons que celles-ci ne fantasment pas un retour au « monde d'avant » qui serait le versant idyllique du « monde d'après », donc qu'elles n'opposent pas une « contre-vérité » qu'il faudrait comparer à l'autre pour trouver un équilibre. Si l'auteur grotesque ne doit pas donner un sens ou une signification à son œuvre, comme le préconise Kayser, c'est justement que le grotesque, par les formes multiples qu'il prend, laisse entrevoir une « anti-vérité officielle » : c'est-à-dire son absence ou ses multiples visages. Le mensonge, le *mythos* pourrions-

1015 DANEY Serge, LE GRIGNOU Brigitte, « La parole du zappeur : Entretien avec Serge Daney, *Libération*, réalisé par Brigitte le Grignou », *op. cit.*, p. 93.

1016 BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et Simulation*, p. 12.

nous dire, devient alors source de création et d'émulation, comme l'est cette épopée de Robert de Bauléac dans *La Mort en direct*.

L'écran de télévision est, comme l'escalier qui mène à la sortie de la caverne, le chemin le plus court vers la vérité. Le grotesque, les ombres projetées sur la paroi, est un parcours plus long, mais qui, à terme, permet de développer un sens critique, d'apprendre de ses erreurs et surtout de comprendre que l'essence même de cette vérité est, comme le sublime, son inaccessibilité au commun des mortels.

Pris sous cet angle, ne nous étonnons pas que l'arrogance des présentateurs de journaux télévisés ou des animateurs d'émissions de divertissement soit un motif particulièrement récurrent. Le détrônement d'une star de la télévision est aujourd'hui devenu un bout de carnaval chèrement arraché à la vérité officielle, quand bien même celui-ci sera remplacé par un autre potentiellement aussi insupportable, prêt à débiter des vérités toutes faites.

Toutefois, nier l'impact du petit écran devenu gros sur la politique serait se voiler la face. Tchernia, Tavernier, Boisset, Charbrol, ou même Kassovitz et, à différentes époques et par différents moyens, tenteront de rappeler que le cinéma, où du moins l'art de la mise en scène cinématographique pour le dernier, a un rôle à jouer. Mais il ne suffit pas de sortir la carte de « l'anti-populisme » et de décrire les téléspectateurs comme une masse indéfinie et imbécile pour détruire le monstre. Nous savons tous à quel point cette technique est particulièrement inefficace. Le grotesque reste le plus efficace pour pratiquer ce *ju-jitsu* artistique que s'amuse à imaginer Robert Stam. La télévision crée de l'oubli qui nourrit le discours de la vérité officielle. À l'inverse le grotesque se construit par couches qui se sédimentent au fil des siècles. Une image grotesque ne chasse jamais la précédente. Les deux fusionnent en une nouvelle entité qui ne cesse de se régénérer et l'esprit de carnaval devient cette mémoire du monde qui finit par exploser à la figure de ceux qui font mine de l'ignorer.

« Le ciel au-dessus du port était couleur télévision, branchée sur un émetteur hors-service » écrivait William Gibson en 1985. À nous de conclure par ce geste chabrolien : il est peut-être temps de tourner l'interrupteur et d'éteindre la lumière.

Conclusion *per defectum*

« Je sens que ce soir… Je vais conclure ! […] Écoute Bernard, j'crois que, toi et moi, on a un peu le même problème, c'est-à-dire qu'on ne peut pas vraiment tout miser sur notre physique, surtout toi. Alors si je peux me permettre de te donner un conseil c'est : oublie que t'as aucune chance, vas-y, fonce ! On sait jamais, sur un malentendu, ça peut marcher. »

Un conseil de Jean-Claude Duss (Michel Blanc) dans *Les Bronzés font du ski* (Patrice Leconte, 1979)

Cette réplique de Michel Blanc résume assez bien notre problème global : lorsque l'on parle de grotesque, nous ne pouvons pas vraiment compter sur le « physique », ou l'effet de séduction produit par l'image, pour convaincre. L'attraction d'une image grotesque ne dépend pas d'une unité esthétique mais justement d'une profusion, d'un excès, d'un « trop », pouvant provoquer au contraire une répulsion, contrairement au canon qui est la définition même du « juste ce qu'il faut » pour plaire. Cet *excessum* s'exprime pleinement dans la dernière affirmation : « oublie que t'as aucune chance, vas-y, fonce ! ». Le goût du public, ce qu'il est prêt à voir sur un écran, peut apparaître comme une barrière pour ceux et celles qui produisent des films visant un succès populaire. Il faut parfois briser cette barrière pour avancer : François Rabelais écrivant les aventures de *Pantagruel* et *Gargantua*, Victor Hugo et sa préface de *Cromwell*, Marco Ferreri avec *La Grande Bouffe…* chaque époque brise ses murs esthétiques en utilisant le grotesque comme bélier. Si l'objectif est souvent de choquer la morale pour faire bouger les lignes, il arrive pourtant que, sur un malentendu, ça marche. Rabelais et Hugo sont toujours abondamment cités dans les études littéraires tandis que *La Grande Bouffe* fut un succès à sa sortie, pour devenir plus tard un classique. À certains moments, ça ne marche pas du tout, comme lorsque Jean-Jacques Annaud présente *Sa Majesté Minor* (2007) au public, et que celui-ci rejette globalement un film par bien des aspects excessifs[1017]. L'intéressé préfère le prendre avec philosophie, déclarant en 2019 au magazine *SoFilm* :

1017 José Garcia en homme cochon et Vincent Cassel en satyre érotomane, c'était peut-être un peu trop pour le public et la critique, qui ne se privera pas pour détruire le film.

> « *Sa Majesté Minor*, c'est un peu mon coup de boule de Zidane. À l'époque, j'étais en queue de comète du film et je l'ai totalement compris. Zidane a voulu dire comme moi : "je ne suis pas un héros, je suis un homme normal, j'ai des défauts, et merde.". »[1018]

Il n'y a eu aucun malentendu de ce côté-là, seulement un mur d'incompréhensions de la part du public et de la critique. Nous pouvons avoir le même ressenti dans le champ théorique, et que le mot grotesque soit passé dans le langage courant au sens péjoratif n'aide pas à se sentir légitime. Le mieux dans ce cas précis est justement d'oublier que l'on a peut-être aucune chance de convaincre, et de « foncer ».

Toute la difficulté d'une analyse à partir du grotesque réside dans la complexité même de la notion : elle englobe de très nombreux éléments sans pour autant apparaître comme une totalité unifiée. L'esthétique grotesque est comme un mirage dans le désert. Nous sommes attirés par une vision d'abondance théorique qui, plus nous nous en approchons, s'éloigne voire s'évapore pour ne laisser que du sable. Commencer à s'intéresser au grotesque c'est risquer, dans un premier temps, de le voir partout, avant de finalement le chercher en vain.

Si pour Ricciotto Canudo le grotesque « consiste justement dans la déformation *per excessum* ou *per defectum* des formes établies »[1019], nous pourrions dire que c'est la théorie elle-même qui apparaît d'abord *per excessum* avant de se révéler *per defectum*. Toute analyse par le prisme du grotesque passe d'abord par l'identification des formes et des motifs : exubérance, exagération, hybridité, redoublement, monstruosité ou références au bas corporel. Mais la plupart des théoriciens, à l'exception de Bakhtine obsédé par les « formes de la culture populaire », rappellent que cette première approche demande à être approfondie, au risque de s'en tenir à, pour reprendre les mots de Rémi Astruc, « un phénomène platement *décoratif* »[1020]. Le problème est qu'à force de gratter la croûte, pour tirer de l'œuvre sa substantifique moelle, le vide pourrait bien se révéler. À trop écarter ce qui tient de « l'ornementation », ce qui est perçu au premier degré, ne courons-nous pas le danger de dénaturer le style dans son essence ?

Par quelques errances de publications, les travaux de Mikhaïl Bakhtine apparaissent, du moins en France, comme la première porte d'entrée à tout théoricien du grotesque. La densité de son travail sur François Rabelais, qu'il relie aux formes de la fête populaire au Moyen Âge et à la Renaissance, nous emmène rapidement vers une dimension exubérante du grotesque, soit la déformation *per excessum* du vivant. Bien que la publication de l'essai de Wolfgang Kayser sur le

1018 CADIEUX Axel, « " Ça va vous sembler orgueilleux mais... ", Entretien avec Jean-Jacques Annaud » dans *SoFilm* n° 67, février 2019, p. 84.

1019 CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe (1908) », *op. cit*., p. 195.

1020 ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétique du choc comique, op. cit.*, p. 190.

sujet précède l'opus de Bakhtine de huit années, l'accès à cet ouvrage, et donc à la « seconde nature » du grotesque, orientée vers la réception, le malaise, la perte de repères et cette idée d'un « monde aliéné », est plus difficile. Ce qui parait paradoxal lorsque l'on remarque que *Das Groteske*, *Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* a été traduit en plus de langues[1021] que *L'œuvre de François Rabelais*[1022]. Cette perception biaisée est peut-être à mettre sur le compte (dans le cas d'un développement français) de « l'aveuglement » (comme l'énonce Astruc) de la recherche française par les théories de Bakhtine.

Il est également probable que l'herméneutique bakhtinienne, comme nous pouvons en faire l'expérience à la lecture de l'opus de Robert Stam[1023], soit plus séduisante dans la configuration d'une analyse cinématographique. Les motifs du renversement, du bas corporel, du carnaval ou de la fête populaire étant finalement plus prégnants que le plus conceptuel « monde aliéné »[1024] de Kayser. Par ailleurs, cette dichotomie *per excessum/per defectum* se retrouve également dans la forme des essais. « Face » à Bakhtine qui déploie son analyse autour de très nombreux exemples, pour appuyer avec un certain dogmatisme sa théorie du carnaval, l'opus de Kayser surprend par la précision presque chirurgicale de son propos[1025]. En prenant en compte moins d'éléments formels ou « ornementaux », ce dernier donne l'impression que le grotesque, finalement, n'est *que* cela : un retrait du réel au profit de l'inconscient.

L'hypothèse du « vertige grotesque » de Rémi Astruc permet donc de situer un point équidistant entre le *per excessum* et le *per defectum*. Que l'on soit face à l'un ou à l'autre, la première révélation du grotesque ne se fait pas par ses formes et ses motifs, qui pourraient se retrouver dans d'autres styles « cousins » (le baroque, le burlesque, le fantastique ou même la *fantasy*) mais par intuition. À l'envers de toute démarche scientifique, le grotesque est perçu d'abord comme une abstraction, avant d'être analysé par ses figures. L'approche est donc malgré tout *anti-phénoménologique*. Nous ressentons le grotesque avant même de pouvoir le définir et éventuellement le décrire, ces phénomènes étant difficilement « visibles » car protéiformes.

1021 En plus de la version anglaise (*The Grotesque in Art and Literature* - 1981), il existe une version portugaise (*O Grotesco, Configuração na Pintura e na Literatura* - 1986), une espagnole (*Lo grotesco : su realization en literatura y pintura* -2010) et une chinoise (美人和野獸- 1991).

1022 Français, anglais (*Rabelais and his world*) et espagnol (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento : el contexto de François Rabelais*).

1023 STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film, op. cit.*

1024 KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature, op. cit.*, p. 184.

1025 Il convient de préciser à ce titre que *Das Groteske* de Kayser (189 pages dans sa version anglaise) est presque deux fois moins long que *L'œuvre de François Rabelais* de Bakhtine (471 pages dans sa version française).

Notre étude est finalement tributaire de la même difficulté que ressentait Charles Baudelaire, enrageant de ne pouvoir coucher sur le papier une description éloquente du grotesque, en écrivant « avec une plume tout cela est pâle et glacé »[1026]. Il est difficile de sélectionner des œuvres qui seraient « exemplairement grotesques », alors que cette définition est avant tout le produit d'une réception variable. Pouvons-nous vraiment justifier ce corpus qui met dans le même panier Jean Yanne, Jean-Luc Godard, Bertrand Tavernier et Philippe Clair ? On pourrait argumenter contre nos choix, ou nos « oublis », interjetant que tel film ou tel réalisateur aurait dû être mis un peu plus en avant (où sont passés Andrzej Żuławski, Jean-Jacques Beineix et Roman Polański ?). Nous ne pouvons répondre que par une frustration partagée : celle de ne pouvoir tout aborder et d'avoir dû opérer une sélection subjective. Nous aurions ainsi pu commencer notre analyse plus tôt, pourquoi pas depuis le cinéma des premiers temps et les séries comiques Pathé et Gaumont, et terminer plus tard pour aborder les œuvres de Bruno Dumont et Albert Dupontel. Nous préférons rappeler que nous n'avons jamais prétendu cataloguer toutes les formes du grotesque dans le cinéma français, ce qui relève de l'impossible. La première idée était de démontrer que celles-ci existent et trouvent leur chemin dans une cinématographie qui dépasse le clivage « film d'auteur »/« film populaire ». Nous avons été attirés *per excessum* et préférons nous arrêter avant le *defectum* (échec) devant l'ampleur de la tâche.

Séparer notre étude en deux volets, passé et présent, nous aura permis de dévoiler plusieurs récurrences dans la mécanique grotesque à l'œuvre dans le cinéma français ; les motifs du bas corporel, de la fête et du rire populaire ; les représentations d'un monde qui échappe à nos perceptions ; une production endémique de tyrans grotesques plus ou moins élevés dans l'organigramme du pouvoir ; la relation souvent tendue entre une « *structure* France » et sa marge ; et cette sensation de vertige face à ce qui dépasse l'entendement, dont la « culture du nanar » est l'une des expressions la plus ludique et joyeuse. Si nos analyses se sont souvent focalisées sur un de ces cinq aspects, ceux-ci se retrouvent à des degrés divers dans toutes les œuvres mentionnées comme relevant du style grotesque. Dans tous les cas, nous avons surtout cherché à relativiser un discours tenu pour « vrai » et officiel par les tenants du pouvoir.

1026 BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques », *op. cit.*, p. 382.

L'histoire de France écrite par les « vainqueurs » (ou le « roman national ») nous est rapidement apparue comme un terrain de jeu propice à une carnavalisation par les « vaincus ». Les figures nobles du pouvoir se trouvent retournées en leurs envers : les tyrans grotesques. De la même manière, les grands évènements fondateurs (le Grand Siècle, la Révolution, la Résistance pendant l'Occupation et la colonisation), sont observés « de dos »[1027] et souvent délestés de leur valeur tragique et héroïque pour faire naître le comique. Le principe de la carnavalisation historique n'est pas de proposer une autre vérité mais simplement d'exposer les failles ou les zones d'ombre de la première vérité, tenue pour « une », « indivisible » et partagée par tous. Nous pourrions alors parler d'une forme de « réappropriation » culturelle de l'histoire par l'excès.

L'autre vérité officielle qu'il était nécessaire de relativiser était le modernisme triomphant du présent et l'injonction au progrès, imposé par un État qui se voulait fort. Si nous retrouvons les formes *per excessum* (exagération et profusion) dans de nombreux films, c'est finalement le *defectum* qui devient central. L'échec est autant celui de la population, qui perd ses repères dans un monde qui se renverse de lui-même, que des gouvernements successifs qui se frottent à l'incompréhension de la population face à l'agenda du progrès. Les images publicitaires de la « modernité triomphante » sont à leur tour renversées et, malgré elles, témoignent plutôt des angoisses que des espoirs d'une nation qui subit de plein fouet de multiples bouleversements politiques et économiques (de mai 1968 à la chute du mur de Berlin et la fin de l'équilibre des puissances). Par son échec à se constituer comme nouvelle place publique, la télévision, multipliant les programmes *per excessum* pour attirer une audience de plus en plus large, apparaît comme l'artefact grotesque *per defectum* le plus signifiant d'un XX^{e} siècle finissant.

Au tout début de cette recherche, notre ambition consistait en une « réévaluation » du cinéma français à l'aune du grotesque, notion qui nous permettait de faire tomber le mur qui semblait se dresser entre les perspectives « auteuriste » et « culturelle ». À ces deux écoles théoriques sont venues se greffer des perspectives politiques (Foucault) et anthropologiques (Turner). Si le cinéma français de 1970 à 1990, nous a permis de trouver de nombreux exemples à même d'illustrer ces concepts, il ne faut pas perdre de vue que le grotesque est avant tout un phénomène international et intemporel, universel, qui ne saurait être réduit à une donnée spatio-temporelle précise. Après tout, Dominique Iehl rappelle que « le grotesque ne fleurit

1027 Pour reprendre l'expression de Gérard Genette, « le comique n'est qu'un tragique vu de dos » dans GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 27.

jamais mieux que quand deux cultures s'allient »[1028].

Derrière les relativisations du « roman national » et du modernisme triomphant, un autre phénomène se révèle dans cette production française des années 1970 aux années 1990, qui entretient beaucoup de connexions avec la société du spectacle selon Guy Debord et de consommation selon Jean Baudrillard : l'américanisation des mentalités. C'est ainsi que Jean Yanne, représentatif d'un certain « esprit français », cède finalement à l'appel en s'installant à Los Angeles au début des années 1980, ce qui lui inspirera la phrase finale de sa reprise ironique de « Ah ça ira, ça ira » dans *Liberté, Égalité, Choucroute* : « Quand on en aura marre du socialisme, on s'fera la malle aux USA ».

Mais cette invasion culturelle prend d'autres formes, des accords Blum-Byrnes (1946) ouvrant largement le marché national aux productions cinématographiques américaines, en passant par la fascination de chanteurs tels Johnny Hallyday ou Eddy Mitchell pour le *rock'n roll*, aux grands plans de constructions inspirés des modèles américains (grandes tours et petits pavillons uniformisés). De l'autre côté, Hollywood s'empare des mythes européens pour les réécrire sous la forme de blockbusters produits à grand frais, ce qui offre un paradoxe étonnant : l'Amérique produit finalement plus de « reconstitutions historiques » (Moyen Âge, Grand Siècle, Occupation) que l'Europe elle-même[1029].

Une stratégie « soft power » payante sur le long terme, puisque dans les années 1980, la France qui se positionnait comme une balance entre les blocs de l'Est et de l'Ouest finit par céder aux sirènes du libre marché. Les téléspectateurs français peuvent ainsi entendre dans l'émission *Vive la crise* (1984), présentée par Christine Ockrent, l'acteur (et ancien compagnon de route du PCF) Yves Montand dérouler le discours néo-libéral pour faire admettre les mesures économiques d'urgence du gouvernement de François Mitterrand. Avec un sourire, l'acteur interroge : « Est-ce bien une crise, ou s'agit-il d'autre chose ? » avant d'affirmer que la fin du Moyen Âge était aussi une crise qui nous a donné la Renaissance. Ensuite la fin de l'Ancien Régime, fut « un effondrement épouvantable et sanglant » dont est sorti « la démocratie » et de la Révolution industrielle qui « était aussi une tragédie pour des millions de gens, il en est sorti, au bout du compte, notre prospérité », substituant par un fondu enchaîné à une gravure d'usine la photo aérienne de voitures colorées alignées sur le parking d'un centre commercial. Face à lui,

1028 IEHL Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 4.

1029 Ce phénomène d'appropriation culturelle est extensible au monde entier, l'URSS (puis un temps la République Populaire de Chine) étant peut-être les seuls bastions ayant résisté le plus longtemps à cette emprise.

un économiste déclare :

> « C'est un peu comme un accouchement si vous voulez. Il y a ce que l'on voit, ce qui est sale, ce qui fait mal, ce qui fait peur aussi… Et puis il y a comme une naissance, des naissances souvent invisibles. »

Un détour par le bas corporel, un tour de passe-passe historico-sémantique et voilà la crise économique « rebrandée »[1030] à l'américaine en néo-carnaval, masquant le *defectum* du capitalisme libéral en *excessum* du progrès.

Face à cette invasion culturelle, le cinéma français connaît aussi quelques crises, notamment son échec à concurrencer une production extérieure dispendieuse, doublée d'une véritable machine de guerre marketing, sur son propre terrain. En parallèle, de la même manière que les jeunes loups des *Cahiers du cinéma* voyaient dans le cinéma classique hollywoodien une alternative et une ouverture face à la trop imposante qualité française, les nouvelles générations de cinéastes ont des étoiles dans les yeux et rêvent de percer de l'autre côté de l'Atlantique.

Le mouvement s'accélère dans les années 1990. Arrivent les « promauteurs » analysés par Serge Daney[1031], ces nouveaux cinéastes, plus ou moins jeunes, pétris de cinéma américain (Luc Besson et Jean-Jacques Annaud particulièrement, auxquels on pourrait ajouter Jean-Pierre Jeunet et Jan Kounen). C'est au même moment que les chaînes de fast food arrivent sur le territoire français, tandis que le pourcentage de films américains diffusés en salle explose, favorisés par l'apparition des « multiplexes » au début des années 1990[1032].

À cette époque, le quatuor comique *Les Nuls* tourne une série de sketches détournant une publicité pour la marque Pétrole Hahn, où ils invitent nul autre que les Américains James Cameron et Sam Raimi (mais aussi Luc Besson) comme représentants de la « *Foundation Against Directors Who Don't Do Shit On Their Shoot* ». La troupe d'humoristes ne cache pas son admiration pour le nouveau cinéma américain orienté vers le grand spectacle ainsi que pour ce comique télévisuel issu des émissions comme le *Saturday Night Live*, dont ils essayent d'adapter la formule pour le public français. Le 7 avril 1996, Jean-Paul Belmondo devant les caméras de

1030 Nous nous excusons de ce barbarisme, détournement conscient de la terminologie marketing américaine *rebrand*, dérivé de *brand* (« marque commerciale »). Le *rebrand* consiste à changer le nom d'un produit ou d'une entreprise pour redorer une image en perte de vitesse.

1031 DANEY Serge, « Journal de l'an nouveau », *op. cit.*, p. 13.

1032 Selon les statistiques produites par Andréa Dollt pour *Eurostat,* la fréquentation des salles augmente fortement de 1990 à 2002, favorisée par les multiplexes permettant une offre plus large. Pour l'Europe, la part des films américains représente 65,4 % des entrées en 2001. Voir DOLLT Andréa, « Statistiques du cinéma, la tendance à la hausse de la fréquentation des salles de cinéma a marqué un arrêt en 2002 », *europa.eu [en ligne]*, 2003, [consulté le 26/03/2021], disponible à l'adresse : https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3433488/5520492/KS-NP-03-008-FR.PDF/2fed43bb-6458-44cd-a2cd-21825091ae8a?version=1.0

France 2 proteste contre la mainmise américaine sur les salles françaises, furieux que son nouveau film *Désiré* (une comédie de Bernard Murat, adapté de Sacha Guitry) ne soit projeté que dans vingt salles sur tout le territoire :

> « Quand on sort *Casino*, *Heat*, *Seven*, bon c'est une chose. Mais pour avoir ça, ces exploitants qu'est-ce qu'il leur faut ? Faut qu'ils se prennent quinze nanars américains derrière. Alors on nous en sort des nanars et des nanars américains. »[1033]

L'acteur met directement en cause un système, et en appelle au ministre de la Culture Philippe Douste-Blazy. Mais l'année suivante arrive sur les écrans *Titanic* de James Cameron qui dépasse tous les records et fait vingt millions d'entrées en France. C'est aussi le début d'une nouvelle exportation de cinéastes français vers les États-Unis. Luc Besson y tourne *Léon* dès 1994, puis *Le Cinquième Élément* (1997). Jean-Pierre Jeunet, auréolé d'un certain succès pour *La Cité des enfants perdus* (1995) se voit confier la réalisation d'*Alien : Resurrection* (1997). Jean-Jacques Annaud séduit le public américain avec *Le Nom de la rose* (1986), puis avec *Seven Years in Tibet* (1997) et *Enemy at the gates* (2001). Aujourd'hui, la relève est assurée par Alexandre Aja, fils d'Alexandre Arcady, qui, après avoir tenté d'adapter le *slasher* américain sur le territoire français (*Haute Tension* en 2003), ne tourne quasiment plus qu'aux États-Unis[1034].

L'image du cinéma français aux États-Unis dans ces années-là peut être résumée en un personnage emblématique : le « Mérovingien » incarné par le français Lambert Wilson dans *Matrix Reloaded* (2002) et *Matrix Revolution* (2003) des sœurs Wachowski. Dans cette réinterprétation moderne de l'allégorie de la caverne de Platon, il est une figure méphistophélique qui oscille entre l'élégance aristocratique et la vulgarité décomplexée, qui régne sur un véritable carnaval nichant dans les profondeurs du simulacre de « La Matrice » et rejouant la figure du roi fainéant dans un décorum *cyberpunk*[1035]. Si l'on ajoute à cela que les Wachowski ont largement puisé leurs références dans la *French Theory* (Foucault, Debord et

1033 Source *INA*, « La colère de Jean-Paul Belmondo contre le cinéma », *youtube.com [en ligne]*, 07/04/1996, [consulté le 07/09/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=Lrgya-GutUg&feature=youtu.be

1034 D'autres auront moins de chance comme Mathieu Kassovitz dont les essais *Gothika* (2003) avec Halle Berry et Robert Downey Jr. et *Babylon A.D.* (2008) avec Vin Diesel oscillent entre l'échec critique et le fiasco intégral. Déconvenue qui n'est rien en comparaison de celle de Pitof qui, après avoir signé nombre d'effets numériques pour les autres, se lance dans la réalisation avec *Vidocq* (2001). Le néo-cinéaste produit une fresque fantastico-gothique autour du personnage de François Vidocq, ayant la particularité d'être tourné intégralement avec une caméra numérique, les plans nécessitant de nombreux effets particuliers. Le film reçoit un accueil plutôt favorable à sa sortie et les studios américains font appel au réalisateur pour mettre en scène *Catwoman* (2004), dont l'échec mettra un terme à sa carrière de cinéaste.

surtout Baudrillard[1036]), alors nous avons de ce personnage truculent une preuve qu'effectivement, le grotesque peut fleurir au contact de deux cultures.

Notons donc ce paradoxe en conclusion : d'un côté, une nouvelle génération de cinéastes, frustrée *per defectum* de la production française, ne semble vouloir entendre parler que de cinéma américain et de l'autre Hollywood apprécie ce grotesque *per excessum* si particulier à la production française. Des deux côtés, on fonce et « sur un malentendu », cela pourrait marcher.

Alors que Baudelaire en son temps écrivait que « notre grotesque s'élève rarement à l'absolu »[1037], il nous apparaît au contraire que la culture française laisse éclore nombre d'images grotesques et que celles-ci deviennent, pour les autres, l'aspect le plus significatif de notre production nationale[1038]. Qu'est-ce que cette infiltration de formes grotesques, issues d'un pays « culturellement conquis », dans la *structure* du grand spectacle hollywoodien (régi par des codes narratifs et visuels stricts), sinon une nouvelle forme de carnavalisation ?

*****

1035 S'il est secondaire dans l'intrigue générale de la trilogie, le Mérovingien est en vérité pensé comme l'exact envers grotesque du héros Néo : celui qui possède de grands pouvoirs, similaires à ceux du héros, mais refuse de s'en servir. En bref, si Neo était Platon, le philosophe ayant pour devoir de sortir les hommes de la caverne/matrice (Morpheus serait Socrate), le Mérovingien serait plutôt Diogène, opposant à la philosophie prophétique des héros une réflexion matérialiste et désinvolte affirmant que nous sommes tous victimes de la « causalité » et que le choix (donc la vérité) n'est qu'une donnée relative. Ce qui nous rapproche également, en plus de l'obsession du personnage pour le bas corporel, du Marquis de Sade, autre représentant d'une certaine culture française.

1036 Anecdote amusante au sujet de *Matrix Reloaded*, relatée par Richard Mèmeteau : « L'anecdote raconte d'ailleurs que Baudrillard a été contacté pour faire une apparition dans le film, et qu'il a décliné la proposition, considérant en fait qu'il s'agissait d'un malentendu – ce que n'a pas fait Cornel West [philosophe américain que l'on peut apercevoir dans le rôle d'un « sage de Zion »] » dans MÈMETEAU Richard, *Pop Culture, Réflexion sur les industries du rêve et l'invention des identités*, *op. cit.*, p . 203.

1037 BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire », *op. cit*., p. 378.

1038 *Alien Resurrection* du français Jean-Pierre Jeunet est ainsi considéré comme l'épisode le plus « extrême » pour le public américain (cela étant dit sans prendre en compte l'appréciation du film).

Annexes

Filmographie/ Corpus principal

ANNAUD Jean-Jacques, *Coup de tête,* 1979.

ANNAUD Jean-Jacques, *La Guerre du feu,* 1981.

ANNAUD Jean-Jacques, *Le Nom de la rose,* 1986.

ARCADY Alexandre, *Le Grand Carnaval*, 1983.

BELVAUX Rémy, BONZEL André et POELVOORDE Benoît, *C'est arrivé près de chez vous,* 1992.

BESSON Luc, *Subway,* 1985.

BESSON Luc, *Jeanne d'Arc,* 1985.

BLIER Bertrand, *Calmos,* 1976.

BLIER Bertrand, *Buffet froid,* 1979.

BOISSET Yves, *Le Prix du danger,* 1983.

BROCA Philippe (de), *Le Magnifique,* 1973.

BROCA Philippe (de) *Chouans !*, 1988.

BROOK Peter, *Marat/Sade* ou *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*, 1967.

BURON Nicole (de) et PIRÈS Gérard, *Erotissimo,* 1969.

BURON Nicole (de) et PIRÈS Gérard, *Elle court, elle court la banlieue,* 1973.

CARAX Leos, *Mauvais sang,* 1986.

CHABROL Claude, *Marie-Chantal contre Docteur Kha*, 1965.

CHABROL Claude, *Masques,* 1987.

CHEVALIER Pierre, *Le Bon Roi Dagobert,* 1963.

CHRISTIAN-JAQUE, *Babette s'en va-t-en guerre*, 1959.

CLAIR Philippe, *Le Führer en folie,* 1974.

CLAIR René, *Les Fêtes galantes*, 1965.

COLLECTIF, *Le Plus Vieux Métier du monde,* 1967.

→ BROCA Philippe (de), *La Révolution française ou Mademoiselle Mimi.*

→ GODARD Jean-Luc, *Anticipation ou l'Amour en l'an 2000.*

COLUCHE, *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine,* 1977.

DEMY Jacques, *Peau d'Âne,* 1970.

DEMY Jacques, *The Pied Piper,* 1972.

DOILLON Jacques et GÉBÉ, *L'An 01,* 1973.

ÉTAIX Pierre, *Tant qu'on a la santé,* 1966.

FARALDO Claude, *Themroc,* 1973.

FERRERI Marco, *La Grande Bouffe [La Grande Abbuffata],* 1973.

FERRERI Marco, *Touche pas à la femme blanche ! [Non toccare la donna bianca],* 1974.

GARNIER-DEFERRE Pierre, *Le Chat,* 1973.

GIRAULT Jean, *La Soupe aux choux,* 1981.

GOBBI Sergio, *La Nuit du risque,* 1986.

GODARD Jean-Luc, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution,* 1965.

GODARD Jean-Luc, *Week-end*, 1967.

GROUSSET Didier, *Kamikaze*, 1986.

INCONNUS (Les), *Le Chevalier de Pardaillec*, 1991 (sketch).

INCONNUS (Les), *Thierry la France*, 1991 (sketch).

KASSOVITZ Mathieu, *Assassin(s)*, 1992.

LAUTNER Georges, *Les Barbouzes*, 1964.

LECONTE Patrick, *Ridicule*, 1992.

MNOUCKINE Ariane, *Molière ou la vie d'un honnête homme*, 1978.

MOCKY Jean-Pierre, *La Grande lessive (!),* 1968.

MOCKY Jean-Pierre, *À mort l'arbitre,* 1984.

MORDILLAT Gérard, *Fucking Fernand*, 1987.

OURY Gérard, *Le Corniaud,* 1965.

OURY Gérard, *La Folie des grandeurs,* 1971.

OZON François, *Sitcom,* 1998.

POIRÉ Jean-Marie, *Les Visiteurs,* 1993.

POIRÉ Jean-Marie, *Les Visiteurs : les couloirs du temps,*1998.

POIRÉ Jean-Marie, *Les Visiteurs en Amérique,* 2001.

RISI Dino, *Le Bon Roi Dagobert,* 1984.

ROY Jean-Claude, *Y a-t-il un pirate sur l'antenne ?* ou *Superflic se déchaîne,* 1983.

TAVERNIER Bertrand, *Que la fête commence…,* 1975.

TAVERNIER Bertrand, *La Mort en direct,* 1980.

TAVERNIER Bertrand, *Coup de torchon,* 1981.

TAVERNIER Bertrand, *La Passion Béatrice,* 1987.

TCHERNIA Pierre, *Deux Romains en Gaule*, 1967.

TCHERNIA Pierre, *Le Viager,* 1972.

TCHERNIA Pierre, *Les Gaspards,* 1974.

TRUFFAUT François, *L'Enfant sauvage,* 1969.

TCHERNIA Pierre, *La Gueule de l'autre,* 1979.

TOPOR Roland, XHONNEUX Henri, *Marquis,* 1989.

VIÉNET René, *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, 1973.

YANNE Jean, *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil,* 1972.

YANNE Jean, *Moi y'en a vouloir des sous,* 1973.

YANNE Jean, *Les Chinois à Paris,* 1974.

YANNE Jean, *Chobizenesse,* 1975.

YANNE Jean, *Je te tiens, tu me tiens, par la barbichette,* 1979.

YANNE Jean, *Deux Heures moins le quart avant Jésus-Christ*, 1982.

YANNE Jean, *Liberté, Égalité, Choucroute,* 1985.

ZEMMOURI Mahmoud, *Les Folles Années du twist*, 1986.

Bibliographie

Sources primaires

Scénarios

- BESSON Luc, JOLIVET Pierre, LE HENRY Alain, PERRIE Marc, SCHMIT Sophie, *Subway,* Paris, Cinémathèque française, 1984, Collection des Scénarios, SCEN2532-B773.
- DOILLON Jacques, GÉBÉ, *L'An 01*, Paris, Cinémathèque française, 1972, Collection des Scénarios, SCEN132-B39.
- FERRERI Marco, « Sur *Touche pas à la femme blanche !* ou "Pourquoi Custer aux halles, à Paris, en 1973 ?" », document dactylographié, Paris, 1973, document disponible à la bibliothèque François Truffaut du Forum des Halles.
- FERRERI Marco, *Custer* (*Touche pas à la femme blanche !*), Paris, Cinémathèque française, 1973, Fonds Simon Mizhari, MIZRAHI75-B13.
- SIRE Gérard, YANNE Jean, *Moi y'en a vouloir des sous*, Paris, Cinémathèque française, Collection des scénarios, 1972, SCEN1785-B527.
- TCHERNIA Pierre, GOSCINNY René, *Les Gaspards*, Cinémathèque française, Fonds François Truffaut, 1973, TRUFFAUT67-B62.

Sources vidéo

- [Auteur inconnu], « Balzac 001 » (RTF, 07 juin 1963), *INA.fr [en ligne],* [consulté le 17/12/2020], disponible à l'adresse : https://www.ina.fr/video/CAF93012460
- [Auteur inconnu], « Pierre Étaix – Tant qu'on à la santé (1966) », *Les archives de la RTS [en ligne],* date inconnue, [consulté le 18/12/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=KjJXrZb28o8
- [Auteur inconnu], « Zidane : "entraîner le Real, c'est tout ce que j'attendais" », *beinsport.com [en ligne]*, 12/09/2017, [consulté le 20/03/2021], disponible à l'adresse : https://www.beinsports.com/france/football/video/zidane-entrainer-le-real-cest-ce-que-jattenda/648601
- FORUM DES IMAGES, « Pierre Jolivet - " Luc Besson est un gros enfoiré " », extrait mis le 12/01/2016, *Youtube.com [en ligne]*, [consulté le 01/12/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=qHajaSsPdw8

- LEMAIRE Christophe, « Entretien avec Philippe Clair »*, FilmoTV [en ligne],* 31/05/2013, [consulté le 18/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=h2QONDTGzC0
- PÈRE Olivier, « Coup de Torchon – Bertrand Tavernier (interview) »*, ARTE Cinéma [en ligne]*, 2018, [consulté le 03/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=wvdYH4fTlnM
- PÈRE Olivier, « La Mort en direct – Bertrand Tavernier (interview) », sur *ARTE Cinéma [en ligne],* 27/05/2018, [consulté le 03/04/2021], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=hsc0qJQLEHo&ab_channel=ARTECinema
- PÈRE Olivier. « Que la fête commence – Bertrand Tavernier (interview) », *Arte Cinéma [en ligne],* 2018, [consulté le 01/07/2020], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=xBaHEJ-6-qo
- SELIGMAN Guy, « Ariane Mnouchkine à propos de son film "Molière" » (Antenne Région 3 Marseille), *Ciné Regards [en ligne],* 1978, [consulté le 08/07/2020], disponible à l'adresse : https://www.ina.fr/video/I00019659
- SIMSOLO Noël, *Cours de cinéma,* Au Forum des Images, 28/11/2013, *Dailymotion [en ligne],* [consulté le 23/02/2019], disponible à l'adresse : https://www.dailymotion.com/video/x183cz0

Revues de presse

- Revue de presse *Babette s'en va-t-en guerre,* de Christian-Jaque, 08/05/1959 au 15/11/1959, 26 articles, Paris, Cinémathèque française.
- Revue de presse *Les Barbouzes,* de Georges Lautner, 12/09/1964 au 22/01/1965, 13 articles, Paris, Cinémathèque française.
- Revue de presse *Marie-Chantal contre le docteur Kha,* de Claude Chabrol, 23/08/1965 au 14/10/1965, 4 articles, Paris, Cinémathèque française.
- Revue de presse *Le Viager,* de Pierre Tchernia, 12/09/1971 au 19/02/1972, 14 articles, Paris, Cinémathèque française.
- Revue de presse *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil,* de Jean Yanne, 03/05/1972 au 09/10/1972, 17 articles, Paris, Cinémathèque française.
- Revue de presse *L'An 01,* de Jacques Doillon, 22/01/1973 au 28/03/1973, 18 articles, Paris, Cinémathèque française.
- Revue de presse *Moi y'en a vouloir des sous,* de Jean Yanne, 16/02/1973 au 19/10/1973, 18 articles, Paris Cinémathèque française.
- Revue de presse *Les Chinois à Paris,* de Jean Yanne, 16/08/1973 au 30/03/1974, 39 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Les Gaspards,* de Pierre Tchernia, 22/11/1973 au 08/12/1974, 16 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Touche pas à la femme blanche !,* de Marco Ferreri, 21/01/1974 au 09/07/1975, 18 articles, Paris Cinémathèque française.

– Revue de presse *Que la fête commence,* de Bertrand Tavernier, 05/03/1975 au 27/09/1975, 16 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Chobizenesse,* de Jean Yanne, 28/08/1975 au 10/11/1975, 16 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine,* de Coluche, 20/08/1977 au 01/12/1977, 19 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Je te tiens tu me tiens par la barbichette,* de Jean Yanne, 01/04/1979 au 04/05/1979, 23 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Le Nom de la rose,* de Jean-Jacques Annaud, 29/12/1982 au 18/06/1992, 33 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Le Grand Carnaval,* de Alexandre Arcady, 07/12/1983 au 06/01/1984, 23 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Le Bon Roi Dagobert,* de Dino Risi, 03/01/1984 au 05/09/1984, 23 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Liberté, Égalité, Choucroute,* de Jean Yanne, 22/12/1984 au 18/05/1985, 24 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Subway,* de Luc Besson, 23/01/1985 au 01/06/1985, 36 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *La Passion Béatrice,* de Bertrand Tavernier, 10/04/1987 au 02/12/1987, 33 articles, Paris, Cinémathèque française.

– Revue de presse *Les Visiteurs,* de Jean-Marie Poiré, 22/01/1993 au 01/04/1995, 24 articles, Paris, Cinémathèque française.

Autres

– BRUEGHEL Pieter dit l'Ancien, *Le Combat de Carnaval et de Carême*, 1559, huile sur bois, 118 x 164,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, GG_1016.

– GAUTRAND Jean-Claude, *L'assassinat de Baltard*, 1971, photographie, 24 x 30 cm, Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, RLQ 8959.

– TOPOR Roland, XHONNEUX Henri, *Marquis (photographies de Christian Carez)*, imprimerie nationale, Paris, 1990.

Grotesque, comique, comédie

Ouvrages universitaires

- ASTRUC Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle, Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classique Garnier, 2010.
- ASTRUC Rémi, *Vertiges grotesques. Esthétique du choc comique, roman, théâtre, cinéma,* Paris, Champion, 2012.
- ASTRUC Rémi et GORGANDAS Alexandre (dir.), *Le mythe de la caverne aujourd'hui, ce que Platon dit de nous…,* Paris, Ellipses, 2015.
- BAECQUE Antoine (de), *Les Éclats du rire. La culture des rieurs au XVIII^e siècle,* Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- BAECQUE Antoine (de), *Tim Burton,* Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- BAKHTINE Mikhail, *La poétique de Dostoïevski,* Paris, Seuil, 1998 [1929].
- BAKHTINE Mihkaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1970 [1965]. Traduction de Andrée ROBEL.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978. Traduction de Daria OLIVIER.
- BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique,* Paris, Payot, 2012 [1901]. Préface de BAECQUE Antoine (de).
- CHASTEL André, *La grottesque, Essais sur l'« ornement sans nom »,* Paris, Le Promeneur, 1988.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation,* Paris, Seuil, 2002 [1981].
- DOUGLAS Mary, *De la souillure,* Paris, La Découverte, 2005.
- DUGGAN Anne E., *Enchantements désenchantés : les contes queers de Jacques Demy*, Rennes, PUR, 2015. Traduction de Jean-François CORNU.
- ECO Umberto, *Histoire de la laideur,* Paris, Flammarion, 2011.
- EMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale,* Liège, SEDES, 1996.
- FOUCAULT Michel, *Les Anormaux,* [Cours du 8 Janvier 1975 et Cours du 22 janvier 1975], Paris, Gallimard, Seuil, 1999.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique. Vol III,* Paris, Gallimard, 1976.
- HARPHAM Geoffrey, *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

- HUGO Victor, *Préface de Cromwell,* Paris, Larousse, 2006 [1827].
- HUGO Victor, *William Shakespeare*, *Livre II*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864.
- IEHL Dominique, *Le grotesque,* Paris, PUF, 1997.
- JENNINGS Lee Byron, *The Ludicrous Demon : Aspect of the grotesque in German Post-Romantic Prose,* Berkeley, University of California press, 1963.
- KAYSER Wolfgang, *The Grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1982 [1957]. Traduction de l'allemand en anglais de Ulrich WEISSTEIN.
- KRISTEVA Julia, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1966.
- MONGIN Olivier, *Éclats de rire. Variation sur le corps comique,* Paris, Seuil, 2002.
- MULLEN Elizabeth, *Malaise masculin, grotesque et adaptation filmique dans le cinéma américain des années soixante-dix,* thèse de doctorat, sous la direction de Gaïd GIRARD, Musique, musicologie et arts de la scène : Université de Bretagne occidentale - Brest, 2013, [consulté le 18 janvier 2019], disponible en ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00925781/document
- OST Isabelle, PIRET Pierre, VAN EYNDE Laurent (dir.), *Le grotesque, théorie, généalogie, figures,* Bruxelles, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, 2004.
- PEYRONIE André, *Le Nom de la rose, du livre qui tue au livre qui brûle,* Rennes, PUR, 2006.
- SPILKA Mark, *Dickens and Kafka : A Mutual Interpretation,* Bloodmington, Indiana University press, 1963.
- STAM Robert, *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film,* Baltimore, The John Hopkins University press, 1989.
- SYLVESTER David, *Francis Bacon, l'art de l'impossible*, *entretiens avec David Sylvester,* Paris, édition d'Art Albert Skira, 1976.
- VAILLANT Alain et VILLENEUVE Roselyne (de) (dir.), *Le rire moderne,* Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2016.
- WEISHAAR Shuy R., *Masters of the Grotesque : The Cinema of Tim Burton, Terry Gilliam, the Coen Brothers and David Lynch,* Jefferson, McFarland & Company, 2012.

Articles, chapitres d'ouvrage et thèses universitaires

- ASTRUC Rémi, « "Tu mens si joliment", Underground d'Emir Kusturica et le grotesque dans l'Histoire », dans FISZER Stanislaw (dir.), *Le grotesque de l'Histoire,* Paris, Le Manuscrit, 2005, p. 219-237.
- AVANESSIAN Armen, « Le rire comme impossibilité philosophique ? », *Le Philosophoire,* 2002/2, n° 17, p. 29-45.

- BAUDART Vincent, « Paris en chantier : exhumer le carnaval par le trou des Halles », *1895 Revue d'histoire du cinéma*, hiver 2020, n°92, p. 85-110.
- BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes, Tome II*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1976 [1855].
- BELLAU André, « Carnavalesque pas mort ? », *Études françaises,* 1984, vol. 20, n°1, p. 37-44.
- BRITTNACHER Hans Richard, « "Écraser l'infâme !" À propos d'une histoire culturelle des figures monstrueuses », dans JAMES-RAOUL Danièle et KUON Peter (dir.), *Le Monstrueux et l'Humain,* Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 405-420.
- CANUDO Ricciotto, « Triomphe du cinématographe (1908) », dans BANDA Daniel et MOURE José (dir.), *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920,* Paris, Flammarion, 2008, p. 186-197. Traduction de José MOURE.
- CHAMPION Bernard, « De Bièvre à Bisset : du calembour de salon au calembour cosmique », dans VAILLANT Alain et VILLENEUVE Roselyne (de) (dir.), *Le rire moderne,* Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, 2016, p. 63-78.
- DEROCHE Sophie, *L'esthétique grotesque chez Lydie Salvayre, Tim Burton et Terry Gilliam : dénonciation et échappatoire de la société contemporaine du simulacre,* thèse de doctorat sous la direction de Sébastien HUBIER, Lettres et sciences humaines, École doctorale Sciences de l'homme et de la société, Reims, 2013.
- GARDY Philippe, « Le genre comme structuration idéologique du texte formalisé : la confusion des genres dans le discours carnavalesque », *Prépublication 6,* Talence, ILTAM, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977.
- GARNEAU Michel, « STAM, Robert. *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film* », *Cinémas, revue d'études cinématographiques*, automne 1991, vol. 2, n°1, p. 180.
- GUIDO Laurent, « Adorno à Malibu : les enjeux critiques du *slapstick*, entre modernité technologique et résurgence « grotesque », *1895 Revue d'histoire du cinéma,* hiver 2019, n°89, 2019, p. 8-30.
- HARPHAM Geoffrey, « The Grotesque : First Principles ». *The Journal of Aesthetics an Art criticism,* 1976, vol. 34, p. 461-468.
- MARTY Eric, « Foucault et la folie sadienne. Retour sur une relation énigmatique (Sade à Charenton) », *Fabula.org [en ligne],* 04/01/2019, [consulté le 15/09/2020], disponible à l'adresse : https://www.fabula.org/colloques/document5874.php#bodyftn11
- PERRIN Michel, « Problématique du rire dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco : de la Bible au XX^{e} siècle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité,* décembre 1999, n°58, p. 463-477.
- ROCHER Gilles (de), « Le rire au temps de la Renaissance : Le traité du ris de Laurent Joubert », R*evue belge de Philosophie et d'Histoire,* 1978, n°56-3, p. 629-640.

- STEIG Michael, « Defining the grotesque : An attempt at synthesis », *The Journal of Aesthetics an Art criticism,* 1970, vol. 29, p. 253-260.
- VAILLANT Alain, « Victor Hugo, esthète du rire », *Acte de communication de la journée du 29 novembre 2008 à l'Université Paris 7 [en ligne],* [consulté le 18/11/2019], disponible à l'adresse : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Vaillant_Victor%20Hugo%20%20esthete%20du%20rire.pdf
- VANASTEN Stéphanie, « Des limites de l'herméneutique bakhtinienne dans le cas de *Het verdriet van België (Hugo Claus)* et *Ein weites Feld (Günter Grass)* », dans OST Isabelle, PIRET Pierre, VAN EYNDE Laurent (dir.), *Le grotesque, théorie, généalogie, figures,* Bruxelles, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, 2004.

Presse

- JOHNMATRIX et NIKITA, « La nuit du risque », *Nanarland.com [en ligne],* date inconnue, [consulté le 20/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.nanarland.com/chroniques/nanars-a-main-armee/crimes-et-delits/la-nuit-du-risque.html
- KANÉ Pascal, « Themroc, L'An 01 », *Les Cahiers du cinéma,* juillet-août 1973, n°247, p.36-39.
- KATERJI Julien, « La nuit du risque : au bon vieux temps du RPR », *NouvelObs.fr [en ligne],* 28/01/2017, [consulté le 21/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-bad-taste/20161125.RUE2436/la-nuit-du-risque-au-bon-vieux-temps-du-rpr.html
- MILLER Nagel, « Critique du film *Le Nom de la rose* », *Télérama.fr [en ligne]*, 2015, [consulté le 18/03/2017], disponible sur https://www.telerama.fr/cinema/films/le-nom-de-la-rose,9514.php?ccr=oui
- NIKITA « Le Führer en folie », *Nanarland [en ligne]*, date de publication inconnue, [consulté le 26/07/2020], disponible à l'adresse : https://www.nanarland.com/Chroniques/bonus.php?id_bonus=fuhrerenfolienikita

Sur le cinéma (hors grotesque)

Ouvrages universitaires

- ADORNO Theodor W. et HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses,* Paris, Alla, 2019 [1947]. Traduction de Eliane KAUFHOLZ.
- ALTMAN Rick, *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma,* Paris, Armand Colin, 1992.
- BAECQUE Antoine (de) et TOUBIANA Serge, *François Truffaut,* Paris, Gallimard, 1996.
- BOUTANG Adrienne, SAUVAGE Célia, *Les teens movies*, Paris, Vrin, 2001.
- BUACHE Freddy, *Luis Buñuel,* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.
- CANTEUX Camille, *Filmer les grands ensembles,* Paris, Seuil, 2014.
- CAPRARA Valerio, *Dino Risi, Maître de la comédie italienne,* Rome, Gremese, 1993.
- CHAPUS Jean-Vic, CASSAN David Alexander et FEROT Brieux (dir.), *Comédie à la française,* Paris, Marabout, 2019.
- DALLET Sylvie, *La Révolution française au cinéma,* Paris, éditions des Quatre-Vents, 1988.
- DALLET Sylvie et GENDRON Françis, *Filmographie mondiale de la Révolution française,* Paris, éditions des Quatre-Vents, 1989.
- DEHÉE Yannick et BOSSÉNO Christian-Marc, *Dictionnaire du cinéma populaire français,* Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.
- FERRO Marc, *Cinéma et Histoire,* Paris, Gallimard, 1993.
- FEUER Jane, *Mythologies du film musical*, Dijon, Les presses du réel, 2016. Traduction de Franck Le Gac, préface de Laurent GUIDO, postface de Marguerite CHABROL.
- GILLAIN Anne, *Le cinéma selon François Truffaut,* Paris, Flammarion, 1988.
- ICART Roger, *La Révolution française à l'écran*, Toulouse, Milan, 1988.
- JULIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : Histoire et devenir de la culture cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- LA BRETÈQUE François Amy (de), *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental,* Paris, Honoré Champion, 2004.
- LA BRETÈQUE François Amy (de), *Le Moyen Âge au cinéma, Panorama historique et artistique,* Paris, Armand Colin, 2015.
- LEFEVRE Raymond, *Cinéma et Révolution,* Saint-Amand-Montrond, éditions Edilig, 1988.

- LINDEPERG Sylvie, *Les écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français,* Paris, Seuil, 2014.
- MÈMETEAU Richard, *Pop Culture : Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités,* Paris, La Découverte, 2019 [2014].
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.
- MOULLET Luc, *Politique des acteurs, Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart,* Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
- MOUREN Yannick, *La couleur au cinéma,* Paris, CNRS Éditions, 2012.
- ROBIC-DIAZ Delphine, *La guerre d'Indochine dans le cinéma français : Images d'un trou de mémoire,* Rennes, PUR, 2015.
- PRÉDAL René, *Histoire du cinéma français, des origines à nos jours,* Paris, Nouveau Monde éditions, 2018.
- ROUSSEL Vincent, *Bertrand Blier*, *Cruelle beauté*, Paris, MAREST, 2020.
- SCHWARTZ Vanessa, *Jet Age Aesthetic : The Glamour of Media in Motion,* Boston, Yale University Press, 2020.

Articles, chapitres d'ouvrage et thèses universitaires

- BAECQUE Antoine (de), « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire,* 2013/1, n° 117, p. 149-164.
- BEAUSSART François-Jérôme, « *Le Nom de la rose*, film de Jean-Jacques Annaud, d'après le roman d'Umberto Eco », *Médiévales,* 1987, n°12, p. 124-125.
- BÉZIAU Patrice et LÉVY Jacques, « Au cinéma, la télé apparaît souvent comme le grand méchant loup... », *CinémAction.* 1987, n°44, p. 136-143.
- BOURDON Jérôme, « La télévision et le peuple, ou le retour de la populace », dans MÉADREL Cécile (dir.), *La Réception*, Paris, CNRS Éditions, 2009, p. 69-88.
- CADE Michel et LA BRETÈQUE François Amy (de), « La représentation des rois d'Ancien Régime dans le cinéma français, (1919-1988) », *Cahiers de la cinémathèque,* 1989, n°51-52, p. 20-32.
- CANUDO Ricciotto, « La naissance d'un sixième art, Essai sur le cinématographe », *Les Entretiens idéalistes,* 25 octobre 1911, tome X, 6e année, n°LXI, p. 169-179.
- DANEY Serge, « Journal de l'an nouveau », *Traffic,* 1992, n°2, p. 5-18.
- DANEY Serge, LE GRIGNOU Brigitte, *«* La parole du zappeur : Entretien avec Serge Daney, *Libération*, réalisé par Brigitte le Grignou » dans *Écrit/Écran,* automne 1989, p. 87-93.

- DELAVAUD Gilles, « L'influence de la télévision sur le cinéma autour de 1960 » dans MOUËLLIC Gilles, CLEDER Jean (dir.), *Nouvelle Vague, nouveaux Rivages. Permanences du récit au cinéma, 1950-1970*, Rennes, PUR, 2001, p. 145-157.
- DENIS Sébastien, « Les revues françaises de cinéma face à la guerre d'Algérie », *1895 Revue d'histoire du cinéma,* 2004, n°42, p. 35-56.
- DOANE Mary Ann, « Film and the Masquerade », *Screen,* Automne 1982, vol. 23, n°3-4, p. 74-88.
- DUPRAT Annie, « Révoltes suggérées et annonce de la Révolution française : *Que la fête commence !* de Bertrand Tavernier. », dans HAFFEMAYER Stéphane (dir.), *Révoltes et révolutions à l'écran, Europe moderne, XVII^e^ – XVIII^e^ siècle,* Rennes, PUR, 2015, p. 133-145.
- DYER Richard, « Entertainment and Utopia », dans DYER Richard, *Only Entertainment*, Hove, Psychology Press, 2002 [1977], p. 19-35.
- GOUDET Stéphane, « Quand le réel entre par effraction », dans MARIE Michel (dir.), *Le jeune cinéma français,* Paris, Nathan Université, 1998, p. 119-120.
- JULIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, ALBERA François, LAGNY Michèle, LE FORESTIER Laurent, « Cinéphiles et cinéphilies : "le jugement esthétique ne s'apprend pas", 8 questions à Laurent Julier et Jean-Marc Leveratto » dans *1895 Revue d'histoire du cinéma*, n°70, Paris, 2013.
- LA BRETÈQUE François Amy (de), « Filmographie sélective des représentations du Moyen Âge au cinéma », dans LE GOFF Jacques et LOBRICHON Guy (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma : Actes de rencontre de Cerisy-La-Salle, 1991,* Paris, Le Léopard d'or, 1998, p. 315.
- LANGLOIS Gérard, « La bataille d'Alger», *CinémAction,* 2002, n°103, p. 85-88.
- LINDEPERG Sylvie, « La Résistance rejouée. Usages gaullistes du cinéma », *Politix,* 1993, vol. 6, p. 134-152.
- MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen,* automne 1975, vol. 16, n°3, p. 6-18.
- PAGLIARDINI José, « Temps des fuites et fuite du temps dans *La Nuit de Varennes* d'Ettore Scola », *Cahiers d'études romanes,* 2010, n°22, p. 185-198.
- PRÉDAL René, « *Masques*, Claude Chabrol (1987) », *CinémAction,* 1987, n°44, p. 142.
- PRÉDAL René, « Godard, la télévision dans le cinéma », *CinémAction,* 1987, n°44, p. 149-153.
- RIUTORT Philippe, « Dérision et cinéma commercial : les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », *Hermès, La Revue,* 2001/1, n° 29, p. 209-216.
- SEKNADJE-ASKENAZI Enrique, « Le chagrin et la pitié : chronique d'une ville sous l'Occupation », *CinémAction.* 2002, n°103, p. 103.
- SERVAIS Ginette, « La vie quotidienne dans une ville française de 1939 à 1945 », *Jeune cinéma*, n°55, 1971, p.13, retranscrit par PRÉDAL René, *La société française à travers le cinéma, 1914-1945*, Paris, Armand Colin, U2, 1972, p. 324-326.

– SYBERBERG Hans Jurgen, « "La chute" film prêt à consommer », *Libération.fr [en ligne],* 06/01/2005, [consulté le 17/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/tribune/2005/01/06/la-chute-film-pret-a-consommer_505258

Presse

– AUBRY Lucas, « France année 01 », *SoFilm,* novembre-décembre 2020, n°82, p. 97-101.

– CADIEUX Axel, « " Ça va vous sembler orgueilleux mais... ", Entretien avec Jean-Jacques Annaud » dans *SoFilm* n° 67, février 2019, p. 80-84.

– DELORME Stéphane, « Vive les excentriques ! », *Les Cahiers du cinéma,* n° 721*,* avril 2016, p. 5.

– EBERT Roger, « *The Visitors* », *rogerebert.com [en ligne]*, 19/07/1996, [consulté le 26/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.rogerebert.com/reviews/the-visitors-1996

– EBERT Roger, « *Just Visiting* », *rogerebert.com [en ligne]*, 06/04/2001, [consulté le 26/08/2020], disponible à l'adresse : https://www.rogerebert.com/reviews/just-visiting-2001

– GANDILLOT Thierry, GRASSIN Sophie, « Luc Besson "Jeanne d'Arc est une fille ordinaire plongée dans l'extraordinaire" », dans *L'Express* du 28/10/1999.

– LÉGER François, « Oral Story : l'histoire secrète d'Assassin(s) de Mathieu Kassovitz » sur *Première.fr [en ligne]*, 31/01/2018, [consulté le 28/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.premiere.fr/Cinema/Oral-story-l-histoire-secrete-d-Assassins-de-Mathieu-Kassovitz

– MEMENTO, « Coup de tête », *DVDClassik.com [en ligne],* 2005, [consulté le 11/01/2021], disponible sur le lien : https://www.dvdclassik.com/critique/coup-de-tete-annaud

– MORDILLAT Gérard, « La Révolution sans révolution », *Le Monde diplomatique,* janvier 2019, p. 28.

– MURAT Pierre, « Bertrand Blier : "Pour moi il n'y a plus de cinéma" », *Télérama.fr [en ligne]*, 27/08/2010, [consulté le 23/11/2020], disponible à l'adresse : https://www.telerama.fr/cinema/bertrand-blier-pour-moi-il-n-y-a-plus-de-cinema,59345.php.

– RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *Les Cahiers du cinéma,* juin 1961, n°120, p. 54-55.

– ROSTAC Mathieu, « Coup de tête et homme Dewaere », *SoFoot.com [en ligne],* 2015,[consulté le 11/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.sofoot.com/coup-de-tete-et-homme-dewaere-204731.html

Histoire et société française

Ouvrages universitaires

- BANTIGNY Ludivine, *La France à l'heure du monde : de 1981 à nos jours,* Paris, Seuil, 2013.
- BIARD Michel, *La liberté ou la mort. Mourir en député, 1792-1795,* Paris, Tallandier, 2015.
- CALLEJA-ROQUE Isabelle, *Molière, un héros national de l'École,* Grenoble, Uga, 2020.
- DESGRANGES Jean, *Les crimes masqués du résistantialisme,* Paris, Dualpha éditions, 2003 [1948].
- ECO Umberto, *La guerre du faux,* Paris, Le livre de poche, 1987. Traduction de Myriam TANANT.
- FERMIGIER André, *La Bataille de Paris. Des Halles à la Pyramide. Chroniques d'urbanisme,* Paris, Gallimard, 1991.
- FORESTIER Georges, *Molière,* Paris, Gallimard, 2019.
- FURET François, *Penser la Révolution française,* Paris, Gallimard, 1978.
- FURET François, *Marx et la Révolution française,* Paris, Flammarion, 1986.
- GRAVIER Jean-François, *Paris et le désert français,* Paris, Le Portulan, 1947.
- JOURDAN Annie, *La Révolution, une exception française ?,* Paris, Flammarion, 2004.
- LAVISSE Ernest, *Histoire de France, cours élémentaire*, Paris, Armand Colin, 1913.
- MARX Karl, *Le Capital*, *Gallica.bnf.fr [en ligne]*, 1867, [consulté le 17/01/2020], disponible à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1232830/f1n351.pdf
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, *Vol. 3,* Paris, Quarto, 1992.
- PASTOUREAU Michel, *La couleur de nos souvenirs,* Paris, Seuil, 2010.
- POISEUIL Bernard, *Football et télévision, vol. 1,* Paris, Librairie Notre Siècle, 1986.
- PROVOST Isabelle, *Paris et le désert français, histoire d'un mythe*, thèse de doctorat sous la direction de Michel BURNIER, Sociologie, Université de Évry-Val d'Essone, Evry, 1999.
- ROBERT Jean-Louis et TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Les Halles, images d'un quartier,* Paris, éditions de la Sorbonne, 2004.
- ROUSSO Henry, *Le syndrome de Vichy*, *de 1944 à nos jours,* Paris, Seuil,1990.

Articles, chapitres d'ouvrage et thèses universitaires

- BERTHO Raphaële, « Les grands ensembles, cinquante ans d'une politique fiction française », *Études Photographiques* [en ligne], Printemps 2014, n° 31 [consulté le 19/11/2020], disponible à l'adresse : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383
- BOUTHILLON Fabrice, « De la guerre en dentelles à la guerre en lambeaux », *Commentaire,* 2012, n°138, p. 607-609.
- CANTEUX Camille, « Sarcelles, ville rêvée, ville introuvable », *Société et représentations,* 2004, p. 343-359.
- DEMOLI Yoann, « Les femmes prennent le volant, diffusion du permis et usage de l'automobile auprès des femmes au cours du XXe siècle », *Travail, Genre et Sociétés*, 2014/2, n° 32, p. 119-140.
- DIAZ Sylvain, « "Qu'est-ce qu'on a fait de notre Révolution ?" La Terreur en débat dans *Marat-Sade* de Peter Weiss », *Études théâtrales,* 2014, n°59, p. 177-186.
- ECO Umberto, « Dix façons de rêver le Moyen Âge », dans ECO Umberto, *Écrits sur la pensée au Moyen Âge,* Paris, Grasset, 2016, p. 997-1010.
- GORDON Daniel A., « L'économie morale des banlieusards, aux origines de "la crise des transports" dans la France des années 1970 », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire,* 2015/4, n° 128, p. 119-131.
- GUILLEMIN Alain, « "Doucement, c'est tout de même une femme" remarques sur le statut de la violence dans les manifestations paysannes », *Actes de la recherche en sciences sociales,* juin 1984, vol. 52-53, 1984, p. 42-48.
- HAICAULT Monique, « La gestion ordinaire de la vie à deux », *Sociologie du travail,* 1984, vol. 26, n°3, p. 268-277.
- MEUNIER Christophe, « Nicole et les grands ensembles. Sous les toits gris, la plage. », *Strenae [en ligne],* 15 mai 2018, [consulté le 15 novembre 2020], disponible à l'adresse : https://journals.openedition.org/strenae/1839
- MOLINIER Jean, « L'évolution de la population agricole du XIX^{e} siècle à nos jours », *Économie et Statistiques,* juillet-août 1977, n°91, p. 79-84.
- PAXTON Robert, *Parades and politics at Vichy : the French Officer Corps under Marshall Pétain*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1966.
- PERROT Michelle, « Dans le Paris de la Belle-époque : les " Apaches ", premières bandes de jeunes » dans *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2007, vol. 1, n° 67, p. 71-78.
- SPICA Anne-Elizabeth, « Le Grand Siècle et le grand homme : de Gaulle et le XVII^{e} Siècle », *Littératures classiques,* 2011, n°76, p. 41 à 51.
- TAMAGNE Florence, « La Nuit de la Nation : culture jeune, Rock'n Roll et panique morale dans la France des années 1960 », Publié en allemand sous le titre « La Nuit de la Nation. Jugendkultur,

Rock'n'Roll und *Moral Panics* im Frankreich der sechziger Jahre », dans Bodo Mrozek, Alexa Geisthhövel, Jürgen Danyel (dir.), *Popgeschichte ; Band 2 ; Zeithistorische Fallstudien 1958-1988,* Bielefeld, TRanscript Verlag, 2014, p. 41-62, [consulté le 08/07/2020], disponible en ligne à l'adresse : https://journals.openedition.org/criminocorpus/4481

Presse

– BOYON Alexandre, « Quand Guy Roux était conseiller de Jean-Jacques Annaud pour le film "Coup de tête" », *France.tv.sport [en ligne],* 13/05/2020, [consulté le 11/01/2021], disponible à l'adresse : https://sport.francetvinfo.fr/football/quand-guy-roux-etait-conseiller-de-jean-jacques-annaud-pour-le-film-coup-de-tete

– OFFENSTADT Nicolas, « À bas le roman national ! », *lHistoire.fr [en ligne],* 2009, [consulté le 03/04/2021], disponible à l'adresse : https://www.lhistoire.fr/bas-le-roman-national, [précédemment publié dans *l'Histoire*, juillet-septembre 2009, n°44].

Autres (philosophie, littérature, psychologie, sociologie, etc.)

Ouvrages universitaires

- ALBERTI Leon Battista, *De Pictura,* Paris, Macula, 1992 [1435]. Traduction de Jean-Louis SCHEFER.
- ARISTOTE, *Poétique,* Paris, Le Livre de Poche, 1990.
- [Auteur inconnu], *Atlas de la France verte,* Paris, édition Monza, 1990.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014 [1957].
- BATAILLE Georges, *L'histoire de l'érotisme,* Paris, Gallimard, 2015 [1933].
- BATAILLE Georges, *Les larmes d'Éros,* Paris, Bibliothèque 10/18, 2016 [1971].
- BAUDELAIRE Charles, « Projets et notes diverses » dans BAUDELAIRE Charles, *Œuvres posthumes*, Hachette BNF, Paris, 2017 [1908].
- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets,* Paris, Gallimard, 1968.
- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures,* Paris, éditions Denoël, 2018 [1970].
- BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie du signe,* Paris, Gallimard, 1986 [1972].
- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort,* Paris, Gallimard, 2016 [1976].
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- BETTELHEIM Bruno, *The Uses of Enchantement*, New York, Thames & Hudson, 1976. Traduction en français de Théo CARLIER, sous le titre *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006 [1990]. Traduction de Cynthia KRAUS.
- CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin,* Paris, PUF, 1986 [1948].
- DEBORD Guy, WOLMAN Gil, « Mode d'emploi du détournement », *Inter art actuel,* printemps 2014 [1956], n°117, p. 23-26.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle,* Paris, Gallimard, 2018 [1967].
- FLAUBERT Gustave, « Lettre à Théophile Gautier du 30 mai 1857 », dans FLAUBERT Gustave, *Correspondances. Tome II,* Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1980.
- FREUD Sigmund, *Das Unheimliche*, Leipzig-Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. Traduction en français par Marie Bonaparte et E. Marty, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1933.

- GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne,* Paris, Charpentier, 1859.
- GENETTE Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.
- HEUSCHER Julius, *A Psychatric Study of Myth and Fairy Tales : their origin, meaning, and usefulness*, Springfield (Illinois), Charles C. Thomas, 1963.
- HUGO Victor, *Hernani*, Paris, Mame, Delaunay et Furne, 1830.
- ITARD Jean, *Mémoires (1801) et rapport (1806) sur Victor de l'Aveyron,* Paris, Bibliothèque 10/18, 2002.
- LASCH Christopher, *La Culture du narcissisme, La vie américaine à un âge de déclin des espérances*, Paris, Climats, 2000.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1988 [1967].
- MATTELARD Armand, NEVEU Erik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008.
- MCLUHAN Marshall, *Understanding Media, The Extension of Man,* New York, MIT Press, 1994 [1964].
- MONTAIGNE Michel (de), *Les Essais*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2007 [1595].
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal,* traduction de Henri ALBERT revue par Marc SAUTET, Paris, Le livre de poche, 1991 [1886].
- NOAH Harorld J., ECKSTEIN Max A., *Fraud and education : The Worm in the Apple*, Washington D.C., Rowman & Littlefield, 2001, p. 111.
- ORS Eugenio (d'), *Du Baroque,* Paris, Gallimard, 1983 [1938].
- PLATON, *La République,* Paris, Flammarion, 2002. Traduction de Georges Leroux.
- QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi,* Paris, Gallimard, 1996.
- RESTIF DE LA BRETONNE Nicolas Edme, *L'Anti-Justine, ou les Délices de l'amour,* Paris, P.O.L., 1996 [1798].
- SAINT-SIMON, *Mémoires. Anthologie*, Paris, Le livre de poche, 2007 [1715-1723].
- SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph (von), *Introduction à la philosophie de la mythologie*, *Tome 1*, Paris, Gallimard, 1998 [1857].
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Felix Alcan, 1912, version numérisée par Guy Heff & Co, 2017 *[en ligne]*, [consulté le 03/04/2021], disponible à l'adresse : https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/fichier/le-monde-comme-volonte-et-comme-representation.pdf
- SONTAG Susan, *Against Interpretation and Other Essays,* New York, Picador, 1996, p. 275-292.
- TODOROV Tzevtan, *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Seuil, 1970.

- TURNER Victor W., *Le Phénomène rituel. Structure et contre structure,* Vendôme, PUF, 1990 [1969].
- TURNER Victor W., *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play,* Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1982.
- VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004.

Articles, chapitres d'ouvrage et thèses universitaires

- [Auteur inconnu] « The Overton Window », *mackinack.org [en ligne]*, [date inconnue] [consulté le 08/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.mackinac.org/OvertonWindow#interactive
- DIDEROT Denis, MARMONTEL Jean-François, JOUBERT Pierre, « Comédie » dans DIDEROT Denis et ALEMBERT Jean-Baptiste (d') (dir.), *Encyclopédie [en ligne],* 1753, vol. III, [consulté le 05/01/2021]. Disponible à l'adresse : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1575-0/
- ECO Umberto, « Apostille au Nom de la rose », dans ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, 2016 [1980]. Traduction de l'italien par Jean-Noël SCHIFANO.
- GÉRARD Alice, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^{e} siècle », *Romantisme,* 1998, n° 100, p. 31-48.
- JAUCOURT Pierre, MENURET Jean-Joseph, « Ris ou Rire », dans DIDEROT Denis et ALEMBERT Jean-Baptiste (d') (dir.), *Encyclopédie [en ligne],* 1753, vol. III, [consulté le 05/01/2021]. Disponible à l'adresse : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1575-0/
- MARMONTEL Jean-François, « Comédie (belles-lettres) », dans DIDEROT Denis et ALEMBERT Jean-Baptiste (d') (dir.), *Encyclopédie [en ligne],* 1753, vol. III, [consulté le 05/01/2021]. Disponible à l'adresse : http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-1575-0/
- VOLTAIRE, « Lettres philosophiques » dans VOLTAIRE, *Mélanges*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

Presse

- FOURNY Marc « Stéphane Bern : "En France il vaut mieux être blindé et ne rien faire ! "», *Le Point [en ligne],* 14/10/2017, [consulté le 14/09/2020], disponible à l'adresse : https://www.lepoint.fr/culture/stephane-bern-en-france-il-vaut-mieux-etre-blinde-et-ne-rien-faire-14-10-2017-2164549_3.php
- GRACIA Olivier, « Mélenchon-Robespierre : entre vertu et terreur », *LePoint.fr [en ligne],* 14/07/2018, [consulté le 14/09/2020], disponible à l'adresse : https://www.lepoint.fr/debats/melenchon-robespierre-entre-vertu-et-terreur-14-07-2018-2236100_2.php#
- SFAR Joann, « Psychopathologie de la fiction française : pourquoi personne n'ose le fantastique ? », *Huffingtonpost.fr [en ligne]*, 28/10/2015, [consulté le 22/03/2021], disponible à l'adresse : https://www.huffingtonpost.fr/joann-sfar/cinema-fantastique-france_b_8405014.html

Biographies et autobiographies

Ouvrages

- CALFAN Nicole, *Toi l'ours, moi la poupée,* Paris, Michel Lafon, 2004.
- GAULLE Charles (de), *Mémoires de guerre et Mémoires d'espoir,* Paris, Plon, 2016 [1970].
- DICALE Bertrand, *Louis de Funès, grimaces et gloire,* Paris, Grasset, 2009.
- DICALE Bertrand, *Jean Yanne, à rebrousse-poil,* Paris, First Édition, 2012.
- DUBOIS Étienne, *Jean Yanne l'esprit libre,* Bernay, City Édition, 2013.
- DURIEUX Gilles, *Jean Yanne, ni dieu, ni maître (même nageur),* Paris, Le Cherche-Midi, 2005.
- JULLIAN Marcel, *De Gaulle : Pensées, répliques et anecdotes,* Paris, Le Cherche-Midi, 1994.
- LELY Gilbert, *Vie du marquis de Sade*, Paris, Pauvert, 1965.
- MOCKY Jean-Pierre, *Mocky soit mal y pense,* Paris, Le Cherche-Midi, 2016.
- OURY Gérard, *Mémoire d'éléphant,* Paris, Orban, 1988.
- SERGENT Pierre, *Je ne regrette rien*, Paris, Fayard, 1972.
- SERRAULT Michel, *Le cri de la carotte, conversation avec Jean-Louis Remilleux,* Paris, Ramsay, 1995 [1994].
- YANNE Jean, *Pensées, répliques, textes et anecdotes,* Paris, Le Cherche-Midi, 1999.

Articles

- CHOLLET Mona, « Gébé », *Périphérie.net [en ligne]*, 07/04/04, [consulté le 10/01/2021], disponible à l'adresse : https://www.peripheries.net/article73.html

Fictions : romans et poésie

Ouvrages

- BAUVAIS Robert, *Quand les Chinois…*, Paris, Fayard, 1966.
- COMPTON David Guy, *L'incurable,* Paris, Calmann-Lévy, 1975. Traduction de Barthélémy de LESSEPS.
- DICK Philip K., *Ubik,* Paris, Bibliothèque 10/18, 1999 [1966]. Traduit par Alain DORÉMIEUX.
- DICK Philip (K), *Ubik, le scénario*, Les moutons électriques, Paris, 2006. Traduction de David Calvo et Sophie Dalbat.
- ECO Umberto, *Le Nom de la rose,* Paris, Grasset, 2016 [1980]. Traduction de l'italien par Jean-Noël SCHIFANO.
- FALLET René, *La Soupe aux choux,* Paris, éditions Denoël, 2017 [1980].
- GIBSON William, *Neuromancer,* New York, Ace Book, 1984.
- GROS Brigitte, *Quatre heure de transport par jour,* Paris, éditions Denoël, 1970.
- GROS Brigitte, *Les Paradisiennes,* Paris, Robert Laffont, 1992 [1973].
- HUGO Victor, *Hernani*, Paris, Mame, Delaunay et Furne, 1830.
- LAPIERRE Dominique, COLLINS Larry, *Paris brûle-t-il ?*, Paris, Robert Laffont, 1964.
- LEWINO Walter, *Fucking Fernand*, Paris, Balland, 1976.
- ORWELL George, *1984,* Londres, Secker and Warburg, 1949.
- POE Edgar Allan, *Nouvelles et histoires extraordinaires,* Paris, Le livre de poche, 1972 [1857]. Traduction de Charles BAUDELAIRE.
- QUIGNARD Pascal, Tous les matins du monde, Paris, Gallimard, 1991.
- RABELAIS François, *Gargantua,* Paris, Pocket Classique, 1998 [1534].
- RAND Ayn, *Atlas Shruggeg,* New York, Random House, 1957.
- RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer,* Bruxelles, Alliance typographique, 1873.
- SHECKLEY Robert, *The Prize of Peril,* New York, Bantam Books, 1960.
- SIMENON Georges, *Le Chat,* Paris, Presses de la Cité, 1967.
- THOMPSON Jim, *1275 âmes*, Paris, Gallimard, 1966 [1964]. Traduction de Marcel DUHAMEL.
- TWAIN Mark, *The Prince and the Pauper,* Boston, James R. Osgood & Co, 1882.
- VERLAINE Paul, *Fêtes galantes,* Paris, Alphonse Lemerre, 1869.
- YANNE Jean, *L'Apocalypse est pour demain ou les aventures de Robin Cruso,* Paris, éditions Jean-Claude Simöen, 1977. Illustré par CARDON.

Résumé

« Grotesque » est, par définition, un terme ambivalent qui désigne, selon les cas, un jugement de valeur (souvent négatif) ou une catégorie esthétique qui traverse les champs artistiques (peinture, littérature, cinéma, etc.). Pris dans cette seconde acception, le grotesque nous renvoie aux principes de déformation, d'exagération et de monstruosité ; donc un mode de représentation du monde reposant soit sur un excès de formes, soit sur un échec de l'esprit logique et rationnel à appréhender ces formes.
Les recherches académiques sur le cinéma (essentiellement anglophones) commencent à prendre en compte cette catégorie esthétique, à la suite de nombreux travaux déjà effectués en littérature. Néanmoins, nous pouvons remarquer, dans le cas de la critique et de la recherche française, un embarras certain lorsqu'il s'agit de faire rencontrer cette esthétique particulière avec la production cinématographique nationale. Cette difficulté s'explique à la fois par une forme de dédain qui touche généralement la production dite « populaire » (comédie et films « de genre »), et par une préférence typiquement française pour le « burlesque », terme utilisé pour qualifier un type de comique visuel hérité de la pantomime et du cinéma muet.
Cette recherche entend élargir les perspectives autour de ces deux axes : la théorie du grotesque, telle que développée dans le champ de la littérature par Wolfgang Kayser, Mikhaïl Bakhtine et plus récemment Rémi Astruc, et le cinéma « populaire » français, en prenant pour exemple la production nationale des années 1970 jusqu'aux années 1990.
Ces développements nous permettront d'analyser ces déformations d'images *per excessum* ou *per defectum* (Canudo, « Triomphe du cinématographe », 1908) pour proposer une lecture historique, anthropologique et politique de ces formes « populaires ». Deux axes de lecture seront privilégiés : le rapport à l'histoire de France et au « roman national » dans un premier temps, les regards portés par le cinéma et les cinéastes sur le « modernisme triomphant » et ses conséquences sur la population française dans un second temps.

Mots clés : grotesque – cinéma – France – carnavalesque

Abstract :

« Grotesque » is an ambivalent term which designates, depending on the perspective, a value judgment (often negative) or an aesthetic category that crosses artistic fields (painting, literature, cinema, etc.). On this second meaning, the grotesque refers to the principles of distortion, exaggeration and monstrosity; therefore a mode of representation of the world based either on an excess of forms, or on a failure of the logical and rational mind to apprehend these forms.

Academic research on cinema (mainly out of France) is beginning to take this aesthetic category into account, following numerous works already carried out in literature. Nevertheless, we can notice, in the case of French criticism and research, a certain embarrassment when it comes to apply this particular aesthetic with national film production. This difficulty is explained both by a form of disdain which generally affects so-called "popular" production (comedy and "genre" films), and by a typically French preference for "burlesque", a term used to qualify a type of visual comedy inherited from pantomime and silent movies.
This research intends to broaden the perspectives around these two axes: the theory of the grotesque, as developed in the field of literature by Wolfgang Kayser, Mikhaïl Bakhtine and more recently Rémi Astruc, and French "popular" cinema, taking for example national production from the 1970s to the 1990s.
These developments will allow us to analyze these distortions of images per excessum or per defectum (Canudo, "Triomphe du cinématographe", 1908) to offer a historical, anthropological and political reading of these "popular" forms. Two axes of reading will be privileged: first, the relation to the history of France and to the "national narrative", and secondly, the gaze carried by the cinema and directors on the "triumphant modernism" and its consequences on the French population.

Keywords : grotesque – cinema – France – carnival