



HAL
open science

Les comédies populaires françaises des années 1960-1970 : conceptions, imaginaires, mémoires

Adrien Valgalier

► **To cite this version:**

Adrien Valgalier. Les comédies populaires françaises des années 1960-1970 : conceptions, imaginaires, mémoires. Art et histoire de l'art. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2023. Français. NNT : 2023MON30091 . tel-04753264

HAL Id: tel-04753264

<https://theses.hal.science/tel-04753264v1>

Submitted on 25 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'École Doctorale 58
et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **Études cinématographiques et
audiovisuelles**

Présentée par **Adrien Valgalier**

**Les comédies populaires françaises des
années 1960-1970 : conceptions,
imaginaires, mémoires**

Soutenue le 5 décembre 2023 devant le jury composé de

Monsieur Christian ROLOT , Professeur émérite, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Président du jury
Monsieur Laurent LE FORESTIER , Professeur ordinaire, Université de Lausanne	Rapporteur
Madame Raphaëlle MOINE , Professeure, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3	Rapporteuse
Madame Pietsie FEENSTRA , Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directrice de thèse
Monsieur Guillaume BOULANGÉ , Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Examinateur
Monsieur Dimitri VEZYROGLOU , Maître de conférences HDR, Université Paris 1 Panthéon- Sorbonne	Examinateur



Table des matières

RESUME.....	7
REMERCIEMENTS	10
AVERTISSEMENT.....	13
INTRODUCTION	14
PREMIERE PARTIE : ÉCOSYSTEME DES COMEDIES ET CIRCULARITE DU RIRE.....	56
CHAPITRE 1 : UN SECTEUR EN CRISE : LA COMEDIE EN RECOURS ?.....	57
<i>I. Fréquentation en berne et changements des modes de consommation : quels films et quels publics pour le cinéma ?</i>	<i>60</i>
1. Apprivoiser la télévision.....	61
1.1. L'augmentation des postes de télévision a-t-elle une influence directe sur la fréquence des sorties au cinéma ?	61
1.2. Réactions de l'industrie cinématographique face à l'essor de la télévision	62
2. Évolution de la perception du cinéma.....	65
2.1. Une plus grande familiarité avec le film	65
2.2. Recomposition du public et nouvelle image du cinéma	66
<i>II. Tensions dans la production : repenser le long métrage de cinéma</i>	<i>69</i>
1. Redonner au film une dimension spectaculaire	69
1.1. L'image	69
1.2. Quels investissements dans la production ?.....	71
2. Renouveler les formes ?.....	75
2.1. Contre la Nouvelle Vague	75
2.2. À la recherche d'un compromis dans l'expérimentation	77
3. Stratégies de revalorisation du long métrage.....	79
3.1. Penser à l'international ?.....	79
3.2. Quels critères pour définir un film à succès ?.....	80
3.3. Préférences génériques et définition de la qualité.....	81
<i>III. Remise en cause du spectacle cinématographique et restructuration du parc de salles.....</i>	<i>83</i>
1. Recomposer le spectacle cinématographique	83
1.1. Le problème du court métrage et des premières parties	83
1.2. La censure.....	86
2. Se maintenir à flot : la question de la fiscalité des salles de cinéma.....	88
2.1. La détaxation.....	89
2.2. La libéralisation du prix des places.....	91
3. Modification du marché de l'exploitation	95
3.1. Transformation des salles.....	95
3.2. Concentration de la diffusion	96
<i>IV. Occuper l'espace médiatique, inciter au rire : stratégies de promotion de la comédie</i>	<i>100</i>

1.	Panorama du secteur de la promotion cinématographique	103
1.1.	Les agences de communication	103
1.2.	Investissements promotionnels et canaux de diffusion.....	104
2.	Les éléments de la campagne promotionnelle	107
2.1.	L'affiche	108
2.2.	Le dossier de presse et les brochures publicitaires.....	110
2.3.	La bande-annonce	113
2.4.	La promotion télévisuelle.....	116
CHAPITRE 2 : INTERFERENCES ET INTERACTIONS D'UNIVERS COMIQUES.....		120
<i>I. Le théâtre de boulevard et le vaudeville.....</i>		124
1.	Évolution diachronique du vaudeville et principales caractéristiques esthétiques du genre.....	126
1.1.	Un théâtre de distraction	126
1.2.	Distinctions entre le théâtre de boulevard et le vaudeville	127
2.	Croisements entre le théâtre de boulevard et la comédie cinématographique	128
2.1.	Des acteurs venus des scènes du boulevard : le tournant du parlant.....	129
2.2.	Archaïsme et artificialité du boulevard : un renouveau par le jeu d'acteur ?	130
3.	Inspirations vaudevillesques à l'écran.....	132
3.1.	Reprise de motifs narratifs	132
3.2.	Mise en scène et espaces en tension (<i>Oscar, Jo</i>).....	134
3.3.	Un public réceptif ? Popularité du vaudeville dans la France des années 1960-1970.....	139
<i>II. Music-hall et cabaret.....</i>		141
1.	Café-concert, music-hall et cabaret : une rapide histoire des divertissements scéniques.....	141
1.1.	Définitions et chronologie générale.....	141
1.2.	Le sens du spectacle : typologie des différents numéros comiques.....	144
2.	Un apprentissage de premier ordre pour les acteurs comiques	147
2.1.	Un incubateur d'artistes.....	147
2.2.	Un apprentissage empirique.....	148
3.	Résurgences du cabaret et du music-hall dans la comédie cinématographique.....	149
3.1.	Jean Poiret/Michel Serrault, Roger Pierre/Jean-Marc Thibault : clowns blancs et augustes en beaux parleurs.....	149
3.2.	Francis Blanche et Darry Cowl : le langage déréglé	153
3.3.	Les Branquignols : l'esprit de troupe.....	155
<i>III. Le café-théâtre.....</i>		157
1.	Le café-théâtre : un renouveau ?.....	159
1.1.	L'émergence d'une génération	159
1.2.	La troupe du Splendid.....	161
1.3.	Le style « café-cinéma »	162
2.	Du boulevard remis au goût du jour.....	164
2.1.	Un manque d'originalité cerné par la presse	164
2.2.	De l'humour grinçant mais tempéré.....	167
2.3.	Un vaudeville de marginalisés.....	169
CHAPITRE 3 : TRANSGENERICITE ET IDENTITES PLURIELLES DES COMEDIES		171
<i>I. Comédie et aventures.....</i>		174
1.	Définir la comédie d'aventures.....	174

1.1.	Une définition problématique du genre.....	174
1.2.	L'aventure en littérature.....	175
1.3.	En contexte : du film d'aventures à la comédie.....	177
2.	Les signes de l'aventure.....	178
2.1.	L'aéroport au début des années 1960 : une promesse de changement et de dépaysement.....	178
2.2.	<i>Le Corniaud</i> ou l'aventure sociale à volant d'automobile.....	179
3.	La réalité derrière le rêve : les postiches de l'aventure.....	181
3.1.	L'aventure comme espace récréatif dans <i>L'Homme de Rio</i> et <i>Les Tribulations d'un Chinois en Chine</i>	181
3.2.	<i>Le Magnifique</i> ou les artifices de l'aventure.....	186
<i>II. Comédies policières, criminelles et d'espionnage</i>		188
1.	Du film policier, criminel et d'espionnage vers la comédie : les frontières interlopes du genre.....	188
1.1.	Film policier, criminel et d'espionnage : définitions et démarcations.....	188
1.2.	De la Série Noire au roman populaire d'espionnage : les origines des comédies criminelles et d'espionnage.....	193
1.3.	Le glissement parodique.....	197
2.	Des identités troublées face à la modernité.....	200
2.1.	L'ordre n'est plus : une société à réorganiser autour de valeurs patriarcales.....	200
2.2.	Le milieu s'ouvre au marché international : gérer les tensions de la mondialisation.....	203
2.3.	Des truands à l'ancienne dans un monde moderne : vers une aristocratie du crime (<i>L'Incorrigible</i> , <i>L'Année sainte</i>).....	205
DEUXIEME PARTIE : REPRESENTATIONS ET IMAGINAIRES DE LA SOCIETE FRANÇAISE DES ANNEES 1960-1970		210
CHAPITRE 4 : NOUVEAUX HORIZONS SOCIO-ECONOMIQUES : TRAVERSER ET NEGOCIER LES MUTATIONS D'UNE SOCIETE.....		211
<i>I. Innovations techniques : attraction, assimilation, contestation</i>		215
1.	La technologie comme processus démocratique : l'exemple de la voiture.....	217
1.1.	Apprivoiser un fantasme technologique et social (<i>La Belle Américaine</i>).....	217
1.2.	Rouler français, rouler « populaire ».....	219
1.3.	Émanciper l'individu et participer à un même rêve : autour de la DS Citroën.....	220
2.	Inciter à la prudence, prescrire le bon usage, préserver le lien social : autour de la télévision et de l'industrie alimentaire.....	222
2.1.	Définir le public idéal.....	222
2.2.	Apprivoiser le média (<i>La Grande Lessive (!)</i>).....	224
2.3.	Science, automatisation et déréliction du lien social (<i>L'Aile ou la Cuisse</i>).....	225
<i>II. Les recompositions du monde du travail : déraillement des modèles et croissance d'une insécurité professionnelle</i>		227
1.	Un monde ouvrier en déliquescence.....	229
1.1.	Les restes d'une utopie sociale (<i>La Belle Américaine</i>).....	230
1.2.	Une classe morcelée et impuissante (<i>Je sais rien, mais je dirai tout</i> , <i>Moi y'en a vouloir des sous</i>).....	231
2.	Les petits commerces et la loi du marché.....	233
2.1.	La riposte des opprimés (<i>Faites sauter la banque</i>).....	233

2.2.	L'effacement d'un modèle dépassé (<i>Le Grand Bazar</i>).....	235
3.	Les cadres : avènement d'un travailleur muselé	238
3.1.	Instabilité et fragilité des « nouveaux prolétaires ».....	238
3.2.	Un employé aseptisé.....	240
3.3.	Arbitraire des positions hiérarchiques (<i>Oscar, Le Petit Baigneur</i>).....	241
3.4.	Manipulateur, artificieux et hypocrite : un travailleur sans valeur (<i>Carambolages</i>).....	241
4.	Chômage et perte de sens : les crises du monde du travail	243
	<i>III. Les transformations territoriales</i>	245
1.	Banlieues et grands ensembles : des lieux en tension (<i>Elle court, elle court la banlieue, Le Grand Bazar</i>).....	249
1.1.	Des espaces compressés.....	249
1.2.	L'assujettissement au monde du travail et aux rapports économiques	252
2.	Urbanités en friche : (re)construire des imaginaires.....	254
2.1.	Des zones interlopes (<i>Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause !, Elle cause plus... elle flingue</i>).....	254
2.2.	Retrouver l'authenticité (<i>Le Grand Bazar, Un idiot à Paris</i>)	256
	CHAPITRE 5 : GENERATIONS ET PROJECTIONS CULTURELLES : UNE STRUCTURATION SYMBOLIQUE DE LA SOCIETE A TRAVERS LES REPRESENTATIONS DE LA JEUNESSE	259
	<i>I. Exaltation de l'innocence, crainte de l'évincement et portraits mélancoliques : invention d'une jeunesse</i>	262
1.	Les 400 coups de l'enfance	265
1.1.	Des adultes en formation sur les terrains vagues dans <i>La Guerre des boutons</i>	265
1.2.	Candeur et naïveté : une enfance intemporelle	267
2.	L'adolescence dans les années 1960 : rapports doux-amers avec les parents	269
2.1.	Évocations des yéyés et de la Nouvelle vague : une jeunesse libre mais rangée	269
2.2.	Des pères soucieux et malmenés : l'inquiétude culturelle et identitaire	273
3.	L'adolescence dans les années 1970 : entre indépendance et nostalgie.....	275
3.1.	Un « Nouveau naturel » ? L'adolescent en liberté	275
3.2.	Rétrospections adolescentes.....	277
	<i>II. Filiations tortueuses et héritage menacé</i>	278
1.	L'absence d'héritiers : fin d'un monde et pérennisation de l'ancien.....	279
1.1.	Rupture entre les générations (<i>Les Vieux de la vieille, La Soupe aux choux</i>).....	279
1.2.	Les gendarmes font de la résistance : permanence de l'ancienne garde (<i>Le Gendarme en balade</i>).....	283
1.3.	Pierre Richard et le rejet de la figure paternelle.....	285
2.	Concordances générationnelles	286
2.1.	À l'image du père	286
2.2.	Héritage culturel sauvegardé dans <i>L'Aile ou la Cuisse</i>	287
	CHAPITRE 6 : PRESERVATION ET MUTATION DES NORMES ET DES VALEURS SOCIALES	290
	<i>I. (R)évolution sexuelle ? Nudité, sexualité et érotisme dans la comédie : entre audace et conservatisme moral</i>	301
1.	Régulation de la sexualité et de la nudité	304
1.1.	Panorama sur la censure cinématographique en France au début des années 1960	304
1.2.	Sexualité (1) : suggérer sans rien dire	306

2.	Spectacularisation et déréalisation de la nudité et de la sexualité	309
2.1.	Heures glorieuses du cinéma érotique et pornographique en France.....	309
2.2.	Des images libérées et provocantes ? : la nudité et la sexualité comme événement	312
2.3.	Galipettes burlesques (<i>Une veuve en or, Laisse aller... c'est une valse, Le Grand Blond avec une chaussure noire</i>).....	314
3.	Une sexualité devenue prosaïque.....	316
3.1.	Sexualité (2) : en parler sans rien faire (<i>Erotissimo, Sex-shop, L'Étalon</i>).....	316
3.2.	Sexualité (3) : le faire mais sans plus s'émouvoir.....	320
<i>II. Figures du pouvoir et ambiguïtés politiques : (dés)unir et résister dans la satire</i>		<i>323</i>
1.	Satires diluées et critiques de la forme.....	326
1.1.	Un monde d'images : la politique comme un simple univers d'apparats.....	326
1.2.	Pantins agités et ventriloques grotesques : déresponsabilisation des personnalités politiques	329
2.	Insuffisances contestataires, défaillances des mobilisations : l'impuissance politique.....	332
2.1.	Pierre Richard : politique de l'accident.....	332
2.2.	Jean Yanne : le crépuscule des id(é)ol(ogi)es	334
<i>III. Stratifications sociales : permanence, recomposition, tension</i>		<i>339</i>
1.	Persistance des hiérarchies sociales et des valeurs de classe	339
1.1.	Des bourgeois anachroniques.....	339
1.2.	Défier l'autorité : un axiome des classes populaires ?.....	343
1.3.	Des aristocrates populaires.....	348
2.	Fragmentations irrémédiables et craintes des porosités sociales : la communauté impossible.....	350
2.1.	Promotions sociales contrariées.....	350
2.2.	Faire communauté au-delà des clivages ? Ambiguïté des alliances sociales (<i>Quelques messieurs trop tranquilles, Les Aventures de Rabbi Jacob, La Cage aux folles</i>).....	354
2.3.	Fragilité sociale et mépris de classe.....	358
TROISIEME PARTIE : INVESTISSEMENTS CULTURELS ET MEMORIELS.....		363
CHAPITRE 7 : COMEDIE ET FICTION HISTORIQUE : LE PASSE RECONSTRUIT		364
<i>I. Reconstruire l'unité : petits arrangements avec l'histoire</i>		<i>370</i>
1.	Capter un air du temps : les référents historiques	370
2.	L'histoire depuis l'ordinaire des populations : un portrait symbolique des Français sous l'Occupation.	378
2.1.	Au contact des Allemands : une guerre d'espace.....	378
2.2.	Le recours aux stéréotypes	380
2.3.	Une France unanimement résistante ? Loin du maquis et de la ligne de front	383
2.4.	Aveux de lâcheté : des Français en retrait ?.....	386
3.	Un héroïsme ordinaire : une vision antiélitiste de la Résistance	391
3.1.	Les embarras de la vision et de la mémoire gaullistes de la Résistance.....	391
3.2.	Façade et profondeur, masque et déguisement : le double-jeu français (<i>La Septième Compagnie, La Grande Vadrouille</i>).....	392
3.3.	L'histoire est dans le détail : être résistant par accident	394
<i>II. Des récits ambigus et parcellaires : compromissions, non-dits et affabulations historiques</i>		<i>397</i>
1.	Neutralités équivoques.....	397
1.1.	<i>Un cheval pour deux</i> et le récit de justification.....	397
1.2.	Désamorcer la charge politique d'un événement historique par le rire (<i>La Carapate</i>)	400

2.	Non-dits et fantômes de l'histoire.....	407
2.1.	Un pas de côté avec l'histoire (<i>Courage fuyons</i>)	407
2.2.	Silences et omissions de la mémoire.....	408
2.2.1.	<i>Le Pistonné</i> : l'évitement de la guerre d'Algérie.....	410
2.2.2.	<i>Le Jour de gloire</i> : des allusions dissimulées à la politique antisémite de Vichy ?	412
2.2.3.	<i>La Carapate</i> : visions partielles et oublis médiatiques de Mai 68	416
3.	Affabulations et falsifications : le doute comme instrument d'intelligibilité historique	418
3.1.	<i>Le Jour de gloire</i> : l'héroïsme est un opportunisme.....	418
3.2.	<i>Papy fait de la Résistance</i> : annihilation mémorielle	420
CHAPITRE 8 : CE QUI NOUS LIE ET CE QUI RESTERA DE NOUS : QUELLE MEMOIRE DES COMEDIES POPULAIRES		
FRANÇAISES DES ANNEES 1960-1970 ?		
425		
	<i>I. Les rediffusions télévisées : des conditions spécifiques de réception.....</i>	428
1.	Un panorama contrasté des rediffusions télévisées	431
1.1.	Des disparités dans l'exposition télévisuelle	431
1.2.	Une visibilité télévisuelle exceptionnelle pour certains films.....	432
2.	Les cadres de réception télévisuelle des comédies : une appropriation culturellement et socialement marquée des films	434
2.1.	Une expérience spectatorielle spécifique	434
2.2.	Des valeurs affectives et sociales construites autour des comédies.....	438
2.3.	La fonction sociale des films à travers le dispositif télévisuel : l'exemple du confinement pendant le printemps 2020.....	441
	<i>II. Réseaux sociaux et plateformes numériques : appropriation et détournements ludiques des comédies</i>	445
1.	Des chrestomathies numériques	447
1.1.	Anthologies et compilations comiques	447
1.2.	Une pédagogie transtextuelle et horizontale.....	450
2.	Interventions et transformations : des images revitalisées et précarisées.....	452
2.1.	Mêmes, <i>playbacks</i> , duos Tik Tok <i>mashups</i> , <i>YouTube Poops</i> : décompositions numériques et culture participative à travers les comédies populaires.....	452
2.2.	Une mémoire audiovisuelle dynamique et atomisée des comédies.....	456
	<i>III. Néo-nostalgie, rhétorique passéiste et patrimonialisation</i>	461
1.	« Toute une époque ! » : construction d'un âge d'or autour des comédies populaires des années 1960- 1970.....	464
1.1.	Ouvrir l'album de famille : familiarité, proximité et connivence avec les films et les acteurs	464
1.2.	Passéisme et déclinisme : du rétro au totem identitaire.....	470
2.	Une patrimonialisation singulière.....	473
CONCLUSION		481
BIBLIOGRAPHIE.....		487
FILMOGRAPHIE		542
INDEX DES NOMS.....		574
INDEX DES FILMS.....		581

Les comédies populaires françaises des années 1960-1970 : conceptions, imaginaires mémoires

Résumé :

Cette thèse propose une histoire culturelle des comédies populaires françaises des années 1960-1970. En repensant le cinéma comme une production culturelle collective et une pratique sociale, ces films sont envisagés dans une perspective environmentaliste comme des objets socialement et culturellement construits.

Dans la première partie, ces comédies sont repensées à l'aune des mutations de l'industrie cinématographique durant ces deux décennies et envisagées comme des émanations d'une plus large culture du rire en France. En ce sens, l'ambition est moins de comprendre un objet particulier que de décrire le réseau au sein duquel il circule et qui contribue à lui assigner une fonction. Les comédies les plus populaires de ces deux décennies sont à la fois le résultat de processus de production adaptés aux dispositions du marché cinématographique et la source de questionnements sur le devenir de la filière. Sur un plan culturel, elles agrègent et reformulent des expressions comiques et humoristiques développées sur les scènes théâtrales à la même période. Elles marquent également, par leurs liens avec d'autres genres cinématographiques, leur intégration dans un réseau de références culturelles larges, à travers lequel elles ouvrent un propos sur la modernité.

La deuxième partie est consacrée à l'étude des représentations de la société française des années 1960-1970. Bien loin d'être un décalque du réel, ces films sont un lieu d'expression privilégié de l'imaginaire social. Ils médiatisent à travers la fiction les peurs, les doutes, les espoirs d'une société et en révèlent le plus souvent les ambiguïtés. Trois axes dominant dans les comédies étudiées, correspondant chacun à des évolutions notables de la société française durant ces deux décennies : les transformations socio-économiques, la question des mœurs et la diversité sociale. À travers les représentations dans ces comédies de certains changements très concrets qui surviennent dans ces deux décennies se dessine une multiplicité de rapports face aux mutations socio-économiques et culturelles de la société française. Ce regard complexe, parfois équivoque, est dominé par le souci de l'adaptation : comment se conformer et s'acclimater à la nouveauté tout en conservant ses attaches à des modèles plus anciens ?

Après cette analyse du dialogue que ces comédies engagent avec la société française de leur époque, la troisième et dernière partie s'intéresse à la manière dont elles sont investies culturellement. Il s'agit toujours de considérer ces films en circulation et en relation. Cette partie envisage les comédies comme un lieu de redéfinition de la société via son histoire récente. En

explorant le passé, et tout particulièrement la Seconde Guerre mondiale, certaines comédies s'affirment non pas comme des réécritures de l'histoire mais comme des réactions à l'écriture (plus encore à la représentation) de l'histoire. En exhibant plus ou moins directement les modalités qui président à la représentation historique, ces comédies à dimension historique interrogent ouvertement la position d'une société vis-à-vis de son passé. Cet engagement culturel et mémoriel autour de ces films est complété enfin par une enquête sur les espaces de diffusion contemporains et les éléments de discours qui achèvent d'allouer à ces comédies une valeur symbolique. En considérant ces comédies dans leurs pratiques et leurs réappropriations actuelles, en relevant les projections culturelles, identitaires et symboliques qui passent à travers elles, nous nous demanderons si elles participent à l'édification d'un commun en étant les supports d'une mémoire partagée.

Mots-clés : cinéma, comédie, France, populaire, imaginaire, représentation, mémoire

French Popular Comedies from the 1960s-1970s: Forms, Imaginaries and Memories

Abstract:

This thesis proposes a cultural history of French popular comedies from the 1960s-1970s. By reimagining cinema as a collective cultural production and social practice, these films are considered from an environmentalist perspective as socially and culturally constructed objects.

In the first part, these comedies are reconsidered in light of the changes in the film industry over these two decades and seen as emanations of a broader culture of humor in France. In this sense, the ambition is less to understand a particular object than to describe the network within which it circulates and contributes to assigning it a function. The most popular comedies of these two decades are both the result of production processes adapted to the preferences of the film market and a source of questions about the future of the industry. On a cultural level, they aggregate and reformulate comic and humorous expressions developed on theater stages during the same period. They also mark, through their links to other film genres, their integration into a network of broader cultural references, allowing them to address issues of modernity.

The second part is devoted to the study of representations of French society in the 1960s-1970s. Far from being a mere reflection of reality, these films are a privileged space for the expression of social imagination. Through fiction, they mediate the fears, doubts, and hopes of society and often reveal its ambiguities. Three dominant axes are found in the comedies studied,

each corresponding to significant developments in French society during these two decades: socio-economic transformations, questions of morals, and social diversity. Through the representations in these comedies of certain very concrete changes that occurred during these two decades, a multitude of responses to the socio-economic and cultural changes in French society emerges. This complex, sometimes ambivalent perspective, is dominated by the concern for adaptation: how to conform and adapt to novelty while retaining ties to older models?

After analyzing the dialogue that these comedies engage in with the French society of their time, the third and final part focuses on how they are culturally invested. The aim is still to consider these films in circulation and relation to one another. This part considers comedies as a place for redefining society through its recent history. By exploring the past, especially World War II, some comedies assert themselves not as rewrites of history but as reactions to the writing (even more to the representation) of history. By exhibiting more or less directly the modalities that govern historical representation, these historical comedies openly question society's position regarding its past. This cultural and memorial engagement with these films is further complemented by an investigation into contemporary broadcast spaces and the elements of discourse which ultimately give these comedies symbolic value. By considering these comedies in their current practices and reappropriations, by noting the cultural, identity, and symbolic projections that pass through them, we will ask ourselves if they contribute to the construction of a common identity by serving as supports of shared memory.

Keywords: cinema, comedy, France, popular, imaginary, representation, memory

Remerciements

Je remercie très chaleureusement ma directrice de thèse Pietsie Feenstra qui m'a accompagné au cours de ces années de doctorat. Sa confiance, sa sérénité, son écoute, son optimisme et ses conseils avisés ont été des atouts précieux dans ce parcours de recherche. Sa bienveillance et ses encouragements m'ont permis d'être dans les meilleures dispositions pour avancer dans mon travail.

Hartelijk dank !

Merci aux membres de mon jury pour leur attention à mon travail. J'aimerais avoir un mot particulier pour chacun tant ils ont pu avoir, directement ou indirectement, de l'importance dans mon parcours de chercheur.

Guillaume Boulangé, dont j'ai eu le plaisir de suivre les cours dès ma première année de licence et avec qui une véritable complicité s'est installée. Il m'a aidé à avoir confiance dans mes projets de recherche en dirigeant mes deux mémoires de master et m'a suggéré que ce n'était pas une si mauvaise idée de choisir ce sujet de thèse. Tout au long de mon doctorat, il a été un interlocuteur privilégié, d'une disponibilité à toute épreuve. Je lui dois beaucoup.

J'ai rencontré Laurent Le Forestier à Montpellier au cours d'une journée d'études consacrée à l'écriture cinématographique dans la presse du premier XX^e siècle. J'ai eu l'opportunité d'échanger par mail avec lui et il m'a très gentiment, avec beaucoup de générosité, fait des retours sur des articles que j'avais écrits. Ses remarques et ses réflexions ont été très stimulantes pour ma recherche. Merci beaucoup.

Les travaux pionniers de Raphaëlle Moine sur le genre filmique ont été des repères constants au cours de ces années de doctorat. Ses recherches ont contribué grandement à l'implantation d'objets mal-aimés et peu légitimés (comme la comédie) dans la recherche universitaire en France. Merci d'avoir ouvert la voie aux côtés d'autres.

Je garde un vif souvenir des cours de Christian Rolot auxquels j'ai pu assister en licence et en master et tout particulièrement ceux consacrés à l'histoire du cinéma comique. Je dois beaucoup également à cet autre pionnier de la recherche universitaire sur la comédie. Je suis heureux qu'il ait accepté la présidence de mon jury de soutenance, que je perçois comme un parrainage bienveillant. Merci pour tout.

La lecture de l'ouvrage de Dimitri Vezyroglou *Le Cinéma en France à la veille du parlant* a été un moment décisif dans mon doctorat en m'ouvrant à une discipline – l'histoire culturelle – au sein de laquelle je souhaite inscrire mon parcours de chercheur. Ses travaux ont été de véritables balises méthodologiques et m'ont permis d'aborder toutes ces comédies avec des perspectives nouvelles. Un grand merci.

Je remercie également la directrice du laboratoire RIRRA 21 Marie-Ève Thérenty qui m'a donné des conseils pertinents pour préparer mon contrat doctoral. Merci à elle pour sa générosité, son temps accordé et pour m'avoir intégré à plusieurs projets de recherche.

Merci à tous mes collègues du département Cinéma, Audiovisuel, Nouveaux Médias de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 qui, par leur enthousiasme et leur engagement, apportent une belle énergie de travail qui ne peut qu'être stimulante dans ce travail au long cours qu'est la thèse.

Merci à toutes les chercheuses et tous les chercheurs qui m'ont fait confiance en m'invitant à communiquer lors de colloques ou à écrire des articles autour de mes recherches. Toutes ces expériences m'ont beaucoup apporté. Merci également à Bernard Benoliel et Xavier Jamet de la Cinémathèque française qui m'ont permis de contribuer à l'exposition Louis de Funès et à la rétrospective Gérard Oury en donnant des conférences ou en écrivant des textes.

Un salut amical à mes camarades de *La Septième Obsession* et de la Semaine de la Critique qui m'ont permis, à Cannes et ailleurs, de découvrir d'autres univers cinématographiques.

J'ai une pensée émue pour mes proches, mes parents (qui m'ont toujours encouragé à suivre ma voie), mes frères, ma sœur et mes grands-parents. Le soutien permanent de cette petite troupe a été essentiel au long de ces années de doctorat. Merci infiniment. C'est avec eux que j'ai découvert enfant un grand nombre de comédies dont je parle dans ces pages. Repenser à ces moments joyeux m'a permis de trouver la force d'avancer dans les moments plus difficiles. Après avoir découvert beaucoup de films et de cinéastes au fil de mon parcours universitaire, je suis très heureux d'être revenu, pour cet ultime diplôme, vers ma cinéphilie première, vers ces « films qui ont regardé mon enfance » pour reprendre la formule de Jean-Louis Schefer et Serge Daney. La boucle est bouclée.

Un merci très sincère à mes amis qui me soutiennent et m'apportent plus qu'ils ne le pensent. Grâce à eux, au temps passé ensemble et aux discussions que nous avons eues, ils

m'ont permis d'oublier un temps cette thèse, qui parfois pouvait se faire obsédante. Merci également à mes beaux-parents pour leur gentillesse et leur générosité toute bretonne.

Last but not least. Un immense merci à Maëlle qui m'accompagne depuis que j'ai débuté cette thèse. Je ne serais jamais allé au bout de ce travail sans son affection, son aide, ses encouragements, ses remarques judicieuses sur mon travail et ses relectures minutieuses. Elle a été ma meilleure alliée et l'avoir à mes côtés au quotidien a été essentiel.

Avertissement

Les articles de presse d'époque mentionnés (critiques, interviews, reportages) sont issus des revues de presse numérisées par la Cinémathèque française (accessibles uniquement sur place). Nous avons signalé, lorsque cela était indiqué, le titre de l'article et le nom de l'auteur. Nous n'avons pas relevé le numéro de page, celui-ci n'étant pas précisé dans ces revues de presse numériques. Les interviews et reportages télévisés évoqués dans ces pages sont visibles sur le site internet de l'INA ou dans les centres de consultation de l'INA. La plupart des bandes-annonces analysées sont disponibles sur YouTube. Les archives publicitaires et dossiers de presse étudiés sont issus du dossier André Bernard conservé à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Les numéros du *Film français* ont été consultés au sein des collections presses de l'espace chercheur de la Cinémathèque française. La méthodologie de recension des diffusions télévisées des films du corpus est détaillée dans le chapitre 8.

Pour ne pas surcharger inutilement le texte, le nom du réalisateur et l'année de sortie sont indiqués seulement lors de la première mention du film, hors parenthèses et notes de bas de page. Une filmographie détaillée présente en fin de thèse permet d'accompagner la lecture.

Les scores d'entrées en salles ont été obtenus par le recoupement de plusieurs bases de données : celles du CNC via son site internet, de *JP's Box Office* (jpbox-office.com) et de *Box Office Story* (boxofficestory.com).

Introduction

Une enquête sur le succès cinématographique

Le succès d'un film étonne, interpelle et désarçonne. En écrivant sur *Les Morfalous* (Henri Verneuil, 1984), Serge Daney rend les armes et reconnaît l'impuissance et les limites de la critique pour saisir l'engouement public autour de ce long métrage : « il y a, comme ça, des films provisoirement incritiquables. Leur succès relève de la sociologie, de la mythologie, de l'étude de marché. Pas de la critique¹. » Plus encore, la pérennité du succès surprend et souvent interroge. Le 11 janvier 2020, à l'occasion des 40 ans de la sortie des *Bronzés font du ski* (Patrice Leconte, 1979), une partie de l'équipe du film (Marie-Anne Chazel, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte, Bruno Moynot, le réalisateur, le producteur Yves Rousset-Rouard) se rend à Val d'Isère (où la comédie a été tournée) pour une soirée festive. Un public enthousiaste se presse à cet événement. Un reportage diffusé le lendemain au journal télévisé de France 3 Auvergne-Rhône-Alpes revient sur cette manifestation et retient le témoignage d'une spectatrice qui raconte son rapport au film : « Ça a bercé mon enfance, ça a illuminé nos années lycée avec toute ma bande de copines. » Un peu plus loin, Patrice Leconte avoue être déconcerté et ravi de la popularité des *Bronzés font du ski* plusieurs décennies après sa sortie : « Qu'on puisse rire encore à nos facéties qui datent d'il y a si longtemps, c'est un cadeau du ciel ! » Le journal télévisé de France 2 évoque également cette fête anniversaire. Dans un reportage diffusé le 11 janvier 2020 pour l'édition du 20h, Thierry Lhermitte se félicite : « C'est entré dans la culture populaire française ». En passant l'épreuve du temps, le film de Patrice Leconte s'est confondu avec les souvenirs personnels, il emblématise pour certains une période de leur vie et traverse les générations jusqu'à devenir une référence culturelle largement partagée. Dans son article consacré au *Corniaud* (Gérard Oury, 1965) dans le *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, Fabien Gaffez introduit son texte en évoquant le rapport intime, voire identitaire qui a pu se tisser avec ce film :

Il est de ces films *patrimoniaux* dont on ne sait plus quoi penser, tant ils font partie de nous, tant ils sont comme des morceaux de mémoire où se déposent les soirées dominicales d'une enfance passée à rire avec de Funès et Bourvil, imitant les accès de fureur de l'un ou le rire benêt de l'autre. Avec *La Grande Vadrouille* (1966), *Le*

¹ Serge Daney, *Ciné-journal (1981-1986)*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 208.

Corniaud inventa le rire dans nos vies en herbe, ils furent les commencements d'un cinéma qui rimait avec famille, où l'on partageait, près de nos parents hilares, une gaieté qui serait peut-être sans lendemain².

Au fil de ces lignes, le film de Gérard Oury constitue une initiation cinéphilique incontournable dans le cercle familial et déclenche, à sa vision ou à sa simple évocation, une aspiration mémorielle par sa capacité à emblématiser des moments précieux de l'enfance.

À n'en pas douter, il y a un mystère qui sourd derrière le succès d'un film et la longévité de sa popularité. Par ces quelques citations, nous avons voulu mettre en exergue la perception souvent irrationnelle de tels triomphes cinématographiques, le caractère presque magique de ces réussites que le temps paraît renforcer, le recours à un registre intime pour expliquer le rapport qui s'est noué avec ces œuvres. Le succès est ici rétif à toute analyse méthodique et raisonnée et ne semble appréhendable qu'à travers le secours d'études et de disciplines extérieures au cinéma (la sociologie, la mythologie et les études de marché que mentionne Serge Daney) ou alors inaliénable au discours, tout juste accessible par des embranchements émotionnels, où, le constat du succès étant suffisamment déconcertant, il est impossible d'identifier les causes, sinon de façon arbitraire.

Cette thèse sur les comédies populaires françaises des années 1960-1970 est avant tout une proposition pour dépasser ces impasses et envisager d'autres voies, d'autres perspectives pour aborder le succès d'un film. Sans chercher à réduire celui-ci à une équation, nous souhaiterions approcher et comprendre à la fois ses circonstances d'émergence, ses expressions autant commerciales que médiatiques et culturelles ainsi que son entretien au fil du temps. Les comédies des années 1960-1970 offrent un terrain privilégié pour explorer cette question tant certains titres – évoquons-en aussitôt quelques-uns : *Les Tontons flingueurs* (Georges Lautner, 1963), *Le Gendarme de Saint-Tropez* (Jean Girault, 1964), *Le Corniaud*, *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury, 1966), *Le Grand Blond avec une chaussure noire* (Yves Robert, 1972), *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury, 1973), *Mais où est donc passée la septième compagnie ?* (Robert Lamoureux, 1973), *L'Aile ou la Cuisse* (Claude Zidi, 1976), *Les Bronzés* (Patrice Leconte, 1978), etc. – se distinguent par leurs scores d'entrées importants lors de leur sortie en salles mais aussi par leur popularité pérenne aujourd'hui, qui se manifeste entre autres par des audiences remarquables lors de leurs rediffusions télévisées. Si la définition du succès ne peut se satisfaire de ces seules considérations volumétriques (qui restent à nuancer) et doit

² Fabien Gaffez, « Le Corniaud », dans Christian-Marc Bosséno, Yannick Dehée (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 228.

nécessairement intégrer d'autres critères, ces éléments sont déjà l'indication d'un engouement (nous ne parlons pas ici encore de goût ou de préférence culturelle) pour ces films.

Nos premières questions portent donc sur le succès de certaines comédies françaises des années 1960-1970 au moment de leur sortie et aujourd'hui : dans quelles conditions ces œuvres sont-elles parvenues à se démarquer dans un secteur concurrentiel ? Ces réussites ont-elles été rendues possibles par le recours à des stratégies commerciales spécifiques et grâce à une certaine configuration de l'industrie cinématographique ? Indiquent-elles une affinité du public avec le genre comique ? Ce succès est-il uniquement cernable à partir de critères strictement cinématographiques ? Ne peut-il s'envisager également à l'aune de la vie culturelle, économique, politique et sociale de la période où sont pensés et conçus ces films ? En d'autres termes, le succès est-il corrélé à la capacité à saisir un air du temps, à restituer les problématiques qui agitent une société, à capter et cristalliser à un instant T ses conflits, ses peurs et ses aspirations ? Que dire dans ce cas-là de la présence et du succès durable de certaines comédies aujourd'hui, à une époque sensiblement différente de celle de leur sortie ? Par quels biais et quels intermédiaires ces films ont-ils traversé l'épreuve du temps ? Sont-ils vus de la même manière aujourd'hui qu'au moment de leur exploitation en salles ? Et par ailleurs, jusqu'à quel point les publics interviennent dans la production du succès ?

En abordant ces comédies à partir de ces questions, il y a le risque de dériver vers des raisonnements téléologiques en expliquant que, par des investissements appropriés et calculés, une conjonction miraculeuse entre le texte et le contexte ou des prédispositions de la part du public, un film ne pouvait qu'être programmé pour la réussite. Or, il n'y a rien de plus incertain que le succès d'un film, si on le considère comme une émanation d'une industrie culturelle – le cinéma – qui est une industrie de prototypes produisant des biens d'expérience (donc évaluables après coup)³. Cette imprévisibilité s'accroît dans le cadre de la comédie. Si l'on considère en première approximation que la marque et la vocation de ce genre est de susciter le rire, il est nécessaire de souligner, dans une perspective pragmatique et sociologique, qu'il n'y a pas

³ « S'il est un point sur lequel la littérature économique consacrée aux industries culturelles converge, c'est l'incertitude spécifique qui y règne quant au succès des produits. Les acteurs de ces marchés rencontrent des difficultés particulières à prédire quels créateurs auront du succès, et ce même quand des budgets importants de marketing et de promotion sont dégagés. La théorie économique explique cette incertitude par la nature des produits d'une part, les industries culturelles sont des industries de prototypes, où chaque produit est significativement distinct des autres, et où les qualités ne sont pas standardisées. D'autre part, les biens culturels sont des biens d'expérience, soit des biens qu'il faut avoir consommés pour en connaître la valeur ; cela conduit les consommateurs à s'orienter dans l'offre de façon particulière, en faisant plus confiance à des prescripteurs ou à leurs pairs qu'aux qualités objectives et à la publicité. », Jean-Samuel Beuscart, Kevin Mellet, *Promouvoir les œuvres culturelles. Usages et efficacité de la publicité dans les filières culturelles*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, coll. « Questions de culture », 2012, p. 16.

d'automaticité du rire puisqu'il est une expérience socialisée, plurivoque et contrastée⁴. Quand bien même le rire est l'une des émotions les plus partagées au monde, une comédie n'est jamais assurée de toucher pleinement à son but au moment de sa sortie et n'a aucune garantie de faire mouche, quels que soient les publics et les périodes où elle est visionnée. Il n'y a donc aucune évidence dans la carrière et la destinée des films qui nous occupent ici. Cependant, la prise en compte des contraintes et des facteurs environnementaux de ces films permet de mieux en saisir la forme. L'attention aux représentations sociales et aux configurations imaginaires de la société au sein de ces œuvres permet d'en éclairer le contenu. L'étude des modélisations de l'histoire qu'elles proposent et des processus contemporains de réappropriation par lesquelles elles passent permet d'apprécier l'inscription de ces comédies dans les mémoires sociales. Cette feuille de route ne permettra pas d'élucider entièrement les raisons du succès de ces films (succès par ailleurs inégaux si l'on considère les rapports investissements/retombées et si l'on étend les investigations au-delà du moment de la sortie en salles⁵) mais pourra, nous l'espérons, rendre compte de cette « magie sociale du cinéma⁶ » suscitée non seulement par les films mais aussi par les environnements, les pratiques et les investissements socio-culturels qui les entourent.

La comédie : un genre indéfini ?

Avant d'aller plus loin dans cette réflexion, il est nécessaire, et même indispensable, de définir et de préciser chacun des termes que nous avons utilisés pour désigner jusqu'ici notre objet d'étude. Le premier que nous souhaitons aborder est celui de « comédie ». Vincent Pinel note qu'elle est le genre « le plus vaste mais aussi le plus difficile à cerner⁷ ». La diversité des

⁴ « [...] le rire témoigne plutôt d'un jeu de positionnement social relatif qui n'est jamais complètement stabilisé. » ; « [...] le rire apparaît comme un invariant du comportement humain auquel il faut reconnaître une qualité d'universalité qui lui viendrait non pas de la nature, artificiellement opposée à la culture, mais des contraintes fondamentales de la vie sociale. Sous des dehors de superficialité légère, ses grands schèmes renvoient à des expériences anthropologiques majeures : la rencontre avec les pouvoirs et les dispositifs matériels qui les objectivent ; l'expérience de la matérialité sociale des corps ; l'apprentissage des savoir-être civilisationnels ; l'apprentissage des rapports sociaux fondamentaux ; l'expérience du franchissement des limites dans l'ascension ou le déclassement ; l'expérience de la valeur que l'on est en droit de s'attribuer ou non en regard des effets que l'on produit sur les autres. », Laure Flandrin, *Le Rire. Enquête sur la plus socialisées de toutes nos émotions*, Paris La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2021, p. 179 et 366.

⁵ De nombreux films de notre filmographie, qui ont pourtant été des succès notables en termes de fréquentation lors de leurs sorties en salle, connaissent une postérité difficile. Certains ont été très peu, voire pas du tout diffusés à la télévision, d'autres ne bénéficient pas d'une édition sur un support vidéo récent (il n'existe pour eux que des éditions en VHS), et quelques-uns n'ont jamais été édités sous format physique.

⁶ Robert Mandrou, à propos de l'ouvrage d'Edgar Morin *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique* (publié en 1956), « Histoire et cinéma », *Annales*, n°13-1, 1958, p. 143.

⁷ Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvement au cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre et reconnaître », 2000, p. 54.

genres qui lui sont connexes (comédie dramatique, comédie romantique, comédie musicale, comédie de mœurs, etc.) ainsi que la grande variété des registres qui lui sont apparentés (burlesque, humour noir, satire, parodie, etc.) peuvent prêter à confusion et laisser entendre que les contours de la comédie sont extrêmement lâches et étanches. L'imbroglio définitionnel provient également de la substitution de la comédie par le comique et l'humour (il est courant de parler de « film comique » ou de « film humoristique » pour désigner, sans distinction particulière, une comédie) alors que ces deux termes se rapportent à des registres auxquels la comédie peut, mais sans nécessité absolue, avoir recours (elle serait tout au plus une mise en forme dramatique du comique).

Selon la définition bien connue d'Henri Bergson, le comique est du « mécanique plaqué sur du vivant⁸ », soit le raidissement d'un geste, la rupture accidentelle d'un mouvement, une altération, le bégaiement inattendu du cours naturel de la vie. Pour qu'il puisse provoquer le rire, le comique exige de la part du rieur une position de distance et une « anesthésie momentanée du cœur⁹ ». Cette distanciation, où l'émotion se trouve atténuée par la non-implication dans l'action, permet de repérer l'anomalie en question que le rire vient alors résorber. Le rire – qui sanctionne un écart par rapport à une norme – signale ici un relâchement de la tension accumulée par la perception d'une incohérence¹⁰. Dans une formule définitive, Jean Emelina synthétise la question du comique en identifiant trois conditions pour son émergence : « Un phénomène considéré comme *anormal*, une position de *distance*, *l'absence de conséquence* ou l'absence de prise en considération de ses conséquences éventuelles, le plus souvent dangereuses : telle est *la triple condition qui permet de produire l'effet comique*¹¹. » L'humour est sensiblement différent du comique. Cette forme d'origine anglo-saxonne, qui se développe en France à la fin du XIX^e siècle avec la caricature de presse et l'esprit fumiste, se caractérise, à la différence du comique, par une dualité moins tranchée entre le rieur et le risible :

Dans le comique, l'ethos et le destinataire marquent leur distance par rapport au risible pour s'en amuser, selon une démarche ludique orientée vers la moquerie. Le risible consiste en toute déviation par rapport à une norme (implicite ou non) : texte pour *rire de*, où l'objet du rire est une victime tenue à distance. [...] En revanche, avec l'humour,

⁸ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], édition établie sous la direction de Paul-Antoine Miquel, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013, p. 83.

⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰ Alain Vaillant parle de « débrayage comique » pour qualifier cette décrispation du sujet après l'identification d'une contradiction : « Réduit à sa plus simple expression, le rire est un réflexe de l'homme placé en situation de stress (subie ou recherchée pour le plaisir qu'elle procure), à laquelle il s'échappe par ce que j'ai appelé le "débrayage comique". », Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 59.

¹¹ Jean Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, coll. « Présences critiques », 1991, p. 69.

l'ethos et le destinataire ne se séparent pas du risible, ils s'y incluent dans une sorte de coexistence amusée qui répond à un mouvement de généralisation : sont risibles tant la norme que la déviation par rapport à la norme ou l'absence de norme. Il s'agit d'un texte pour *rire avec*, où objet et sujet du rire sont inséparables. Alors que comique et satire se fondent sur la dualité rieur/risible et que leur rire procède par détachement (moquerie, mépris, triomphe) d'un devenir érigé en spectacle, l'humour marque la coexistence du rieur et du risible [...] ¹².

L'humour instille un doute dans la situation discursive, suscite le questionnement et parfois l'inquiétude dans cette indistinction à propos de ce qui est risible :

[...] l'humour accentue le brouillage sémantique en ne pointant pas l'objet visé de façon claire. Si l'humoriste semble adhérer aux thèses qu'il expose, il adopte à leur égard une position décalée qui les affecte d'ambiguïté. Se détachant momentanément de lui-même, prenant une distance avec un tiers ou avec le monde, le locuteur semble désengagé de l'énoncé littéral qu'il n'assume pas et invite ainsi le récepteur à décoder un sens second ¹³.

En jouant sur la confusion des valeurs, sur l'opacité des intentions et en feignant d'ignorer les jugements communs, l'humour déploie un discours aux sens multiples et indécidables ¹⁴.

À partir de cette rapide distinction entre comique et humour, la comédie, qui a largement recours à ces registres, peut se définir peu à peu. En dépit de leurs différences, le comique et l'humour se rejoignent par le jeu de distance et de positionnement qu'ils instaurent. Partant de là, la comédie peut s'entrevoir comme un genre glissant, qui est moins affaire de contenu que d'intervalle et de point de vue. Andrew Horton et Joanna E. Rapf débute leur liste des traits caractéristiques du genre par une telle distinction : « Comedy is a way of looking at the universe, more than merely a genre of literature, drama, film or television ¹⁵. » Loin des conceptions aristotéliennes qui caractérisent la comédie à partir d'invariants narratifs (une inspiration dans les sujets de la vie quotidienne, la présentation de personnages communs et de « qualité morale inférieure », une fin heureuse), la plupart des théoriciens qui se sont penchés

¹² Jean-Marc Moura, « Poétique comparée de l'humour », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire moderne*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « orbis litterarum », 2012, p. 324.

¹³ Franck Evrard, *L'Humour*, Paris, Hachette Livre, coll. « Contours littéraires », 1996, p. 29.

¹⁴ Dans une perspective sémiologique, l'humour se définit, selon Dominique Noguez, par une confusion dans la structure communicationnelle : « On a montré que l'humour tenait à la liaison inhabituelle et artificieuse d'un signifiant et d'un signifié. Inversement, cette liaison est signe de l'humour. Tout est donc dans cet entre-deux du signifiant et du signifié, dans leur *jointure*, et il suffira que soit reconnu son caractère artificieux pour qu'on aperçoive l'intention humoristique et comprenne la nécessité d'un second décryptage. », Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, t. 22, n°1, 1969, p. 43.

¹⁵ « Plus qu'un simple genre littéraire », dramatique, cinématographique ou télévisuel, la comédie est une manière de regarder l'univers. », Andrew Horton, Joanna E. Rapf, « Comic Introduction: "Make'em Laugh, make'em Laugh !" », dans Andrew Horton, Joanna E. Rapf (dir.), *A Companion to Film Comedy*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, p. 2.

sur ce genre le définissent à partir de critères situationnels. Selon Michel Corvin, la comédie se comprend avant tout à partir de la relation qui est instituée avec le spectateur :

[...] la comédie, et finalement le comique n'existent pas ailleurs que dans l'esprit du lecteur-spectateur. Un total renversement de perspective s'impose donc : la comédie n'est pas une œuvre homogène où situations, personnages, langage et tonalité du tout s'harmonisent, entre eux et avec le lecteur, comme le fait la tragédie, à laquelle il faut bien se référer comme repoussoir ; c'est le lecteur-spectateur qui fait la comédie ; c'est de lui qu'il faut partir pour remonter à l'œuvre¹⁶.

La comédie ne peut se saisir qu'en reprenant en compte la place du spectateur. Le genre se singularise par un dispositif singulier qui tend à supprimer l'empathie et la fusion avec le spectateur pour privilégier avec lui un rapport distancié, qui ne supprime pas pour autant l'émotion. En un sens, la comédie exacerbe la position du spectateur en accentuant la dimension artificielle du spectacle qu'il regarde ou en créant presque systématiquement un écart dans la circulation des informations (le spectateur en sait toujours plus que le personnage)¹⁷. Dans une approche plus sémiologique, Jean-Paul Simon définit également la comédie (le film comique sous sa plume) à partir d'une configuration situationnelle. Une fois de plus, elle ne se caractérise pas selon à partir d'un contenu mais depuis un cadre contextuel, au sein d'une relation de communication. Pour Jean-Paul Simon, la singularité de la comédie est d'être avant tout un genre pirate, qui ne se construit qu'en déconstruisant d'autres genres : « Il nous semble alors que le film comique peut être considéré comme une transgression (institutionnelle) d'autres genres (principalement le courant réaliste dominant), la "transgression" du genre aboutissant alors au "genre" de la transgression¹⁸. » Avec cette proposition étonnante mais néanmoins stimulante, la comédie se démarque par sa capacité à subvertir la logique d'un code sémantique (à travers la figure du gag notamment) et ouvre le spectateur au travail de construction et de normalisation de ce code qu'effectue à chaque instant le cinéma de fiction¹⁹.

Cette approche de la comédie contrevenant à toute conception immanentiste nous permet d'ouvrir un propos plus général sur la théorie du genre filmique. Ce que présente Jean-Paul Simon nous semble assez proche du modèle analytique sémantico-syntaxique du genre exposé

¹⁶ Michel Corvin, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1994, p. 148.

¹⁷ « Il y a situation comique (comique par sa tonalité, non par sa structure, car on retrouve le même schéma en tragédie) quand, dès le début ou presque de l'œuvre, l'affaire est réglée dans l'esprit du lecteur, toute la pièce n'étant, de péripéties en quiproquos et de coups de théâtre en reconnaissances, qu'une opération de retardement. », *ibid.*, p. 151.

¹⁸ Jean-Paul Simon, *Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique*, Paris, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1979, p. 19.

¹⁹ « Le comique comme transgression se permet de rejouer les mécanismes d'insertion du spectateur dans le film mis en place par l'institution cinématographique à travers d'autres genres qui servent de référent. », *ibid.*, p. 33.

par Rick Altman dans son ouvrage sur la comédie musicale hollywoodienne²⁰. Selon le théoricien américain, le genre est la résultante d'une combinaison dynamique et complémentaire de traits sémantiques et syntaxiques²¹. Le repérage de ces éléments sémantiques et syntaxiques ne préexiste pas au texte mais s'établit en étroite relation avec une « communauté interprétative²² ». Cette dernière référence marque l'inspiration jaussienne de Rick Altman qui reprend à l'auteur de *l'Esthétique de la réception* l'idée de réception et d'appropriation active des œuvres par les publics²³. Quelques années plus tard, dans *Film/Genre*²⁴, Rick Altman complète son approche du genre. Il l'ouvre à une dimension pragmatique en détaillant le rôle des institutions (critiques, industries, etc.) et des publics dans la catégorisation générique. Le genre ne s'établit plus seulement à partir d'éléments intrinsèques

²⁰ Rick Altman, *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, traduit par Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992 [1987 pour la version originale américaine].

²¹ « Au sens où j'entends le mot genre, un groupe de textes ne forme un genre que si et seulement s'ils constituent un type sémantique et si ce type sémantique est assorti à un type syntaxique correspondant. Un groupe de films ayant une syntaxe commune mais ne partageant pas d'éléments sémantiques (ou réciproquement) ne sera pas reconnu comme constituant un genre. Un genre, donc, au sens fort auquel je me tiendrai, n'est ni une construction théorique artificielle non attestée historiquement, ni un type historique inacceptable d'un point de vue théorique. Un genre n'existe pleinement qu'à partir de l'instant où l'on met en place une méthode pour organiser sa sémantique en une syntaxe stable. Ce qui revient à dire [...] que les genres sont fabriqués et ne naissent pas tels. Un genre n'est pas une entité qui a une existence avant la production de textes spécifiques et cette affirmation reste valable même dans les cas où un genre non cinématographique similaire existe déjà, comme la comédie musicale de Broadway, le roman de western à deux sous, le roman de série noire. Un genre se développe toujours par et à travers des textes. D'abord et avant tout, l'histoire d'un genre est un récit des origines, relatant comment le genre est devenu genre, c'est la relation de la stabilisation d'un champ sémantique particulier et son association progressive avec une syntaxe spécifique. », *ibid.*, p. 132.

²² « La signification, telle que je la pose, n'est jamais quelque chose que les mots ou les textes possèdent, mais toujours quelque chose *produit* dans le cadre d'un contexte de signification établi par quatre éléments. Un *auteur* (compris au sens le plus large : individu, groupe, industrie, etc.) met en circulation un *texte* (qui peut prendre l'aspect d'un mot, d'une image, d'un geste unique ou bien de multiples volumes) à l'attention d'un *public* (composé d'un seul individu ou de plusieurs, présent physiquement ou éloigné et absent) et dont la perception dépend en partie de la *communauté interprétative* dont il est membre. », *ibid.*, p. 12.

²³ Pour Hans Robert Jauss, le sens d'une œuvre n'est pas enclos en elle-même. Il se recompose en fonction des différents publics qui la reçoivent au fil du temps et selon les différents horizons d'attente qu'ils projettent sur elle : « L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » Pour Jauss, la littérature – et l'on pourrait étendre cela au genre filmique – se construit à travers une série d'allers-retours dans l'histoire entre producteurs et récepteurs qui, au sein d'une même chaîne, consolident peu à peu le sens des œuvres, sens qui peut toujours être amené à évoluer : « L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la "série littéraire" dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire. Passant d'une histoire de la réception des œuvres à l'histoire événementielle de la littérature, on découvre celle-ci comme un processus où la réception passive du lecteur et du critique débouche sur la réception active de l'auteur et sur une production nouvelle ; autrement dit, où l'œuvre suivante peut résoudre des problèmes – éthiques et formels – laissés pendents par l'œuvre précédent, et en poser à son tour de nouveaux. », Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 54 et 69-70.

²⁴ Rick Altman, *Film/Genre*, Londres, BFI Publishing, 1999.

mais se construit également en fonction d'un contexte économique et social²⁵.

Dans son ouvrage de synthèse sur les genres cinématographiques, Raphaëlle Moine adopte cette perspective sémantico-syntaxico-pragmatique pour définir le genre filmique. Celui-ci se définit à partir d'indicateurs inclus dans le film que le spectateur perçoit comme caractéristiques du genre grâce à une familiarité entretenue avec eux et se modèle également à travers l'environnement social et économique des films²⁶. L'identité générique est ainsi contingente, relationnelle, mouvante, révisable et ne s'appréhende véritablement qu'à partir de ses contextes interprétatifs²⁷. Le genre est ainsi une catégorie co-construite à partir d'un ensemble d'œuvres et d'un contexte de production et de réception. Selon Raphaëlle Moine, le genre ne préexiste pas au film. Il est davantage une médiation, l'établissement d'un rapport, une manière de le rendre signifiant :

[...] on définira le genre comme une des médiations qui rend le film intelligible et permet à un public (qui connaît et reconnaît la catégorie générique) de le recevoir et de le comprendre. Il est probable que dans le cas du film de genre, la médiation générique, qui anticipe le plaisir du genre, est des plus importantes. Mais il existe aussi d'autres "passeurs", comme l'auteur, les stars, voire le type de salle où le film est projeté, qui peuvent jouer le rôle de médiateur entre le film et son public. Le genre est ainsi un des accès possibles au film, une des conditions possibles de son intelligibilité, que ce film par ailleurs manifeste ou non une intention générique²⁸.

Cette idée de médiation permet de déplacer significativement les enjeux du genre. Il apparaît moins comme la définition et la circonscription d'un contenu que comme une activité sociale.

²⁵ Dans une perspective similaire, Jean-Marie Schaeffer suggère plus généralement qu'une œuvre ne peut se comprendre dans la seule immanence du texte. Elle se saisit avant tout au sein d'une relation communicationnelle historiquement et socialement positionnée, qui peut donc varier en fonction de la situation : « [...] une œuvre n'est jamais un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifique, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques. Dès qu'on se concentre sur la globalité de l'acte discursif, plutôt que sur la simple réalisation textuelle, littéraire ou non, orale ou écrite, l'hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les différents noms de genre cesse d'être scandaleuse : l'acte discursif étant pluri-aspectuel, il est tout à fait normal qu'il admette plusieurs descriptions différentes et néanmoins adéquates. », Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 80.

²⁶ « Le film de genre propose (ou impose) des indicateurs de genre à son spectateur, que celui-ci reçoit et active, en les rapportant à sa mémoire générique. Ces indicateurs, qui déterminent des attentes génériques en exemplifiant des conventions solides du genre, ne sont pas seulement disséminés dans le texte du film. Ils balisent en effet aussi, avant même le visionnement, la communication du film (...). », Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2002, p. 81.

²⁷ « Ce ne sont pas seulement le contenu et les structures du texte filmique qui lui donnent son identité générique, mais également les contextes interprétatifs, en partie fixés par des institutions (producteurs, critiques), en partie produits par des habitudes de consommation filmique. En d'autres termes, la réception d'un film détermine aussi son identité générique et l'importance de cette identité dans le processus d'interprétation des films. », *ibid.*, p. 102.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

En ce sens, Chloé Delaporte propose d'aborder le genre à partir d'une perspective purement pragmatique inspirée des travaux de Charles Sanders Peirce et de Roger Odin. Elle envisage le genre comme une catégorie de l'interprétation qui ne se constitue qu'à partir des signes produits par l'interprète. Elle propose de passer de la notion de genre à celle de « génération²⁹ » pour aborder cette activité interprétative. Chloé Delaporte suggère de délaissier toute description intrinsèque de celui-ci (qui serait implicitement, sous couvert d'objectivité, une première interprétation/qualification) pour s'intéresser aux mécanismes d'assignations génériques et aux modes de lecture qui peuvent être mobilisés par les interprètes lorsqu'ils abordent un contenu filmique³⁰ (modes qui sont réglés et présélectionnés par les institutions sociales³¹).

Que retirer de ce bref parcours des théories du genre filmique dans notre compréhension de la comédie cinématographique ? Nous proposons ci-dessous quelques conclusions :

- La comédie n'est pas réductible à un contenu narratif, à un ensemble d'invariants préexistants au film. Elle se singularise plutôt par une certaine relation construite avec le spectateur.
- La comédie est une construction générique qui s'établit dans une synergie entre producteurs, récepteurs et médiateurs. Cette relation est construite à partir d'indicateurs que les producteurs supposent identifiables et repérables pour les récepteurs, des habitudes spectatoriennes qui, en développant une familiarité avec certains codes, les rattachent à un même ensemble, des stratégies médiatiques et des réceptions successives qui participent à « l'immatriculation » du film.
- La définition et la perception de la comédie dépend des usages sociaux et communicationnels qui en sont faits. Elle doit être considérée avant tout comme une

²⁹ « Je définis alors la génération comme un mode de sémiotisation ordinaire qui s'appuie sur l'appréciation de qualités conçues comme intrinsèques et participe ainsi à la construction de certains objets, ici en tant que films. Dans ce cadre, les genres ne sont plus des qualités intrinsèques aux objets filmiques mais les produits actualisés des générations, qui relèvent d'une forme d'assignation. Je suggère d'évoquer des "marqueurs génériques" pour désigner ces propriétés pensées comme intrinsèques. », Chloé Delaporte, *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2015, p. 65.

³⁰ « Logiquement, une étude générique pragmatique ne devrait pas tant porter sur les films que sur les interprétations qui leur sont associées, puisque ce sont celles-ci qui révèlent l'existence de ceux-là et leur donnent une consistance – soit, pour ainsi dire, les façonnent. », *ibid.*, p. 66.

³¹ En effet, pour reprendre Roger Odin et son modèle sémio-pragmatique, les modes de lectures ne sont pas extensifs et illimités. Le spectateur ne décide pas lui-même, en toute indépendance, sans préjugés ni prérequis, du sens qu'il donne à un film : « L'institution spectatorielle règle les modes de production de sens que je peux mettre en œuvre lorsque je suis positionné en tant que spectateur. Le modèle sémio-pragmatique pose en effet qu'il existe dans un espace social donné un certain nombre de modes de production de sens et d'affects dont l'ensemble constitue la compétence discursive des acteurs de l'espace social. Le rôle des institutions est de sélectionner certains modes parmi les modes qui sont à ma disposition dans l'espace social discursif (et éventuellement d'ajouter certaines contraintes supplémentaires) [...]. Autrement dit, les institutions règlent l'usage social des langages. », Roger Odin, « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communication*, n°13-2, 1992, p. 49.

catégorie interprétative, qui permet de qualifier certains films et dont il restera à établir les modalités.

Nous proposons en conséquence une conception dynamique et en tension de la comédie où celle-ci est comprise non pas à partir de son seul contenu, mais en fonction des regards qui sont/qui peuvent être portés sur elle, ce qui nous incite plus que jamais à une approche historique, sociale et environnementale de ce genre.

Cinéma et cultures populaires

L'un des autres termes épineux du sujet de cette thèse est celui de « populaire », qui relève à première vue d'un ensemble cinématographique et culturel plus large (le « cinéma populaire », la « culture populaire »). Pour saisir la complexité sémantique du terme de « culture populaire », il faut se pencher sur son origine et sur ce qu'il recouvre. La culture populaire – entendue sommairement comme la culture relative au peuple – est une « vaincue de l'histoire³² ». Longtemps écartée des registres car essentiellement transmise à l'oral, sa trace est vaporeuse car elle est celle des classes modestes, de ceux qui n'ont pas la maîtrise des canaux officiels de diffusion de la culture. L'étude des cultures populaires ne peut s'appréhender sans l'analyse des rapports de force et de pouvoir au sein d'une société. Une culture n'est pas « populaire » en soi. Elle est désignée ainsi par rapport à une culture dominante qui a construit sa position légitime grâce à l'autorité politique, économique (l'État, le pouvoir féodal ou royal) ou morale (l'Église) de ses tenants. Ces régulateurs de la vie culturelle renvoient au populaire tout ce qui n'est pas de leur fait et de leur invention dans une double entreprise de marginalisation de ces pratiques et de renforcement des statuts dominants : dénigrer la culture du peuple et ne considérer comme viable que la culture des élites permet de renforcer le pouvoir de ses représentants.

Dès le Moyen Âge en France, les traditions religieuses développées par le peuple subissent les foudres de l'institution ecclésiastique qui craint moins des erreurs théologiques dans ces pratiques qu'un essoufflement de son influence. Désigner comme populaires, hérétiques ou superstitieux ces usages permet de les condamner, de revaloriser les dogmes bâtis par l'Église et de « faire intérioriser par chacun le système de représentations construit par l'institution³³ ».

³² Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991 [1978], p. 7.

³³ Roger Chartier, « Culture populaire », dans André Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 176.

L'ambition est ici de dévaloriser les imaginaires alternatifs pour mieux imposer un schéma unique. Mais durant cette période, les autorités politiques et religieuses savent composer avec les pratiques culturelles du peuple³⁴. Dans une période et un cadre donnés, l'autorisation de ces pratiques peut donner l'illusion d'une relative liberté au peuple en lui octroyant un espace où exprimer ses frustrations quant au partage inégalitaire du pouvoir (c'est tout le sens de la tradition carnavalesque décrite par Mikhaïl Bakhtine³⁵). Délimités dans le temps, ces moments de fête sont toutefois surtout la marque de la mainmise des autorités sur la façon dont le peuple doit se conduire. De la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle, les manifestations culturelles du peuple sont de plus en plus bridées. L'absolutisme royal qui émerge avec Louis XIV soumet les populations à un ordre plus ferme. Du XVII^e siècle au XVIII^e siècle, le lent déclin des campagnes au profit des villes estompe les pratiques culturelles émanant du peuple. La Révolution française, dans sa volonté d'unifier les citoyens autour d'un idéal républicain, joue également son rôle dans l'imposition d'une norme. Le XIX^e siècle, celui de la bourgeoisie triomphante, achève d'attenter aux usages culturels propres au peuple, par le biais notamment de l'école publique qui valorise la langue française et instille chez les enfants la honte des langues régionales. Les pratiques populaires (entendons une nouvelle fois ici : qui viennent du peuple) sont toujours régulées par le pouvoir³⁶.

La culture populaire est difficilement cernable puisqu'elle n'a pas d'essence. Elle est une invention des élites, sans cesse rapportée à une norme. Elle est ainsi arbitraire, considérée pour ce qu'elle n'est pas (une culture savante), envisagée comme un ensemble immuable. Autant d'approches faussées qui, dans chaque cas, biaisent son étude en la rattachant à des oppositions binaires (peuple/élite, oral/écrit, honteux/légitime, naïf/élevé, grossier/raffiné). Jacques Revel signale quatre impasses dans la réflexion sur la culture populaire. Celle-ci est tout d'abord une notion imprécise, une convention, un non-lieu puisqu'elle est définie relationnellement. Ensuite,

³⁴ « Dans un premier temps, au XV^e siècle, la carence des pouvoirs civils et ecclésiastiques centraux obligea les autorités urbaines à ne compter que sur leurs propres forces pour assurer l'ordre et la paix dans leurs murs. La naissance, spontanée à l'origine, de multiples corps de population permit d'encadrer la société et d'y diffuser les valeurs d'autorité et d'obéissance. Cependant existait une culture populaire bien vivante et proche de celle des campagnes. Les bourgeoisies durent tenir compte de sa réalité, et des besoins ludiques et magiques des masses qu'elle exprimait. Ce qui conduisit les autorités urbaines à tolérer les superstitions et surtout les réjouissances populaires. Car elles y voyaient un moyen de gouvernement. », Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e – XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 216.

³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970 [1965 pour l'édition originale russe].

³⁶ « Finalement, un système culturel est toujours relié à une forme précise de pouvoir. L'existence de la culture populaire, à la fin du Moyen Age et au début du XVI^e siècle, ne peut se comprendre sans référence à une vie politique très décentralisée. De la même manière, l'absolutisme conquérant secrète un modèle culturel qui cherche à imposer l'unité au détriment de toute diversité. Pour ce faire, la soumission des individus est nécessaire. », Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e – XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 228.

elle court le risque de s'énoncer à travers un catalogue d'objets et d'acteurs spécifiques désignés par la culture légitime qui, sans cesse, induit des schémas fixes dans la création et la réception de ces productions culturelles. De plus, elle présuppose l'existence de deux niveaux de réalités culturelles distincts et séparés en établissant une dichotomie entre le « savant » et le « populaire ». Or, les frontières entre les deux ont toujours été poreuses et la multiplicité des échanges, des transferts et des (ré)appropriations entre eux invitent à repenser une telle séparation. Enfin, le dernier risque identifié par Jacques Revel est celui qui consiste à retirer, consciemment ou inconsciemment, tout dynamisme aux acteurs et aux objets dits « populaires » en parlant en leur nom et en les figeant dans une certaine inertie. Parler de la culture populaire comme d'un objet clos, classé et déjà archivé, c'est l'entraîner sur la voie de la disparition. Les tenants de la culture légitime s'y intéressent dans un geste ambigu : montrer pour mieux cacher. Aussi, « la culture populaire existe-t-elle ailleurs que dans l'acte qui la supprime ?³⁷ » L'ethnocentrisme de classe entraîne ici le déni de culture.

Est-il alors seulement possible de décrire des objets relevant de la culture populaire ? Deux possibilités se dessinent pour Claude Grignon et Jean-Claude Passeron :

Faut-il alors, pour comprendre une culture populaire dans sa cohérence symbolique, la traiter comme un univers significatif *autonome*, en oubliant tout ce qui est en dehors d'elle et au-dessus d'elle, et d'abord les effets symboliques de la domination que subissent ceux qui la pratiquent, quitte à y revenir après coup ? Ou faut-il au contraire partir de la domination sociale qui la constitue comme culture dominée pour interpréter d'emblée par rapport à ce principe d'*hétéronomie* toutes ses démarches et ses productions symboliques³⁸ ?

Ces deux voies restent encore problématiques puisque dans le premier cas, les rapports de domination sont occultés, et dans le second cas le populaire est envisagé uniquement en relation avec la culture des élites, au risque de manquer la description objective de son contenu. Pour ces deux auteurs, il y a une oscillation permanente entre deux attitudes dans l'étude de la culture populaire : le populisme et le misérabilisme. L'un prend idéologiquement parti pour les dominés chez lesquels il trouve une certaine autosuffisance et loue la supériorité des mœurs et des productions. L'autre décrit la culture populaire « par référence au goût dominant, c'est-à-dire négativement, en termes de handicaps, de limitations, d'exclusion, de privations, d'absence de

³⁷ Michel de Certeau, Dominique Julia, Jacques Revel, « La beauté du mort : le concept de "culture populaire" », *Politique d'aujourd'hui*, n° 12, 1970. Repris dans Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1974, p. 87.

³⁸ Claude Grignon, Jean-Claude Passeron, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1989, p. 19.

choix, de non-consommations et de non-pratiques³⁹ ». Il est nécessaire d'ajouter à cela une troisième attitude, définie une nouvelle fois par Jean-Claude Passeron : l'élitisme, selon lequel les manifestations populaires « sont irrécupérables sous leur forme directement expressive par les diverses cultures et morales savantes, lesquelles ont toujours prélevé sur les productions populaires mais en les retraduisant, en affinant, en faisant entrer leurs formulations dans des codes savants⁴⁰ ». En somme, l'élitisme dénature le propos original en se l'appropriant par le prisme d'autres codes culturels.

Ces gestes essentialisent dans tous les cas la culture populaire. Dominique Kalifa distingue trois idées qui structurent la pensée sur les cultures populaires. Tout d'abord, le présupposé d'une « assez forte autonomie du corpus populaire⁴¹ », ainsi érigé en système. Ensuite, la possibilité de dégager un inventaire des traits principaux de la culture populaire en se basant sur la description des objets qu'elle produit. Enfin, la perception de cette culture comme un socle immuable « mais confronté à une volonté de répression, de disqualification ou d'érosion émanant des sphères de la culture savante, puis de la culture de masse⁴² » qui en signifierait la précarité et la dilution toujours prochaine, et donc la nécessité de la protéger sans autre forme de procès⁴³.

Si la sociologie bourdieusienne a tenté de sortir de ce verticalisme en considérant les goûts et les pratiques culturelles à l'aune de conditions économiques et sociales précises, elle n'a pu se soustraire à la réitération de rapports dialectiques entre cultures dominantes et dominées, en supposant une homogénéité des pratiques pour les deux, en définissant notamment cette seconde comme espace de tension et de négociation par rapport à la première⁴⁴ et en reprenant des outils de celle-ci pour décrire celle-là⁴⁵.

³⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁰ Jean-Claude Passeron, Joël Roman, « Quel regard sur le populaire ? Entretien avec Jean-Claude Passeron », *Esprit*, n°283, 2002, p. 153.

⁴¹ Dominique Kalifa, « Les historiens français et le “populaire” », dans Pascal Durand, Marc Lits, (dir.), « Peuple, populaire et populisme », *Hermès*, n°42, 2005, p. 55.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Pierre Bourdieu a démontré que l'étude approfondie des cultures populaires est toujours suspecte pour les tenants d'un certain populisme, qui face à la fragilité de ces expressions culturelles, perçoivent dans la critique possible une attaque symbolique à l'encontre de celles et ceux qui la portent : « Les locutions qui comportent l'épithète magique de “populaire” sont protégées contre l'examen par le fait que toute analyse critique d'une notion touchant de près ou de loin au “peuple” s'expose à être immédiatement identifiée à une agression symbolique contre la réalité désignée – donc immédiatement fustigée par tous ceux qui se sentent en devoir de prendre fait et cause pour le “peuple” et de s'assurer ainsi les profits que peut aussi procurer, surtout dans les conjonctures favorables, la défense des “bonnes causes”. », Pierre Bourdieu, « Vous avez dit “populaire” ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°46, 1983, p. 98.

⁴⁴ « Il apparaît ainsi que les productions linguistiques et culturelles des dominés varient profondément selon leur inclination et leur aptitude à profiter des libertés réglées qu'offrent les marchés francs ou à accepter les contraintes qu'imposent les marchés dominants. », *ibid.*, p. 105.

⁴⁵ « Les cultures populaires ne sont pas étudiées, elles sont prises dans un discours de déploration. Car la sociologie bourdieusienne se propose d'analyser les cultures populaires à partir d'outils forgés pour étudier les cultures

L'étude des cultures populaires semble ne pas pouvoir s'extraire d'un positionnement idéologique. Faut-il les appréhender comme des cultures dominées ou les considérer comme un espace autonome, capable de résister aux pressions de la culture légitime ? Comment se défaire de ce paradigme vertical ? Les *cultural studies* anglo-saxonnes proposent un modèle qui diffère de ces hiérarchies (implicites ou explicites) entre catégories de goûts et classes sociales. Les travaux pionniers de Richard Hoggart⁴⁶ et Stuart Hall⁴⁷ évoluent dans ce sens. Dans une perspective beaucoup plus horizontale, les *cultural studies* étudient les pratiques culturelles en tant qu'activités sociales au sein d'un espace et d'un groupe donnés. Sans critères qualitatifs, elles analysent les rapports entre producteurs et consommateurs, les modalités de diffusion, de réception et d'usage des produits culturels. Elles veillent à éviter toute analyse homogénéisante et sont attentives aux contradictions qui peuvent structurer ces pratiques⁴⁸. Elles mettent à bas une fois pour toutes les notions traditionnelles associées à la culture populaire :

Le grand intérêt des études culturelles n'est pas d'avoir plaidé la cause de la culture populaire (bien d'autres l'avaient fait avant elles), mais d'avoir montré que la culture populaire n'existe pas et que les manières d'en parler sont tout sauf innocentes. En effet, pour les études culturelles on ne peut connaître la culture populaire qu'à travers les représentations qui s'en donnent. De plus, ces représentations de la culture populaire ne sont jamais construites de l'intérieur : ceux qui « vivent » la culture populaire ne sont jamais ceux qui en (re)construisent la représentation. Depuis qu'on parle de culture populaire (*grosso modo*, dans la vision la plus répandue de nos jours, depuis l'irruption de la première révolution industrielle), c'est toujours de l'extérieur qu'on en parle, que ce soit pour en donner une image idyllique et pastorale ou pour en dénoncer les turpitudes et les dangers⁴⁹.

Plutôt que de classer des objets comme populaires à partir des critères d'une culture dominante, il apparaît plus stimulant d'interroger les usages comme le proposent Jacques Revel (« [...] il

dominantes. », Dominique Pasquier, « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques », dans Marc Lits, Pascal Durand (dir.), « Peuple, populaire et populisme », *op. cit.*, p. 63.

⁴⁶ Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, traduit par Françoise Garcias et Jean-Claude Garcias, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1970 [1957 pour l'édition originale britannique].

⁴⁷ Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, édition de Maxime Cervulle, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [2013].

⁴⁸ « Si les formes de la culture populaire commerciale ne sont pas purement manipulatrices, c'est parce qu'il y a, au-delà des illusions, des raccourcis, de la banalisation et des clichés, des éléments de reconnaissance et d'identification, quelque chose qui se rapprocherait d'une recréation des expériences et des attitudes que les gens peuvent reconnaître et auxquelles ils peuvent répondre. Le danger survient à chaque fois que nous tendons à penser les formes culturelles comme un tout cohérent, soit totalement corrompues soit totalement authentiques, alors qu'elles sont en réalité profondément contradictoires : elles jouent sur les contradictions, en particulier lorsqu'elles opèrent dans le domaine du "populaire". », Stuart Hall, « Notes sur la déconstruction du "populaire" », dans *ibid.*, p. 190.

⁴⁹ Jan Baetens, « La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *cultural studies* », dans Marc Lits, Pascal Durand (dir.), « Peuple, populaire et populisme », *op. cit.*, p. 71.

paraîtra plus significatif d'étudier les usages sociaux différentiels d'un même objet et de tenter de construire le système de leurs différences⁵⁰ ») ou encore Roger Chartier :

Après avoir longuement décrit les normes, les disciplines et les textes qui devaient soumettre le peuple, les historiens ne doivent point croire qu'ils l'ont réellement soumis, totalement et universellement, mais, au contraire, postuler qu'il subsiste entre le vécu et la norme un écart où peuvent s'insinuer reformulations et détournements. À la quête, souvent déçue, d'une culture spécifiquement et exclusivement populaire doit donc être substituée l'identification des usages culturellement différenciés de matériaux communs⁵¹.

Au lieu de classer les productions culturelles selon un spectre de valeurs esthétiques, ce geste invite à les considérer plus globalement, à analyser leurs conditions de production et de réception pour mieux s'attacher ensuite aux appropriations et aux représentations qu'elles proposent.

Ces problématiques autour de la notion de culture populaire sont peu ou prou les mêmes lorsqu'on s'interroge sur le cinéma dit « populaire ». Que l'on en juge seulement à partir de la définition que proposent Nicole Beaurain, Christiane Passevant, Larry Portis et Christelle Taraud qui approchent la question à partir de critères esthétiques :

[...] il faudrait entendre par « populaire » un cinéma visant un public de masse sans impliquer pour autant une « popularité » exceptionnelle : le cinéma populaire serait en quelque sorte un lieu privilégié où les représentations sociales s'expriment par le scénario, l'image, et la mise en scène, hors cette distanciation que l'on retrouve dans les films d'auteur, ancrés dans une vision critique et/ou novatrice dans le style et la forme cinématographiques, l'« art » définissant l'ouvrage comme une expression personnelle destinée aux initiés/es⁵².

Cette formulation est problématique parce qu'elle essentialise le contenu des films dits populaires⁵³, qu'elle réitère une partition entre culture populaire et culture savante (« les films

⁵⁰ Jacques Revel, « La culture populaire : sur les usages et les abus d'un outil historiographique », dans Collectif, *Culturas populares : diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, p. 237.

⁵¹ Roger Chartier, « Culture populaire », art. cit., p. 178.

⁵² Nicole Beaurain, Christiane Passevant, Larry Portis, Christelle Taraud, « Le cinéma populaire et ses idéologies » dans Nicole Beaurain, Christiane Passevant, Larry Portis, Christelle Taraud (dir.), *Le Cinéma populaire et ses idéologies*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'homme et la société », 2005, p. 5.

⁵³ Reprenons ici les mots d'Andy Willis qui rappelle que la distinction entre « film populaire » et « film d'avant-garde » résulte avant tout d'appropriations spécifiques et variables dans le temps et non d'un contenu particulier : « The meaning and political signification of texts are not simply inscribed in their formal features, but are defined through their appropriation or rejection by different groups. The distinction between popular film and the avant-garde is not simply a property of individual texts or groups of texts. It is a product of the cultural distinctions through which the tastes of certain groups are rejected and the tastes of others acquire authority. As a result, texts can be deployed and redeployed in different ways. They can be appropriated or rejected, but the same text may at different moments be identified as displaying the textual features of a radical avant-garde or a conservative popular culture. », [« Le sens et la signification politique des textes ne sont pas simplement inscrits dans leurs

d'auteurs ») assortie d'*a priori* esthétiques, et qu'elle suppose, assez arbitrairement, que les films populaires ne contiendraient aucune recherche formelle et n'auraient pas de dimension critique. La suite de la proposition de ces auteurs est plus convaincante :

Le système de distribution, la promotion et les partenariats avec les médias – chaînes de télévision, radios, presse – sont autant de facteurs à prendre en compte dans ce que l'on entend par populaire. Le cinéma commercial et "populaire" est ainsi assujéti aux influences du contexte social et politique. À travers la production d'un film – où l'inspiration thématique croise les intérêts financiers –, des points de vue plus ou moins occultés peuvent infléchir le sujet et son traitement⁵⁴.

Si la dernière phrase resterait à discuter, ces propos, bien qu'ils puissent s'appliquer à n'importe quel film, ont le mérite de mettre en lumière l'importance de l'environnement dans la qualification du cinéma populaire, qui se distingue ici par une intégration profonde dans des logiques médiatiques et commerciales.

Face aux risques de généralisation et d'essentialisation, Daniel Serceau suggère dans un article de délier le film dit « populaire » d'une certaine frange de la consommation⁵⁵. Selon lui, la partition du public ne s'effectue pas au niveau des films mais de la fréquentation des salles (il tient compte de l'ancienne hiérarchie des salles avec les établissements de première exclusivité et ceux de deuxième et troisième visions). En considérant plus spécifiquement les salles de quartier où se rassemble un public relativement homogène, il repère une consommation du cinéma différente des palmarès institués par les histoires cinéphiles en s'appuyant sur les chiffres de fréquentation d'une salle de quartier d'une ville de plus 100 000 habitants (il ne précise pas laquelle). Dans ce cas seulement pourraient s'énoncer les traits d'une culture cinématographique populaire (qui ne saurait se confondre avec une culture de masse)

caractéristiques formelles, mais se définissent à travers leur appropriation ou leur rejet par différents groupes. La distinction entre cinéma populaire et cinéma d'avant-garde ne tient pas seulement aux propriétés individuelles d'un texte ou d'un groupe de textes. C'est le produit de distinctions culturelles à travers lesquelles les goûts de certains groupes sont rejetés et les goûts d'autres acquièrent une autorité. De ce fait, les textes peuvent se déployer et se redéployer de différentes manières. Ils peuvent être appropriés ou rejetés, et le même texte peut, à différents moments, être identifié comme affichant les caractéristiques textuelles d'une avant-garde radicale ou d'une culture populaire conservatrice. »], Andy Willis, « Cultural studies and popular film », dans Joanne Hollows, Mark Jancovich (dir.), *Approaches to Popular Film*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995, p. 189.

⁵⁴ Nicole Beaurain, Christiane Passeur, Larry Portis, Christelle Taraud, « Le cinéma populaire et ses idéologies », art. cit., p. 7.

⁵⁵ « Dans la mesure où elles canalisent vers les écrans de larges fractions d'une population, les têtes de liste du box-office ne peuvent trouver leur public auprès des seules couches sociales culturellement et socialement privilégiées. Pour autant, est-on en droit de les qualifier de "populaires" ? *Emmanuelle*, record des années 70, est-il un film populaire ? Une confusion s'opérait alors entre une approche quantitative et une autre, qualitative. Le propre de certains films – et sans doute est-ce typiquement le cas avec l'exemple précédent – est d'opérer une coupe verticale au sein d'une population donnée, absorbant, au moins pour partie, toutes les couches de la société. », Daniel Serceau, « Dans les salles populaires, le "cinéma populaire" », dans Gérard Dessere et Nicolas Schmidt (dir.), *Le Cinéma du sam'di soir*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « CinémAction » (n°95), 2000, p. 45.

puisque'un « ensemble de *représentations* circulant entre les spectateurs et les films⁵⁶ » serait identifiable. Il conviendrait toutefois d'éviter d'établir des correspondances entre la réalité des films et celles des spectateurs. Ce que le public « accepte et, tout autant, ce qu'il rejette, désignent les *réalités idéelles* par et dans lesquelles il pense et agit sa situation dans le monde⁵⁷ ». La proposition est séduisante, mais elle a pour limites principales de ne rendre compte que des habitudes de consommation d'une salle particulière, ce qui est difficilement généralisable, et d'envisager un rapport d'homologie entre la fréquentation et le goût, négligeant ainsi les réceptions possiblement diverses et contradictoires.

Dans leur introduction à l'ouvrage *Popular European Cinema*, Richard Dyer et Ginette Vincendeau envisagent le populaire à partir d'une double approche économique et anthropologique. La première identifie la popularité à partir des recettes engrangées par le film et du nombre de spectateurs qui l'ont vu, tout en veillant aux variations et aux spécificités locales⁵⁸. La seconde se concentre sur la manière dont les films réutilisent et se réapproprient des pratiques culturelles perçues comme antérieures ou extérieures aux médias de masse, sans pour autant que cette culture soit entièrement rapportée ou strictement séparée de ceux-ci⁵⁹. Au cœur de ces deux approches réside la question du public et de la consommation. Si les scores de fréquentation ou les recettes peuvent offrir à la production un indicateur de tendances et orienter en retour celle-ci, le marché peut-il être une expression possible des valeurs et des aspirations d'un public⁶⁰ ? Ou bien cette « réponse populaire » à travers la consommation doit-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ « Large receipts and large numbers of viewers are both indices of popularity, but what exactly they tell us still requires attention to the particularities of each case [...]. They often hide regional or "sub-cultural" variations in audience and don't take into account something like, for example, the military servicemen targeted by some French films of the 1950s. », (« Une recette élevée et un nombre important de spectateurs sont des indices de popularité. Mais ce qu'ils indiquent nécessite une attention particulière pour chaque cas [...]. Ils masquent souvent des variations régionales ou "sous-culturelles" et ne prennent pas en compte, par exemple, les publics militaires ciblés par certains films français des années 1950. »), Richard Dyer, Ginette Vincendeau, « Introduction », dans Richard Dyer, Ginette Vincendeau (dir.), *Popular European Cinema*, Londres/New York, Routledge, 1992, p. 3.

⁵⁹ « One kind of anthropological approach focuses rather on the way film uses cultural practices seen as existing prior to or outside the mass media [...]. One danger of this approach [...] is that of positing a culture "of the people" which is either not in fact separable from mass (industrially, centrally produced) culture or is not in reality part of the mass of people. », (« L'approche anthropologique se concentre plutôt sur la manière dont les films réutilisent des pratiques culturelles perçues comme existantes avant ou en dehors des médias de masse [...]. L'un des dangers de cette approche [...] est de postuler une culture "du peuple" qui soit n'est pas séparable de la culture de masse (produite industriellement et centralement), soit ne ressort de la masse du peuple. »), *ibid.*

⁶⁰ « For many, the market is seen as the bridge linking production that is not "of the people" with consumption that is; thus the market, through the mechanism of the box-office, can have an effect on what does and does not get produced. On the other hand, the market is an extraordinarily crude device for registering something as complex and various as values and desires. », (« Pour beaucoup, le marché est entrevu comme un pont reliant la production – qui n'est pas "du peuple" – à la consommation, qui l'est. Ainsi le marché, via le mécanisme du box-office, peut avoir un effet sur ce qui est produit ou non. D'un autre côté, le marché est un outil extraordinairement rudimentaire pour enregistrer quelque chose d'aussi complexe et varié que des valeurs et des désirs. »), *ibid.*, p. 4.

elle être nécessairement nuancée et ne pas être considérée comme une élection affective entière et unilatérale ? N'y a-t-il pas des biais, des contraintes et des postures variées, voire contradictoires à prendre en compte ? Existe-t-il des attitudes de résistance dans l'exposition à ces objets médiatiques, si l'on considère que « la résistance n'est pas plus le renversement que la soumission⁶¹ » ? Un début de réponse semble ne pouvoir être formulée qu'à partir d'un travail d'enquête sur les publics, qui éviterait soigneusement, comme le suggère Jérôme Bourdon, de « réifier [...] mais aussi [de] nier la force de la représentation [du public par lui-même], qui peut aussi se transmettre historiquement [...]»⁶².

Sans travailler spécifiquement sur la culture populaire, Jean-Michel Guy⁶³ a largement déconstruit les représentations homogénéisantes du public cinématographique en soulignant notamment que les conditions socio-économiques étaient moins déterminantes dans la consommation (prise au sens large : cinéma, télévision, vidéo physique) et la constitution des goûts cinématographiques que les facteurs liés à l'âge⁶⁴, au genre ou à la composition du foyer. Bernard Lahire a complexifié cette question de la consommation⁶⁵. Il réaffirme la prégnance de hiérarchisations culturelles implicites ou explicites mais démontre que les publics entretiennent des rapports dynamiques et parfois contradictoires avec elles au regard de leurs pratiques culturelles. Il souligne ainsi l'existence de dissonances chez les individus dans le choix de leurs pratiques et dans la reconnaissance de leurs goûts culturels, s'expliquant notamment par la variété des expériences sociales vécues au cours de l'existence.

Au terme de ce parcours sur la notion de culture populaire, nous retenons les points suivants :

⁶¹ « Resistance is not overthrow any more than it is submission. », *ibid.*, p. 5.

⁶² Jérôme Bourdon, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », *Le Temps des médias*, 2004/2, n°3, p. 20.

⁶³ Jean-Michel Guy, *La Culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation française, coll. « Questions de culture », 2000.

⁶⁴ Ce point est peut-être le plus déterminant, en particulier pour ce qui concerne la consommation du cinéma en salles. Emmanuel Ethis montre ainsi que la fréquentation des salles, par les plus jeunes notamment, participe à la construction d'une conscience générationnelle : « Ce que ces 15-24 ans recherchent, ce sont avant tout des univers de fiction à partager, des objets leur permettant de se construire des références communes, des films qui les interpellent immédiatement sur le registre de l'émotion, émotion qu'ils apprennent ensemble à apprivoiser. C'est pourquoi on constate, lorsqu'on met face à face films et profils sociodémographiques de ceux qui les fréquentent, c'est avant tout des proximités d'âge qui caractérisent les publics de chaque œuvre singulière. En ce sens, il faut comprendre que les films qui deviennent des succès populaires sont ceux qui parviennent avant tout à réunir, toutes catégories sociales confondues et contre toute attente le plus grand nombre possible de spectateurs appartenant majoritairement à la même génération. C'est pourquoi on assimile souvent le cinéma à une fabrique de souvenirs. Il faut préciser : une fabrique de souvenirs que l'on pourra évoquer avec ceux de notre génération. », Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005, p. 26-27.

⁶⁵ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2004.

- Sur le plan historique, la culture populaire est avant tout un regard porté, un discours, une construction idéologiquement orientée des pratiques culturelles non-légitimées, marginalisées ou déconsidérées.
- Toute étude sur des pratiques ou objets dits « populaires » qui se concentrerait uniquement sur leur description courrait le risque de leur essentialisation.
- Si les pratiques et les objets culturels peuvent être socialement déterminés et/ou hiérarchisés (bien que ces qualifications soient souvent mobiles dans le temps et selon les groupes), ces distinctions ne recoupent pas un partage entre classes sociales. Autrement dit, la frontière entre cultures « légitime » et « illégitime » est éprouvée, schématisée, et le plus souvent franchie par chacun dans toutes les classes sociales.
- Ce dernier point met définitivement à mal le classement des pratiques culturelles en deux camps distincts : les cultures populaires (en tant qu'elles sont pratiquées par le peuple, aussi vague et abstrait que soit ce terme) et les cultures des élites. Une telle partition vaudrait au mieux pour approcher la vie culturelle dans des sociétés extrêmement hiérarchisée où la maîtrise des canaux de production et de diffusion est inégalement répartie, (comme dans les sociétés féodales du Moyen Âge par exemple). Toute tentative de départage entre les deux serait une construction discursive, la définition d'agents socio-culturels homogènes, cohérents et abstraits.
- Pour ce qui concerne le champ d'études qui est le nôtre, une culture cinématographique populaire ne peut désigner un corpus autonome ni un ensemble de pratiques homogènes. Elle ne sera tout au plus opérante que pour qualifier la consommation d'un groupe d'individus restreint, dans un espace et un temps limité.

Ces quelques considérations ne laissent que peu de latitude pour l'étude de films populaires. Mais plutôt que de nous empêcher, elles nous invitent davantage à une certaine prudence et à l'évitement de quelques écueils. Nous considérerons ici l'emploi du terme populaire dans une acception minimale : ce qui est consommé et/ou connu et/ou perçu par un grand nombre. Pour approcher cela et délimiter notre corpus, nous nous focalisons sur une donnée : les comédies ayant réalisé plus d'un million d'entrées dans les salles françaises. La lectrice ou le lecteur trouvera certainement insuffisant l'usage de ce seul critère ou défendra à raison la nécessité de contextualiser les chiffres et d'en relativiser la portée (les films ne sont pas vus dans les mêmes conditions et par les mêmes publics selon les époques). Cette borne est davantage un point à partir duquel interroger la popularité plutôt qu'une définition effective de celle-ci. Elle est à la fois assez limitante pour ne pas accueillir un corpus trop hétérogène, et raisonnablement extensive pour aborder un ensemble large à partir duquel des tendances pourront se dégager.

Par ailleurs, cette barrière n'est pas totalement arbitraire puisqu'avec la publication récurrente des scores de fréquentation par le CNC dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, le franchissement du million d'entrées marque symboliquement la réussite commerciale d'un film⁶⁶. Ce critère peut malgré tout apparaître artificiel, voire inexact pour approcher la popularité d'un film⁶⁷. Mais nous préférons un cadre suffisamment ouvert, quitte à redélimiter et à nuancer par la suite, plutôt que des conditions trop restrictives qui peuvent nous empêcher d'apprécier les différences et les fluctuations. Par ailleurs, nous ne manquerons pas de complexifier cette conception de la popularité en ouvrant notre cadre d'analyse à la diachronie, en considérant notamment les vies ultérieures (et souvent télévisuelles) de certaines comédies. Tout au long de ces pages, l'utilisation de l'adjectif « populaire » aura une dimension utilitaire et permettra de qualifier des comédies qui ont bénéficié au moment de leur sortie d'une exposition notable à travers leurs scores de fréquentation.

Autre précaution : nous veillerons à ne parler que de films ou de comédies populaires et non pas de « cinéma populaire ». Nous ne pensons pas que des films de même nationalité, de même genre, de succès équivalent en termes de fréquentation cinématographique, bénéficiant d'une exposition médiatique similaire, utilisant des formules esthétiques et narratives proches et réemployant des actrices et des acteurs dans des rôles équivalents constituent nécessairement un tout homogène, ce que la bannière « cinéma populaire » – trop proche de la notion de « culture populaire » et des problèmes qu'elle pose – laisse sous-entendre. Si les films peuvent parfois se répondre les uns les autres, se construire en fonction de productions ou de succès passés, ils ne forment pas des ensembles homogènes. Par ailleurs, pour ces raisons, nous avons délibérément choisi de parler dans le titre de cette thèse de comédies au pluriel et non au singulier puisque l'usage d'un article défini singulier (« la » comédie populaire française) donnerait une valeur générique (au sens grammatical) et unitaire aux films qu'il désignerait.

Il n'y a pas lieu cependant d'abandonner toute tentative de caractérisation un tant soit peu générale. Un corpus peut être opérant à partir du moment où les éléments rassemblés ne sont pas rapprochés entre eux par des propriétés immanentes qui leur préexisteraient (le travail de recherche ne serait alors qu'un dévoilement des relations étroites qu'ils entretiendraient souterrainement), mais si les films mobilisés sont saisis en tant qu'objets socialement construits

⁶⁶ « La définition du succès populaire d'un film se mesurera bientôt sur une toute autre échelle où le "million d'entrées" deviendra une valeur étalon, et où le film de cinéma ne se jouera plus dans l'idée d'un vis-à-vis entre un public pensé et perçu comme homogène et une œuvre, mais dans le sens social du "voir ensemble" cinématographique. », Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op. cit., p. 18.

⁶⁷ Par exemple, *Les Chinois à Paris* de Jean Yanne a attiré un peu plus de 1,6 million de spectateurs en salles, score important qui serait pour d'autres films une réussite. Cette fréquentation est pourtant décevante au regard du budget conséquent qui a été alloué au film. Le film est ainsi un échec commercial.

et interprétés ; en d'autres termes, s'ils sont rapportés à un contexte et des pratiques. Les échos que les films peuvent entretenir entre eux, les similarités et les récurrences – qui seront toujours à nuancer – n'apparaissent plus alors comme d'heureuses mais arbitraires coïncidences, mais bien comme le résultat de pratiques, d'usages, d'investissements, de retraductions, de projections et de réappropriations spécifiques.

Des comédies « à la française » ?

L'adjectif qualificatif « français » inclus dans la désignation de notre objet d'études est peut-être celui qui semble le plus anodin, ou qui prête le moins à débat, en ne désignant rien d'autre qu'un ensemble de productions d'initiative française tournées essentiellement sur le territoire national. Une première objection s'impose d'emblée : un certain nombre des films de notre corpus sont des co-productions européennes⁶⁸, essentiellement franco-italiennes. Les accords de coproduction entre pays de la Communauté économique européenne fleurissent depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et permettent aux producteurs de trouver de nouveaux guichets de financement, de monter ainsi des budgets plus élevés et de s'assurer des premières possibilités d'exportation avec le pays coproducteur. Sur un plan strictement économique et juridique, plusieurs comédies ne sont donc pas entièrement françaises.

Une autre manière de se poser la question est de se demander si ces films émanent, malgré la double ou la triple nationalité de certains, d'un cinéma perçu et construit comme national. Un détour par la bibliographie grand public portant sur certains films de notre corpus confirme qu'ils peuvent être envisagés au sein d'un ensemble constitué (le cinéma français) et témoigner même d'un savoir-faire spécifique national concernant la comédie. Nous pouvons trouver des ouvrages consacrés à la comédie « à la française⁶⁹ » qui, sans détailler précisément ce qu'ils entendent par cette locution, suggèrent au fil des pages qu'il y aurait en France une particularité dans l'approche et la construction du genre et/ou que ces films refléteraient, sinon des facteurs identitaires, du moins un certain état d'esprit français, voire emblématiseraient certaines périodes de l'histoire de la société française⁷⁰. Dans un ensemble de textes écrits en marge d'une

⁶⁸ Parmi les plus célèbres, *Les Tontons flingueurs* est une comédie franco-germano-italienne, *La Grande Vadrouille* est une production franco-britannique, *La Course à l'échalotte* et *Les bidasses s'en vont en guerre* sont des longs métrages franco-allemands, *Les Vieux de la vieille*, *L'Homme de Rio*, *Le Gendarme de Saint-Tropez*, *Le Corniaud*, *Le Cerveau*, *Les Aventures de Rabbi Jacob* ou encore *La Cage aux folles* sont des films franco-italiens.

⁶⁹ Christophe Geudin, Jérémie Imbert, *Les Comédies à la française. 250 films incontournables du cinéma comique français*, Paris, Fetjaine, coll. « Gilles Verlant présente », 2011 ; David Alexander Cassan, Jean-Vic Chapus, Brieux Ferot (dir.), *Comédie à la française*, Nantes/Vanves, SoFilm/Marabout, 2019.

⁷⁰ Sophie Grassin et Robert Sender soutiennent ainsi que les comédies ayant rassemblé plus quatre millions de spectateurs en salles depuis les années 1960 offriraient, selon le titre donné à leur livre, un « portrait de la France

édition du festival Vive le cinéma français (programmé du 17 au 30 novembre 1993 et organisé par le Conseil général de Seine Saint-Denis et l'association Clap 93 dans tout le département francilien) consacré justement cette année à la « comédie à la française » selon les termes des organisateurs, Jean Douchet considère que les comédies cinématographiques françaises sont le fruit d'une culture comique nationale formée au cours des siècles et qu'elles incarnent chacune à leur manière un certain « esprit français » :

Car il n'existe pas une comédie française ou "à la française" mais une grande diversité d'approche en ce domaine, il existe en revanche un lien entre toutes ces œuvres, difficilement définissable que l'on nomme "l'esprit français". Il a assez de singularité pour se différencier de celui des autres cultures et assez de caractère pour non pas réellement unifier mais pour tracer et laisser des repères d'appartenance à une communauté de pensée. Disons que notre cinéma, en particulier dans son comique et sa comédie est naturellement et nécessairement la résultante d'une longue tradition culturelle que l'on appelle notre histoire⁷¹.

Ce lien du genre avec une identité nationale soulève plus largement la question de l'élaboration et de la singularisation d'un cinéma national.

En prenant appui sur le cinéma suisse, Maria Tortajada pose les enjeux de cette question. L'idée de cinéma national (notion qui dépasse le simple cadre des films⁷²) est le résultat d'une construction historique et sociale qui charge le cinéma de représenter et d'exprimer symboliquement le groupe national⁷³. Pour que cette dénomination soit opérante, le recours à

qui rit », permettraient de prendre « le pouls des Gaulois » (p. 9), « coucher[aient] le mal français sur le divan, mettr[aient] du baume à l'âme d'un public confronté à un monde cyclothymique et mouvant » (p. 10) et dénoueraient symboliquement les problèmes et les conflits d'une société (Sophie Grassin, Robert Sender, *Comédies françaises. Portrait de la France qui rit, de La Grande Vadrouille aux Ch'tis*, Paris, Les Éditions du Moment, 2011).

⁷¹ Jean Douchet, « Cinéma de comédie à la française », dans Collectif, *Vive le cinéma français. La comédie à la française*, Bobigny, Clap 93, 1993, p. 9.

⁷² « Le cinéma est le "monde", le "milieu" où sont mis en relation des acteurs institutionnels et privés divers, reliés dans la création cinématographique certes, mais aussi impliqués dans la production des films, la diffusion, et la réception. Le cinéma est constitué de toutes les structures et de tous les liens qui permettent aux films d'exister dans la culture qu'ils participent eux-mêmes, en retour, à modeler. », Maria Tortajada, « Du "national" appliqué au cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°54, 2008, p. 9-27. En cela, l'étude de Maria Tortajada va plus loin que la proposition de Jean-Michel Frodon exposée dans *La Projection nationale. Cinéma et nation* (Paris, Odile Jacob, coll. « Le champ médiologique », 1998). L'auteur de cet ouvrage entend aussi comprendre les liens entre nation et cinéma, et rappelle en préambule que la nation est une construction qui se bâtit à partir de nombreux supports (« "Représentation", la nation n'est pas une abstraction. Elle est l'articulation d'une réalité et d'une fiction, d'un complexe factuel et d'une "œuvre" imaginaire collective, dont la projection est reconnue à la fois sur place, par la population concernée, et au-dehors, par ceux qui n'y appartiennent pas [...]. La nation est une "œuvre", aussi, par son caractère clos, délimité : c'est même une des conditions de ce double fonctionnement, vers l'intérieur (vers ceux qui y appartiennent) et vers l'extérieur (vers ceux qui n'en relèvent pas), comme de la gestion du passage des individus d'une sphère à l'autre. », p. 19), mais limite son champ d'investigation au seul film projeté.

⁷³ « [...] le cinéma national est celui qui fait intervenir la relation des individus à l'objet dit « national », objet qui doit être rattaché au groupe par un processus d'appropriation/appartenance : cette relation fait apparaître l'objet – ici le cinéma – comme produit par le groupe, comme « miroir » où le groupe se reconnaît, ou comme symbole

l'identité nationale – qui est également un modèle élaboré – se pose comme nécessaire car elle connecte des éléments qui n'ont pas de liens directs entre eux et leur attribue une cohérence d'ensemble :

On utilise donc le stéréotype fondamental de l'identité pour fonder l'existence même du cinéma national : c'est lui qui la justifie avant toute autre chose, avant tout autre définition. La mise en place de ce stéréotype est ce qui accorde une cohérence à des traits qui, sans lui, pourraient rester sans lien. En donnant à l'ensemble son unité, il en assure la visibilité et l'échangeabilité. On peut s'attendre à ce que cette entreprise de définition d'un cinéma national nouveau conforte le discours des films, les fonde en autorité. C'est en effet parce que ce cinéma est présenté comme tel dans son unité qu'on peut lui reconnaître une certaine qualité, qu'il peut être désigné comme tel à l'étranger, et qu'en somme son existence est confirmée. La voix de ces films se donne un corps d'une certaine envergure : ils ne parlent pas en tant que films isolés mais en tant que représentants du cinéma suisse⁷⁴.

Maria Tortajada met ici en avant le caractère performatif du recours au stéréotype identitaire, qui participe à la distinction et à l'identification du cinéma d'une nation. L'autrice de cet article envisage le cinéma national – pris dans ses liens avec l'identité – non pas seulement comme possibilité d'exposition, de diffusion et de valorisation d'un ensemble de traits identitaires relatifs à une nation, mais replace également son affirmation dans une perspective culturelle, voire géopolitique⁷⁵. Dans une démarche similaire, Dimitri Vezyroglou s'est penché sur la situation du cinéma en France à la fin des années 1920 et a démontré que la perception de cette industrie comme enjeu national croise des considérations sur l'idée nationale⁷⁶.

Ce croisement entre qualification nationale et enjeu identitaire peut se développer au niveau du genre filmique, ici de la comédie. Laurent Guido et Laurent Le Forestier ont ainsi démontré qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la tradition historiographique qui qualifie le cinéma comique français des premiers temps d'« école comique française » est avant tout une

pouvant le *représenter*. Penser le cinéma national revient alors à s'interroger sur les processus qui permettent de constituer cet objet « culturel » en objet symbolique du « national ». Comment le cinéma peut-il être amené à représenter un aspect de l'identité d'un groupe, d'un « peuple » ? De deux façons : par la *fonction* qu'il acquiert dans l'espace social ou par son *discours propre* – ou par les deux à la fois. », *ibid.*, p. 11.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵ Cette idée rejoint les réflexions de Pietsie Feenstra et Vicente Sánchez-Biosca sur le cinéma espagnol. Dans une même perspective d'histoire culturelle, ces auteurs montrent que « l'espagnolité » de la production ibérique se construit en partie à travers les films espagnols présentés dans les festivals internationaux (cf. Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca, « L'histoire culturelle du cinéma : l'Espagne. En guise d'introduction », dans Pietsie Feenstra, Vicente Sánchez-Biosca (dir.), *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels, 2014, p. 15-22).

⁷⁶ Dimitri Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & audiovisuel », 2011.

invention critique, qui rassemble des productions en réalité extrêmement disparates⁷⁷. La constitution a posteriori de ce corpus répond notamment à des stratégies de revalorisation du cinéma national⁷⁸. Laurent Le Forestier poursuit cette réflexion dans un article⁷⁹ en citant les débats menés à la fin des années 1940 au sein de l'hebdomadaire *L'Écran français* émettant la possibilité d'un renouvellement du cinéma comique français face aux nouvelles propositions burlesques venues des États-Unis. La question est de savoir quelle forme comique entre le burlesque et le comique d'observation sera la plus susceptible d'incarner « l'esprit français ».

Nous le voyons ici, la projection identitaire du cinéma, voire d'un genre (la comédie) ou d'une forme, résulte d'une construction qui excède à la fois le cinéma et qui procède de lui-même. Ce double rapport a été exposé par Serge Cardinal dans un article au style original (il s'adresse à un lecteur imaginaire à la deuxième personne du pluriel), où il explique que l'appariement d'un film à une identité nationale ne relève pas d'une réalité qui lui est intrinsèque mais d'un usage spécifique qui en est fait⁸⁰. La construction identitaire d'un film ou d'un ensemble de films découle des rapports entretenus par les acteurs de l'industrie cinématographique entre eux-mêmes et avec des champs extérieurs⁸¹. Dans les deux cas, le film ne saurait manifester par lui-même une identité nationale, dont la réalité, mobile et précaire,

⁷⁷ Laurent Guido, Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°61, 2010, p. 9-76.

⁷⁸ Après avoir cité un propos de Nicole Vedrès issu de son ouvrage *Images du cinéma français* (Paris, Éditions du Chêne, 1945) où l'auteur place Max Linder en précurseur des burlesques américains, les auteurs de l'article écrivent : « [...] ce propos s'inscrit dans un discours de renaissance, typique du cinéma français de l'après-guerre, en ce sens qu'il s'agit de franciser un point d'origine du cinéma pourvu d'une descendance prestigieuse, afin qu'un peu de ce prestige rejaillisse sur un cinéma français qui vit alors une situation difficile. Multiplier les tendances au sein d'un corpus unifié permet, dans cette perspective, de placer des films français en points initiaux de chacune des formes du comique américain (Sennett/Chaplin vs Marx). », *ibid.*, p. 41.

⁷⁹ Laurent Le Forestier, « Les enfants d'*Hellzapoppin* », dans Alain Kruger (dir.), *Louis de Funès, à la folie*, Paris, Éditions de La Martinière/La Cinémathèque française, 2020, p. 14-21.

⁸⁰ « Vous pensez plutôt qu'une identité nationale est à construire et qu'à ce projet, les films ne sont plus les surfaces de réflexion de l'"âme d'un peuple", mais les instruments d'un processus de construction à l'œuvre dans un espace social. Les films participent maintenant d'un rapport de forces entre plusieurs agents sociaux ; ils deviennent des prises de positions conflictuelles prises par des membres d'une nation en perpétuelle transformation. [...] Un film ne peut plus renvoyer de manière autonome à une identité. Il a besoin d'être expliqué, délimité, justifié. Tout est dans l'usage d'un film. L'identité nationale est une construction, l'aboutissement temporaire d'un processus de signification et de communication dont les films sont les instruments. [...] Les films ne seront plus pour vous intrinsèquement représentatifs d'une identité nationale. La relation des films à l'identité sera médiatisée par l'usage intentionnel qu'en font les agents sociaux dans un certain contexte. Votre recherche sur les rapports entre cinéma et identité nationale ne tracera plus une correspondance entre des régularités formelles, thématiques et stylistiques et une mentalité ; elle analysera le point de vue à partir duquel un ensemble de films est perçu et utilisé dans la construction d'une identité. », Serge Cardinal, « La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale », *Cinémas*, vol. 8, n°1-2, 1997, p. 20.

⁸¹ « Le champ cinématographique a des enjeux communs avec l'ensemble de la société. Mais il a surtout ses visées propres qui lui permettront de devenir ce milieu de réfraction entre les films et la société. Les films n'exprimeront plus directement la société puisqu'entre eux se tient le champ cinématographique, qui recompose en partie selon ses besoins les enjeux traversant toute la société. La construction d'une identité devient de plus en plus le résultat de débats entre les agents cinématographiques se positionnant entre eux et par rapport aux agents d'autres champs englobants (social, politique, économique). », *ibid.*, p. 24.

relève davantage du domaine de la croyance⁸². S'imaginer que des héros cinématographiques puissent être des incarnations vivantes des valeurs et des traits attribués à un peuple, c'est postuler des rapports abstraits avec les formes culturelles⁸³.

Aussi, lorsque nous parlons de comédies françaises, ce n'est certainement pas pour supposer une singularité nationale dans l'approche du genre⁸⁴, ni pour indiquer une tendance naturelle de ces films à médiatiser des critères distinctifs perçus comme nationaux. Nous nous limitons à une acception minimale : des films produits et réalisés par des entreprises et des personnels majoritairement français, conçus et commercialisés prioritairement pour un marché national. De telles restrictions ne doivent pas pour autant nous faire perdre de vue que ces comédies peuvent être pensées comme relevant d'un cinéma national, dont la structuration implique bien d'autres choses que le seul film, et qu'en ce sens, elles peuvent être (re)saisies par des enjeux économiques, institutionnels, sociaux, culturels, voire patrimoniaux.

Périodiser : une proposition multitemporelle

La périodisation que nous avons annoncée jusqu'ici (les années 1960 et 1970) semble répondre à un découpage décennal, assez courant en histoire et notamment en histoire du cinéma, qui est critiquable à bien des égards. La construction décennale en histoire peut apparaître comme le degré zéro du travail de périodisation. En se référant à une convention sociale reliant arbitrairement un ensemble d'années, cette segmentation décennale paraît contrevenir à la tâche même de l'historien qui est de « trouver les articulations pertinentes pour découper l'histoire en périodes, c'est-à-dire substituer à la continuité insaisissable du temps une structure signifiante⁸⁵. » Si périodiser constitue la « première opération intellectuelle à effectuer

⁸² « [...] une identité nationale n'existe pas en dehors des films (et plus largement, de toute production culturelle). Les films ne sont plus un ensemble à vocation figurative réfléchissant l'identité, mais des enjeux, des processus, des pratiques, des prises de positions à l'intérieur d'un contexte. L'identité n'est inscrite ni dans une réalité physique ou phénoménale, ni dans des représentations. Les objets que vous considérez utiles à la constitution d'une identité ne sont d'abord que des choses sans assignation avant de devenir des signes pour cette identité. », *ibid.*, p. 21.

⁸³ « [...] chaque fois que l'on essaie de résumer un pays ou sa population à un seul personnage supposé emblématique d'un "esprit national", on s'adonne à un exercice de sociologie sauvage. Cela consiste à poser d'emblée le fait que nos cultures nous façonnent à tel point que nos "héros" nationaux les plus populaires – réels ou fictionnels – sont nos "meilleurs représentants". Des modèles qui irriguent à leur tour tous ceux qu'ils sont censés représenter. », Emmanuel Ethis, « En français dans le geste », *Télérama*, hors-série « Louis de Funès », n°182, 2013, p. 64.

⁸⁴ Une telle entreprise nécessiterait de nombreuses comparaisons avec des cinématographies étrangères et s'avérerait probablement décevante : les producteurs et concepteurs de comédies ne créent pas à partir d'un seul fond culturel (si l'on suppose – mais une fois de plus l'analyse nous démentirait – un unilatéralisme dans la constitution des cultures) mais se nourrissent, dans un secteur cinématographique mondialisé et concurrentiel, d'influences étrangères, notamment américaines.

⁸⁵ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Point », 2014 [1996], p. 115.

pour rendre le passé intelligible⁸⁶ » et permet d'« identifier [...] des ruptures, [de] prendre parti sur ce qui change, [de] dater le changement et en donner une première définition⁸⁷ », le découpage décennal ne peut qu'insuffisamment problématiser les ruptures et les continuités. Le changement de décennie ne rendra compte que très rarement, et le plus souvent de manière hasardeuse, de modifications et de variations.

Si le cadre décennal n'a donc rien d'évident dans la périodisation de l'histoire du cinéma, le recours à des dates plus strictes est tout aussi délicat. Michèle Lagny souligne à ce sujet les approximations de nombreuses histoires du cinéma qui font correspondre des phénomènes cinématographiques avec des courants esthétiques (dont l'apparition et la disparition des critères constitutifs n'est pas toujours si flagrante que cela), des événements socio-politiques et/ou économiques, des évolutions technologiques, ou qui cherchent à combiner tout cela sans identifier de véritables rapports de causalité avec le cinéma⁸⁸.

Pour éviter ces correspondances forcées peu justifiées, Michèle Lagny propose d'ouvrir de nouvelles perspectives dans le problème de la datation avec l'intégration de la multitemporalité. Plutôt que de chercher à concilier absolument histoire du cinéma et histoire de la société, l'historienne suggère de problématiser les écarts et les rapprochements qui peuvent exister entre elles pour mieux tenir compte du rythme propre et singulier du cinéma, conçu comme « territoire où viennent se croiser des problématiques très différentes, déjà formulées ailleurs dans les domaines de l'histoire de l'art, certes, mais aussi dans celui de l'histoire des techniques, des industries, de groupes sociaux et culturels⁸⁹. » Elle invite à envisager l'histoire du cinéma à travers une conjonction de niveaux parfois parallèles, parfois perpendiculaires, qui offre la possibilité d'approcher des champs de force, à défaut de dégager une structure d'ensemble. En ce sens, Michèle Lagny propose de considérer le cinéma comme un fait global et de le penser au sein d'un système ouvert⁹⁰. Pour son ouvrage *La Méditerranée et le monde méditerranéen à*

⁸⁶ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992, p. 103.

⁸⁷ Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, op. cit., p. 115.

⁸⁸ « De fait, ni l'arbitraire de la coupure tous les dix ans, ni les présuppositions sur l'influence des événements socio-politiques sur le cinéma, ni les modifications technico-esthétiques qui pourraient justifier les modèles tout faits ne sont vraiment satisfaisants. Les chercheurs tentent alors des solutions de compromis qui combinent les déterminations par "le contexte" ou les césures décennales avec l'évolution technique et esthétique du cinéma, en utilisant d'heureuses – et peut-être trompeuses – concomitances. », Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, op. cit., p. 110.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁰ « [...] il n'y a pas de système d'explication global, mais des faisceaux de liens possibles, dont l'historien détermine la hiérarchie, à l'aide de modèles théoriques importés, mais aussi en fonction des sources documentaires. Les différents niveaux ne sont pas autonomes : ils sont liés dans les faits, mais il nous est difficile de "penser" l'organisation d'ensemble de ces liens. Il vaut donc mieux admettre le principe de l'"open system" dans lequel plusieurs mécanismes qui se conjuguent différemment donnent à chaque fois des résultats différents. », *ibid.*, p. 121.

l'époque de Philippe II (1949), Fernand Braudel proposait une méthodologie proche en étudiant un espace (le bassin méditerranéen) à travers trois temporalités superposées, chacune correspondant à un domaine et à un cycle temporel différent. L'objet étudié ne devient compréhensible qu'à travers cette articulation⁹¹. Contre les modèles linéaires et évolutifs, Braudel propose une histoire environnementale, relationnelle et toute en relief.

C'est dans cette perspective multitemporelle que nous proposons d'aborder notre sujet. Si nous considérons les comédies populaires françaises comme des objets culturels relevant d'un phénomène global qui est le cinéma, aucune date précise autour des années 1960-1970 n'apparaît comme suffisamment satisfaisante pour désigner un moment singulier du genre, à quelque niveau que celui-ci soit envisagé. Sur un plan esthétique, l'inspiration est extrêmement diverse au cours de ces années et il est impossible, en reprenant la liste des comédies ayant rassemblé plus d'un million de spectateurs en salles, de définir un style dominant. De nombreux films mêlent plusieurs registres et certaines formules narratives se retrouvent aux deux extrémités des deux décennies abordées. Tout au plus pouvons-nous discerner des orientations très générales (le burlesque, la comédie de mœurs) mais elles ne sont absolument pas propres à la période concernée. Quelques tendances particulières peuvent se repérer ici et là comme le « nouveau naturel » dans les années 1970, le comique troupier dans cette même décennie, le « café-cinéma » (films portés par des figures de proue du café-théâtre) à la fin de celle-ci. Mais ces inclinations ne sont pas dominantes et des comédies dans des styles différents continuent d'être réalisées. Par ailleurs, ces orientations du genre ne peuvent s'appréhender sous l'angle seul de la comédie cinématographique. Le « nouveau naturel » (comédiens amateurs, tournages en région, scénario en forme de chronique), qui est une invention de la critique, désigne autant des comédies de Pascal Thomas et de Michel Lang que des drames de Maurice Pialat, Jacques Doillon et Jean Eustache. Le « café-cinéma » est aussi une identification de la critique et les caractéristiques qui lui sont attribuées découlent avant tout des origines théâtrales de celui-ci : le café-théâtre. Sur un plan économique, les comédies populaires françaises des années 1960-1970 sont conçues et distribuées avec des moyens très inégaux. Si des comédies à gros budget couronnées de succès comme *Le Corniaud* ou *La Grande Vadrouille* ont pu ouvrir la porte à des investissements plus conséquents dans le genre, il n'y a pas de modèle économique constant et homogène dans la production de ces comédies, donc aucune rupture véritable à signaler. Sur

⁹¹ Antoine Prost présente la démarche braudélienne en ce sens : « L'important est de tenir compte de la temporalité propre à chaque série de phénomènes dans la recherche de leur articulation. Les diverses séries de phénomènes n'évoluent pas au même pas. Chacune a son allure propre, son rythme spécifique qui la caractérise en lien avec d'autres traits caractéristiques. Il est essentiel, pour comprendre leur combinaison, de hiérarchiser ces temporalités inégales. », Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, op. cit., p. 122.

le plan socio-politique, il n'y a pas de concomitance significative entre comédies populaires et mandats présidentiels. Mai 68 n'apporte pas non plus de rupture significative⁹². Idem en ce qui concerne les perspectives socio-économiques. Il serait tentant de rattacher les comédies populaires à la période des Trente Glorieuses, mais le parallèle ne tiendrait pas longtemps si l'on se rappelle que ces Trente Glorieuses sont avant tout un chrononyme idéologique inventé *a posteriori* par Jean Fourastié⁹³, dont la caractérisation a été depuis remise en cause⁹⁴.

Les années 1960-1970 sont donc considérées comme un cadre utilitaire, flexible, à envisager comme un point de départ et d'ancrage pour la réflexion. À partir de ce cadre, nous ne cherchons pas à nous inscrire d'emblée dans des contextes historiques, politiques, économiques et culturels préétablis et extérieurs au cinéma dont les logiques ne correspondraient que de manière incertaine avec les films que nous traitons. La volonté qui est la nôtre de saisir ces comédies comme des productions culturelles sises au carrefour de plusieurs phénomènes nous engage à ne pas imposer de bornes temporelles trop strictes.

Il nous reste à expliquer pourquoi nous avons choisi ces deux décennies. En considérant le cinéma en tant que pratique sociale, il nous est apparu que ces deux décennies étaient encadrées par deux moments majeurs dans l'histoire de la consommation cinématographique en France et qu'elles intégraient une série de mutations profondes quant au rapport au spectacle cinématographique. Les années 1940 et 1950 se caractérisent par la consolidation des dispositifs d'aides de l'État au secteur⁹⁵ et par une fréquentation record. Mais à la fin des années 1950 s'amorce une baisse durable de la fréquentation des salles⁹⁶. À cela s'ajoute dans la décennie suivante une modification de la perception de la sortie cinéma qui, par l'augmentation générale du niveau de vie et la multiplication des offres de loisirs, ne devient plus qu'une distraction

⁹² À ce sujet, il est assez amusant de constater qu'en 1968, après les événements des mois de mai et juin qui ont marqué une crise sociale, politique et culturelle, le film français qui a fait le plus d'entrées est *Le Gendarme se marie*, soit une comédie qui raconte la rencontre amoureuse puis le mariage entre un petit-bourgeois, le maréchal des logis-chef Ludovic Cruchot (Louis de Funès), et Josépha Le François (Claude Gensac), issue d'une famille aristocrate, dont le mari défunt était un haut commandant de l'armée.

⁹³ Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou la Révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

⁹⁴ Christophe Bonneuil, Céline Pessis, Sezin Topçu (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.

⁹⁵ Autorisation pour le Crédit National d'octroyer des prêts pour les producteurs en 1941, création du Centre National de la Cinématographie en 1946, instauration en 1948 de la taxe spéciale additionnelle sur les tickets vendus en salle pour alimenter le Fonds spécial d'aide temporaire à l'industrie cinématographique, mise en place d'une politique culturelle du cinéma à l'échelle de l'État en 1959 par le rattachement du CNC au ministère des Affaires culturelles et par la constitution d'un régime d'aides financières, comprenant notamment l'avance sur recettes. Pour un examen plus complet de ces dispositifs, voir Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

⁹⁶ Chaque année, la fréquentation des salles se maintient à plus de 350 millions d'entrées, avec une pointe à 411 millions en 1957. Mais à partir de 1958, la chute est inexorable si bien qu'en l'espace de dix ans, le nombre d'entrées est quasiment divisé par deux (211,5 millions d'entrées en 1967).

parmi d'autres. Par ailleurs, si les entrées des salles s'amenuisent, elles se concentrent de plus en plus sur certains titres, essentiellement des comédies françaises. L'avènement progressif de la télévision invite à repenser la spécificité du film de long métrage. Celui-ci doit se distinguer davantage de l'offre télévisuelle et tenir compte de sa qualité artistique, de sa viabilité économique et de sa relation au marché. Les professionnels de l'industrie s'engagent dans une révision de leurs pratiques au cours des années 1960-1970 qui passe notamment par une restructuration du parc de salles⁹⁷. Celle-ci aura des incidences sur la production et la distribution des films. Le début des années 1980 est un autre temps fort en ce qui concerne les mutations de la consommation cinématographique. La loi du 29 juillet 1982 sur la communication audiovisuelle entérine le principe de chronologie des médias qui signale d'une certaine façon l'inscription du long métrage de cinéma dans des fenêtres d'exploitation multiples (la télévision et la vidéo). À ce titre, les chaînes de télévision augmentent au cours de cette décennie leurs investissements dans la production cinématographique (Canal+, créée en 1984, en est l'expression la plus saillante). En retour, les longs métrages de cinéma sont de plus en plus pensés en fonction du marché télévisuel. Sur un autre plan, le développement de la vidéo et du magnétoscope permet une « domestication du spectacle cinématographique » et une « individualisation de la consommation⁹⁸ ». Ainsi, au cours de ces deux décennies, le rapport au spectacle cinématographique s'est considérablement modifié.

Cette entrée par la consommation nous permet non seulement de saisir un moment singulier de l'histoire du cinéma en France mais d'offrir également un premier élément d'articulation pour les films de notre corpus. Les comédies seront considérées premièrement en rapport avec les mutations du marché cinématographique. Nous ajoutons à cela deux autres embranchements : le contexte social, culturel et économique de la France des années 1960-1970 ainsi que les processus de formation de la comédie et de réappropriation des films. Nous reprenons en un sens la méthode braudélienne par cet étagement de trois réalités distinctes mais néanmoins solidaires. Elles correspondent chacune à un rythme temporel singulier et apportent à leur manière un regard différent sur ces comédies populaires :

- Un temps long : il excède les bornes temporelles que nous avons dessinées puisqu'il

⁹⁷ Le nombre de lieux de projection passe de 16 810 en 1960 à 7 793 en 1970. Cette baisse tendancielle masque un certain nombre de phénomènes dans l'exploitation, comme l'ouverture de plusieurs salles d'exclusivité et la fermeture de nombreux cinéma de quartier, la croissance des établissements art et essai, l'augmentation générale des recettes de l'exploitation par la majoration du prix des places, et enfin le réaménagement de plusieurs cinémas mono-écran pour offrir dans le même espace plusieurs points de projection ou encore, plus particulièrement dans les années 1970, l'inauguration de multiplexes en bordure des grandes villes.

⁹⁸ Cf. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, « La domestication du spectacle cinématographique », dans *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010, p. 155-179.

s'intéresse aux cultures du rire qui entourent les comédies et qui participent à leur caractérisation. Il envisage également les rapports que le film peut dessiner avec le passé et se projette également dans ses vies futures. Aussi, les années 1960-1970 sont avant tout un point de départ. Une projection au-delà de ces années sera nécessaire pour mieux comprendre ces films comme phénomènes culturels. C'est ainsi que nous évoquerons *Papy fait de la Résistance* (Jean-Marie Poiré, 1983) en tant que cristallisation des comédies populaires sur la Seconde Guerre mondiale des années 1960-1970 et que nous consacrerons un chapitre entier sur les vies actuelles des films de notre corpus pour en mesurer la persistance dans le temps.

- Un temps intermédiaire : celui des pratiques générales de consommation du spectacle cinématographique qui contribuent, à moyen terme, à la structuration de celui-ci. Les comédies sont ici considérées par rapport aux mouvements de l'industrie cinématographique.
- Un temps court : celui de la réaction, de la sensibilité aux soubresauts, aux fluctuations, aux peurs, aux espoirs, ce moment où les films proposent des représentations et des configurations de la société à un moment précis. Les comédies, reliées à leur contexte social, économique et culturel immédiat, sont envisagées ici comme des productions culturelles à travers lesquelles une société s'imagine et se met en scène à un instant T.

Ce-dernier point nous permet de clarifier notre ancrage disciplinaire et notre méthodologie de recherche, notamment en ce qui concerne les imaginaires sociaux diffusés par les films.

Vers une histoire culturelle des comédies populaires françaises des années 1960-1970

Le film n'est pas considéré pour lui-même, hors de tout ce qui précède ou succède à sa projection, mais pour ce qu'il génère, produit, conditionne et détermine ; pour tous les discours et suppléments qu'il enfante. Sans être un début ou une fin, il est intégré dans un plus vaste ensemble : le social et le culturel. Il n'est pas seulement envisagé comme une porte d'entrée vers une réalité mais comme un fait de société à part entière. Dans le sillage de Robert Mandrou qui voit dans le cinéma « un art qui est plus qu'un art⁹⁹ », Christophe Gauthier¹⁰⁰ pointe l'insuffisance des modèles dominants (techniciste, cinéphile, encyclopédique) dans la fabrique de l'histoire du cinéma. L'histoire culturelle rendrait compte des phénomènes provoqués par le

⁹⁹ Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *art. cit.*, p. 140.

¹⁰⁰ Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°52, 2007, p. 9-26.

cinéma dans les sociétés. Sans rester au stade liminaire de la « contextualisation », elle est « une histoire de la circulation, de la mise en relation¹⁰¹ », « une histoire sociale des représentations¹⁰² », des usages et des pratiques. Elle étudie les relations entre les objets culturels et les consommateurs tout en relevant la portée symbolique qui est investie dans ces premiers :

[...] ce que font les études culturelles, c'est de proposer de leurs objets, qu'ils soient textuels ou iconiques, une lecture qui s'efforce d'en afficher les usages sociaux, tout comme les enjeux et implications politiques. Voir comment fonctionnent les objets, et pourquoi ils produisent les effets qui sont les leurs, s'interroger aussi sur les visées de sa propre recherche et de ses effets escomptés dans le champ social, telles sont les questions qui se substituent à la seule interrogation sur les propriétés formelles ou sémantiques des objets en question – même si, il importe de le répéter, la description des objets n'est nullement abandonnée¹⁰³.

L'étude des conditions de production et de réception des objets permet de déployer au grand jour la dynamique des objets culturels et d'envisager leurs multiples modalités d'usage. Leur sens n'est jamais fixé une fois pour toute. La monosémie sera toujours temporaire et relative¹⁰⁴ (et il conviendra d'interroger de qui elle émane). Aussi, l'existence d'un film ne s'arrête pas à son contenu filmique. L'histoire culturelle est attentive prioritairement à la description et à l'analyse des « aires de circulation¹⁰⁵ » dans lesquelles naviguent les objets culturels. Cette prise en compte des conditions de production et de consommation vise avant tout à appréhender les modalités de lecture que celles-ci construisent autour de l'œuvre :

Lorsque l'histoire culturelle évalue les règles ou les modalités de construction d'un texte ou d'une série d'œuvres utilisées comme documents, elle ne le fait pas par rapport à des normes intrinsèques et dans l'immanence des textes, mais en partant de la consommation. [...] elle se préoccupe de saisir la manière dont les objets culturels sont appréhendés, de construire le rapport entre le « monde du texte » et le « monde du lecteur ». C'est en ce sens que l'approche socio-culturelle joue du texte au contexte : il ne s'agit plus de décrire rapidement l'ambiance ou l'atmosphère, « l'air du temps », mais de montrer quelles relations les objets culturels ont avec des groupes sociaux, de

¹⁰¹ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 16.

¹⁰² Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°16, 1987, p. 68.

¹⁰³ Jan Baetens, « Une défense « culturelle » des études littéraires », *Fabula-LhT*, n°8, mai 2011. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/8/baetens.html>.

¹⁰⁴ « L'histoire culturelle n'a pas de posture, juste un postulat : il n'y a pas une Morale (traduisons : un système de représentations surplombant) en action dans l'Histoire ; rien que des morales en concurrence dans une histoire sans majuscule où le « Beau » (histoires des arts), le « Vrai » (histoires des sciences), le « Bien » (histoires des idées) l'emporteraient distinctement. », Pascal Ory, *La Culture comme aventure*, Paris, Complexe, 2008, p. 19-20.

¹⁰⁵ Roger Chartier, Gérard Noiriel, « L'histoire culturelle aujourd'hui. Entretien avec Roger Chartier », *Genèses*, n°15, 1994, p. 119.

manière à comprendre et l'objet lui-même et le groupe qui le consomme : le contexte n'est plus extérieur aux textes, mais en partie dérivé de l'analyse de leur forme et de celle de leur réception¹⁰⁶.

En décrivant cette relation dynamique s'instaurant entre l'œuvre, son contexte de production, de circulation et de consommation, l'histoire culturelle se donne pour ambition de mettre à jour « l'ensemble des représentations collectives propres à une société¹⁰⁷ ». Ce travail ne prétend pas décrire un modèle relationnel vertical entre les œuvres, les représentations qu'elles proposent et les sujets. Les représentations ne sont fondamentalement pas un reflet de ce que pensent les individus. Ceux-ci ne les reçoivent pas d'ailleurs de façon passive. Les processus de production de ces représentations et leur articulation avec leur contexte sont plus synergiques et complexes.

Il est nécessaire d'ouvrir ici un encart sur la question des représentations et des imaginaires sociaux qu'entend repérer l'histoire culturelle. Ces imaginaires, à ne pas confondre avec la réalité ou une pure idéalité, sont des cadres explicatifs¹⁰⁸, des systèmes si cohérents qu'ils permettent d'ordonner, de solidifier et de légitimer le fonctionnement d'un groupe. Sans être une photographie des mentalités¹⁰⁹, ces réservoirs de significations sont un espace où négocier la confrontation au réel, une clé de lecture pour éclaircir des données brutes. Ils définissent et qualifient les objets et les expériences pour préempter leurs interprétations, tout en dissipant ce qui nuirait à leur intelligibilité :

[...] l'imaginaire social peut être compris comme un ensemble de représentations mais aussi comme un processus par lesquels la société présente une réalité donnée en l'associant à un système de valeurs. Cette association revêt une double fonction. L'une a pour but la valorisation de l'objet. Elle facilite la reconnaissance en reliant une donnée nouvelle à une valeur préexistante, enracinée de longue date dans l'affectivité collective. L'autre fonction lui est indissociable. Elle consiste à masquer, par mesure défensive, tel élément de la réalité trop proche de fantasmes redoutés. Éclairer et cacher, valoriser et masquer sont solidaires à la manière d'une scène de théâtre sur laquelle les projecteurs concentrent la lumière sur tel emplacement, sur tel acteur et

¹⁰⁶ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma, op. cit.*, p. 194-195.

¹⁰⁷ Pascal Ory, *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France (mai 1968 – mai 1981)*, Paris, Seuil, 1983, p. 7.

¹⁰⁸ « L'imaginaire collectif est un système d'interprétations destiné à produire du sens. Sens que le groupe donne à la réalité pour, en même temps, se signifier lui-même dans la mesure où la perception de la réalité est simultanément une perception d'existence. Il garantit aussi une certaine stabilité de l'objet collectif d'investissement groupal, et, ce faisant, il acquiert un statut d'objectivité. Il est un référent nécessaire au point de se confondre avec la réalité elle-même. L'institutionnalisation de l'illusion partagée donne le sentiment d'une certaine maîtrise. », Florence Giust-Desprairies, *L'Imaginaire collectif*, Ramonville Saint-Agne, Érès, coll. « Sociologie clinique », 2003, p. 121.

¹⁰⁹ « Les significations ne sont évidemment pas ce que les individus se représentent, consciemment ou inconsciemment, ou ce qu'ils pensent. Elles sont ce moyennant et à partir de quoi les individus sont formés comme individus sociaux, pouvant participer au faire et au représenter/dire social, pouvant représenter, agir et penser de manière compatible, cohérente, convergente même si elle est conflictuelle [...]. », Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1975, p. 489.

mettent dans l'ombre ce qu'il n'est pas opportun de montrer pour l'obtention de tel effet de sens¹¹⁰.

En dessinant un sens, les imaginaires sociaux anéantissent le chaos et l'arbitraire. Ils sont « une des forces régulatrices de la vie collective¹¹¹ », un catalogue des représentations qu'une société se donne d'elle-même, à travers lequel elle se promeut et définit sa spécificité (son « *eccéité*¹¹² ») et à partir duquel elle interprète son environnement social. Ils développent la puissance d'abstraction des individus et maintiennent suffisamment d'accointance avec le réel pour se confondre avec lui. Le champ d'action des imaginaires sociaux ne se limite pas à une législation sur les fins à donner à chaque chose. Ce monde de représentations, toujours en « position première, inaugurale, irréductible du social-historique et de l'imaginaire social¹¹³ », permettant d'instituer une société (et non l'inverse), modèle également le spectre historique :

Une des fonctions des imaginaires sociaux consiste dans *l'organisation et la maîtrise du temps collectif sur le plan symbolique*. Ils interviennent activement dans la mémoire collective pour laquelle [...] les événements comptent souvent moins que les représentations imaginaires qu'ils font naître et qui les encadrent¹¹⁴.

La pression de ces imaginaires est telle qu'elle (re)configure notre rapport collectif au temps et substitue aux événements passés leurs représentations, qui sont des reformulations imagées et forcément partielles soumises aux paradigmes de pensée du présent. Dans son étude sur la constitution et la généalogie des imaginaires relatifs aux bas-fonds et à la Belle Époque, Dominique Kalifa démontre que les représentations et les imaginaires du passé sont corrélées aux considérations du présent et que le profil d'une époque peut s'adapter, se remodeler et se réinventer au gré des contextes qui lui succèdent¹¹⁵.

À travers ces représentations élaborées collectivement¹¹⁶, la société se forge une image d'elle-même, s'investit dans un objet commun pour mieux assurer son articulation. L'imaginaire social, composé d'un ensemble de représentations sociales associé à des systèmes de valeurs,

¹¹⁰ Florence Giust-Desprairies, *L'Imaginaire collectif*, op. cit., p. 185.

¹¹¹ Bronislaw Baczkowski, *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984, p. 32.

¹¹² Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 481.

¹¹³ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, op. cit., p. 492.

¹¹⁴ Bronislaw Baczkowski, *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, op. cit., p. 35.

¹¹⁵ Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013 ; *La Véritable Histoire de la Belle Époque*, Paris, Fayard, coll. « Histoire », 2017.

¹¹⁶ « L'idée spécifique au concept de représentations sociales est que ce mode de connaissance s'est construit collectivement. À la différence d'une théorie scientifique ou d'un système idéologique, une représentation sociale n'est pas le fruit d'une minorité d'individus proposant leur propre vision de certains aspects du monde. Il s'agit bien d'une élaboration collective qui, d'une certaine manière, va définir un consensus au sein d'un groupe social. », Pascal Moliner, *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Vies sociales », 1996, p. 10.

« est une des forces régulatrices de la vie collective¹¹⁷ », désigne les comportements licites et irréguliers, dirige les espoirs et les fantasmes dans un certain sens. Les imaginaires sociaux structurent autant le passé d'une société qu'ils ne dessinent des « visions d'avenir¹¹⁸ ».

Le film est un des instruments de production et de diffusion de cet imaginaire social¹¹⁹. Loin d'être un reflet de la réalité, il en est une retraduction, une recomposition et une réorganisation :

Il est assez rare qu'un film soit complètement étranger à l'actualité mais le propre du film est de transformer, de distordre l'événement emprunté au contexte immédiat. Prélevant des données dans le monde concret – des maisons, des trains, des passants, des généraux, des systèmes relationnels – il les redistribue en un ensemble fictif et cohérent qui obéit à des règles non formulées (les règles de compétence), qui est constellé de marques de connivence avec le public (les représentations, les points de fixation) et qui est autre chose que l'univers social auquel ont été empruntés les matériaux mis en œuvre. Les scènes, les objets, les perspectives que nous voyons à l'écran ne sont pas par eux-mêmes indifférents mais ils ne tirent une signification que de leur position relative de l'association que le film établit entre eux. Il sera parfois intéressant d'isoler tel ou tel d'entre eux, pour une enquête particulière mais on ne pourra le faire qu'en tenant compte du rapport à l'ensemble de chacun des éléments séparés, de la manière dont ces éléments sont définis, encadrés par la totalité du film. Ce que nous trouvons au cinéma est une projection, une présentation construite, le contraire d'une image naïve. Le film met en scène le monde et, en cela, il est un des lieux où, constamment l'idéologie prend forme¹²⁰.

Envisagé comme production culturelle collective, pratique sociale et objet investi par des différents acteurs, le cinéma est « un lieu privilégié d'expression de l'imaginaire social¹²¹ » permettant d'approcher la façon dont une société se donne une image d'elle-même. Le film est le résultat d'une « double médiation¹²² » entre les intérêts, la position sociale de la production

¹¹⁷ Bronislaw Baczkowski, *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, op. cit., p. 32.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁹ « [...] les cinéastes héritent ou s'inspirent de récits ou de signes habitant déjà l'univers culturel et social. En se les appropriant et en les retravaillant, ils sont en mesure d'infléchir à leur tour les représentations et les comportements collectifs. », Christian Delage, « L'image de cinéma a-t-elle une valeur de représentation historique ? », dans Claudie Le Bissonnais (dir.), *Mémoire(s) plurielle(s). Cinéma et images, lieux de mémoire ?*, Grâne, Créaphis, 2007, p. 26-27.

¹²⁰ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Histoire », 1977p. 295-296.

¹²¹ Noël Burch, Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan université, coll. « Fac cinéma », 1996, p. 10.

¹²² « Il y a en somme une double médiation (entendons par là : filtrage, puis réorganisation) qui passe d'abord par l'équipe avec ses intérêts propres, sa position particulière dans le milieu du cinéma et dans la société, puis par la politique que cette même équipe adopte vis-à-vis du public. La production d'une expression idéologique, par exemple d'un film, est une opération active, à travers laquelle un groupe se situe, et définit ses objectifs ; elle aboutit au lancement dans des circuits commerciaux d'une image (ou comme nous le disions plus haut d'une projection) du monde en fonction de laquelle les spectateurs vont réévaluer leur propre position. », Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, op. cit., p. 200-201.

ainsi que l'image qu'elle se fait du public et les possibilités de lecture et de réception de celui-ci. Le film n'est donc pas un décalque du réel mais une médiation vers celui-ci et un état des lieux des relations symboliques entretenues par une société à l'égard d'une série d'éléments¹²³.

L'histoire culturelle a permis de renouveler largement l'approche du cinéma et des films en considérant ces derniers comme des faits sociaux et culturels¹²⁴. Citons à ce sujet deux projets de recherche récents en histoire culturelle du cinéma, dont les perspectives se rapprochent des nôtres en termes de datation et d'objets d'application. Le projet ANR Cinépop 50, mené entre 2012 et 2015 et porté par des équipes de l'IRCAV (université Sorbonne Nouvelle - Paris 3) et du MICA (université Michel de Montaigne - Bordeaux 3), a permis de renouveler l'approche du cinéma populaire français des années 1950 (considéré ici à partir d'un échantillon de films ayant eu des scores importants au box-office) en considérant, via l'économie, la sociologie, les études de réception, les *gender* et les *stars studies*, ce corpus à partir de ses réalités socio-culturelles¹²⁵. Publié dans le sillage de ce projet ANR, l'ouvrage de Thomas Pillard sur le film noir français de la fin des années 1940 et des années 1950 permet d'envisager un genre à l'aune de ses implications socio-culturelles¹²⁶. Dans ce livre majeur (un des seuls à notre connaissance qui soit entièrement consacré à l'histoire culturelle d'un genre particulier en France), l'auteur démontre de quelle manière le film noir médiatise un ensemble de négociations identitaires dans un moment de mutation de la société française.

À la suite de Thomas Pillard, il nous semble également que le genre qui nous concerne – la comédie – est capable de figurer, via les représentations qu'il offre, les tensions et les contradictions sociales qui agitent la société française des années 1960-1970 face aux mutations socio-économiques qu'elle rencontre¹²⁷. La comédie nous semble particulièrement propice à cette analyse. Repensée comme le genre de la dramatisation du comique, dont le but est avant tout de provoquer le rire, elle porte nécessairement un discours sur les normes sociales :

¹²³ « [...] un film ne nous apparaît pas comme un aspect, un fragment de l'idéologie en général, mais comme un acte par lequel un groupe d'individus, en choisissant et en réorganisant des matériaux visuels et sonores, en les faisant circuler dans le public, contribue à l'interférence de relations symboliques sur les relations concrètes. », *ibid.*, p. 201.

¹²⁴ Pour une synthèse des prémisses et des développements de l'histoire culturelle du cinéma, voir Philippe Poirrier, « Le cinéma : de la source à l'objet culturel », dans *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2004, p. 159-169.

¹²⁵ Pour une vue d'ensemble de ce programme, nous renvoyons notamment à Gwénaëlle Le Gras, Geneviève Sellier (dir.), *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre (1945-1958)*, Paris, Nouveau Monde, 2015.

¹²⁶ Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K., 2014.

¹²⁷ Bien que sa perspective ne soit pas totalement socio-culturelle, l'ouvrage de Rémi Fournier-Lanzoni, *French Comedy on Screen: A Cinematic History* (New York, Palgrave Macmillan, 2014) amorce des hypothèses qui vont dans ce sens.

En étant porteurs de discours et d'images, les individus et les artistes produisent des représentations du monde et, pour susciter les rires, ils et elles s'appuient sur les normes sociales qu'ils et elles ont en commun avec leur auditoire et qu'ils et elles tordent, décalent, déforment suffisamment pour que les anomalies puissent être perçues. Par leurs rires, les spectateurs et les spectatrices marquent leur adhésion, partielle ou globale, à la vision du monde engagée par les comiques. Dès lors, plus l'artiste rencontre de succès en termes de public et de diffusion, plus le consensus est grand sur la vision du monde engagée¹²⁸.

Les comédies populaires, considérées en tant qu'objets socialement et culturellement construits, pourraient ainsi s'entrevoir sinon comme la production d'un consensus, du moins comme la mise en débat et la tentative de conciliation de réalités contradictoires. S'il n'existe pas encore d'ouvrage entièrement consacré à une étude socio-culturelle des comédies populaires françaises pour notre période, de nombreux articles ou des chapitres d'ouvrages ont confirmé la pertinence heuristique d'une telle approche en relevant de quelle manière ces films et leurs acteurs peuvent être travaillés et saisis par des enjeux symboliques¹²⁹.

Méthodologie et plan

Nous proposons d'employer la méthodologie adoptée par Dimitri Vezyroglou dans *Le Cinéma en France à la veille du parlant* en considérant tout d'abord le cinéma et les comédies populaires en France dans les années 1960-1970 comme « expérience sensible socialement déterminée¹³⁰ ». Ensuite, « on se doit de prendre en compte l'ensemble des conditions sociales de production des films pour identifier la nature des représentations produites. Or la situation socio-économique de l'auteur dans le champ de la production est un des facteurs qui influent sur cette nature¹³¹ ». L'objectif est de comprendre « dans quelles conditions – économiques, matérielles, sociologiques – les films parviennent devant les spectateurs, de manière à poser l'analyse de ces conditions comme préalable à celle des représentations¹³² ». Fort de cet acquis, nous pourrions ensuite étudier les différentes représentations et circulations d'imaginaires qui se

¹²⁸ Marie Duret-Pujol, « Le comique », dans Matthieu Letourneux, Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire (XIX^e – XXI^e siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2021, p. 256-257.

¹²⁹ Voir parmi d'autres Martine Danan, « Trois comédies et une nation : la communauté du rire au cinéma », *The French Review*, vol.72, n°2, décembre 1998, p. 273-284 ; Sébastien Le Pajolec, « Cinégénie du gendarme ? La série du *Gendarme de Saint-Tropez* », *Sociétés & Représentations*, n°16, 2003/2, p. 131-143 ; Larry Portis, « L'État dans la tête et les pieds dans le plat. Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès », *L'Homme & la Société*, n°154, 2004/4, p. 31-50 ; Ginette Vincendeau, « Louis de Funès », *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers ».

¹³⁰ Dimitri Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, op. cit., p. 21.

¹³¹ *Ibid.*, p. 137.

¹³² *Ibid.*, p. 21.

dégagent des films¹³³ pour travailler ensuite leur réception, leurs usages et les logiques médiatiques qui les entourent.

La première partie de cette thèse s'attache à décrire les conditions d'émergence et d'existence des comédies en France dans les années 1960-1970. La notion d'écosystème constitue une métaphore utile pour accentuer cette dimension interactionnelle avec laquelle nous souhaiterions aborder le genre dans cette période. Un écosystème est une structure constituée de deux éléments : un ensemble d'êtres vivants (biocénose) cohabitant dans un environnement délimité (biotope). Entre ces deux composantes se tissent des échanges d'énergies et de matières, autant de relations d'interdépendance qui participent à la création de conditions de vie singulières. Au sein d'un tel complexe, chaque élément se définit moins par ses qualités intrinsèques que par les interactions qu'il peut avoir avec son milieu. Un écosystème est ainsi une organisation dynamique où biocénose et biotope évoluent ensemble, chacun s'adaptant aux changements subis ou provoqués par l'autre. Cette idée nous apparaît stimulante pour appréhender la production et la diffusion des comédies en France dans les années 1960-1970. De la même façon que les espèces vivantes ne peuvent se comprendre pleinement sans la prise en compte de leur place et de leur rôle au sein d'un milieu, les comédies doivent être saisies dans leur réalité industrielle et leurs espaces de diffusion. Cependant, cette intégration de l'environnement des films ne doit pas se cantonner à de rapides remarques de contextualisation. Le risque est de renvoyer ces données à la périphérie de notre réflexion, de les réduire à une musique de fond alors qu'une synergie complexe s'établit entre les films et la situation économique de la filière cinématographique. La notion d'écosystème permet justement de penser ces deux éléments au sein d'un tout. Elle permet d'abandonner définitivement la possibilité d'une autonomie des objets. Sans nier pour autant à chacun un fonctionnement spécifique, elle invite à analyser les échanges et les combinaisons qui s'opèrent entre les deux, à comprendre qu'au-delà d'un simple jeu d'influences, ils édifient et modélisent conjointement un milieu singulier.

Les comédies les plus populaires de ces deux décennies sont à la fois le résultat de processus de production adaptés aux dispositions du marché cinématographique et la source de

¹³³ Par ce cheminement, nous évitons de concevoir les films comme des illustrations de la société. Nous envisageons plutôt le cinéma comme un discours sur celle-ci : « [...] l'histoire culturelle se donne pour but d'analyser la constitution intrinsèque des objets culturels et la manière dont ils s'articulent – ou pas, le cas échéant – avec les éléments structurants du contexte. Si ces objets disent, bien sûr, quelque chose sur ce contexte, l'enquête a d'abord pour but de démêler le processus complexe de production de cette représentation. Il ne s'agit pas tant de lire la société à travers le film que de montrer comment le cinéma, en tant qu'objet culturel, s'insère dans cette société. », Dimitri Vezyroglou, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, dossier présenté pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, soutenu le 23 novembre 2019, garant : Fabrice Montebello, Université de Lorraine, p. 91.

questionnements sur le devenir de la filière. Ces films sont donc conditionnés et conditionnants. Si le genre de la comédie est mentionné plusieurs fois dans les débats qui agitent la profession, c'est parce qu'il se retrouve régulièrement en tête des meilleures entrées du box-office annuel, et ce dans une période de chute constante de la fréquentation. En cela, il est d'un intérêt tout particulier pour la filière. Il n'y a pas pour autant de surinvestissement dans le genre. Si la comédie est prise en exemple, ce n'est pas tant pour ses spécificités syntaxico-sémantiques ou en raison d'une tendance (voire d'une préférence) naturelle qu'aurait les spectateurs à aller vers ce genre, mais plutôt parce que les films proposent des configurations en adéquation avec les orientations que la filière souhaiterait prendre. Les comédies ne sont donc pas, par leurs propriétés immanentes, une solution absolue mais se voient attribuer un sens. Ce sens reste toutefois mobile et se remodèle au gré des oscillations du marché. L'ambition ici est moins de comprendre un objet particulier que de décrire le réseau qui l'entoure et qui contribue à lui assigner une fonction.

Sur un autre plan mais toujours dans une même perspective relationnelle, les comédies à succès de cette période sont au cœur d'un vaste écosystème médiatique. Une fois de plus, ces films ne sont pas des singularités déliées de tout rapport avec leur environnement mais des points de confluence, des carrefours où se croisent, s'agrègent et se combinent plusieurs formes artistiques et médiatiques. Par ce jeu d'interférences, le comique se situe moins dans les œuvres que dans les dispositifs qui entourent le genre. Si le spectateur rit devant ces films, c'est aussi parce que ces derniers reformulent des expressions comiques cultivées ailleurs. Il s'agit ici de comprendre comment le rire se développe et circule à une époque donnée, et de saisir les points de références pour les artisans de ce genre. En s'intéressant aux transferts intermédiatiques, à la façon dont les comédies des années 1960-1970 convoquent le théâtre de boulevard, le music-hall, le café-théâtre, nous espérons rendre compte de ces phénomènes de circularité du rire qui alimentent ces films. En définissant ces pratiques, le rire advient moins à partir d'une combinaison textuelle que comme un « fait social total¹³⁴ ».

Dans la continuité de cette intermédialité, les contacts avec d'autres genres participent également à la conception et à l'identité de ces comédies. Nous retenons ici le film d'aventures et le film policier, que de nombreuses comédies de cette période convoquent. Dans ces

¹³⁴ « Avec l'approche relationnelle, la question est moins de savoir où se situe le comique que de comprendre comment et pourquoi, lié au rire, il se déploie en tant que *fait social total* [...], prenant en compte les dimensions individuelles et collectives, sociologiques et historiques. Le comique ne se comprend qu'en lien avec la société dans laquelle il se déploie [...]. », Marie Duret-Pujol, « Le comique », chap. cit., p. 255.

« délire[s] d'action¹³⁵ » ou ces « vaudeville[s] à la mitraillette¹³⁶ », les effets d'écho tiennent autant de l'opportunisme commercial (croiser des genres populaires) que d'un jeu parodique désarçonnant le genre. Ils portent également en eux la possibilité d'une réappropriation de la modernité.

Après avoir saisi l'environnement dans lequel se façonnent ces comédies populaires, la deuxième partie s'intéresse au contenu de celles-ci, à la manière dont elles reprennent des éléments saillants de la société française des années 1960-1970. Bien loin de refléter trait pour trait certaines réalités, ces films sont un lieu d'expression privilégié de l'imaginaire social. Ils médiatisent par la fiction les peurs, les doutes, les espoirs d'une société et en révèlent le plus souvent les ambiguïtés. Trois axes dominant dans les comédies étudiées, correspondant chacun à des évolutions notables de la société française durant ces deux décennies : les transformations socio-économiques, la question des mœurs et la diversité sociale.

À travers les représentations dans ces comédies de certains changements très concrets qui surviennent dans ces deux décennies se dessinent les espoirs et les craintes suscités par les mutations socio-économiques de la société française. Ce regard contrasté et complexe est dominé par un souci d'adaptation : comment se conformer et s'acclimater à la nouveauté tout en conservant ses attaches à des modèles plus anciens ? Que ce soit face aux innovations techniques, aux recompositions du monde du travail ou aux métamorphoses du territoire, il est à chaque fois question de redéfinir une identité sociale en s'ajustant, en se réappropriant ou en délaissant. Les images du bonheur et de la réussite qui fleurissent dans ces comédies marquent l'issue positive de ces négociations et la résolution de ces contradictions. Elles sont la promesse d'une harmonie sociale à qui aura su s'adapter à la modernité sans s'égarer ou se fourvoyer. La même recherche d'un équilibre est à l'œuvre dans le traitement des rapports intergénérationnels et des questions de mœurs. Dans ce moment où elle est envisagée comme une réalité sociologique à part entière, la « jeunesse », dans les comédies populaires, illustre par la voie du compromis, de la soumission, de l'idéalisation ou du détournement, un rapport entre les générations mais aussi des connexions équivoques avec le contemporain. Une ambivalence semblable est à l'œuvre dans les représentations de la sexualité. Alors qu'elle se détache plus nettement que par le passé de la procréation et devient le terrain de nouvelles recherches d'accomplissement pour l'individu, la sexualité dans ces comédies est affectée par ce qui est prohibé (la censure), ce qui est dans l'air du temps (la vague des films érotiques et

¹³⁵ Propos de Philippe de Brocca concernant *L'Homme de Rio*, cités par Guy Daussois, *France-Observateur*, 12 mars 1964.

¹³⁶ Étienne Fuzelier à propos des *Tontons flingueurs*, *Éducation nationale*, 1^{er} janvier 1964.

pornographiques dans les années 1970 par exemple), mais plus encore par le dispositif dans lequel elle s'insère. Le registre comique lui donne une autre couleur. La sexualité peut être tournée en dérision, rendue nonchalante et insouciante à l'occasion, ou bien déconsidérée dans certaines de ses manifestations. Loin de toute homogénéité, les comédies populaires françaises renvoient de la sexualité des images ambivalentes, à la fois légères et désacralisées, mais néanmoins travaillées par une pression morale.

Une nouvelle fois, l'ambiguïté règne dans les représentations de la société française, de ce qui peut l'unir ou la diviser. Le comique et l'humour peuvent avoir une portée politique dans leur prise de distance avec le réel, ils peuvent mettre en exergue et déstabiliser les mécanismes – révélés et voilés – grâce auxquels se définit et se vit un espace commun. Cependant, en fonction des lieux et des contextes, cet écart n'est pas automatique et ne produit pas les mêmes effets. Une intention politique affichée, un propos satirique sur le monde social ne suffit pas à définir un réel engagement, une critique en profondeur doublée de propositions réformatrices. Les comédies les plus populaires des années 1960-1970 témoignent de l'ambiguïté des positionnements dès qu'il est question de *la* politique ou d'une réflexion sur *le* politique. Cette parole politique en rétention se répercute dans certaines satires du pouvoir, dans la confrontation de différentes classes sociales ou le traitement des marginalisés. Au lieu de résolutions, ces représentations accentuent les impasses idéologiques et diffusent l'idée d'un réel instable.

Après avoir considéré les comédies dans leur environnement industriel et médiatique, après avoir analysé le dialogue qu'elles engagent avec la société française, nous nous pencherons, dans la troisième et dernière partie, sur la manière dont elles sont investies culturellement. Il s'agit toujours de considérer ces films en circulation, en relation. Cette partie envisage les comédies comme un lieu de redéfinition de la société via son histoire récente. En explorant le passé, et tout particulièrement la Seconde Guerre mondiale, certaines comédies s'affirment non pas comme des réécritures de l'histoire mais comme des réactions à l'écriture (plus encore à la représentation) de l'histoire. En exhibant plus ou moins directement les modalités qui président à la représentation historique, ces comédies à dimension historique interrogent ouvertement la position d'une société vis-à-vis de son passé¹³⁷. Cet engagement culturel et mémoriel de ces

¹³⁷ « Si celles-ci [les comédies historiques] ne donnent pas une vision fidèle des événements, du moins sont-elles capables de faire ressortir certains traits saillants de la mémoire collective de leur époque. On peut même aller plus loin et dire que c'est précisément parce qu'elles ne se soucient pas de proposer une vision "vraie" du passé, parce qu'elles se débarrassent en quelque sorte de toute velléité heuristique, que les comédies peuvent à ce point rendre sensible la position d'une société vis-à-vis de son histoire. Alors que les reconstitutions sérieuses dissimulent leur position idéologique sous une prétention de dire le vrai, les comédies ne se préoccupent nullement d'être perçues comme des témoins du passé. Dès lors, elles peuvent proposer une vision de l'histoire qui renvoie davantage à un positionnement par rapport à l'événement qu'à l'événement lui-même. », Sébastien Fevry, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2012, p. 136.

films sera complété enfin par une enquête sur les espaces de diffusion (la télévision notamment) et les éléments de discours qui achèvent d'allouer à ces comédies une valeur culturelle. En considérant ces comédies dans leurs pratiques et réappropriations contemporaines, en relevant les projections culturelles, identitaires et symboliques qui passent à travers elles, nous nous demanderons si, en se faisant les supports d'une mémoire partagée, elles permettent de construire un récit commun.

Première partie

Écosystème des comédies et circularité du rire

Chapitre 1

Un secteur en crise : la comédie en recours ?

« On ne dira jamais assez ce que De Funès a apporté au cinéma.
Il a redonné aux gens l'envie de "faire une sortie"¹³⁸. »

Jean-Louis Blanzat, dans *Le Film français*

L'approche environnementaliste que nous proposons pour cette étude des comédies populaires françaises des années 1960-1970 ne peut faire l'économie d'un exposé général de la situation de l'industrie cinématographique au cours de cette période. L'étude approfondie des numéros du *Film français* publiés durant ces deux décennies permet de retracer les réflexions qui animent la profession, de mesurer les intérêts et les rapports de force à l'œuvre entre chaque secteur de l'industrie et d'identifier les positions de chacun face aux mutations que subit le monde du cinéma. Se présentant dès sa création en 1944 comme « l'organe de l'industrie cinématographique française » et « [l']agent de liaison entre toutes les branches et tous les membres d'une corporation¹³⁹ », *Le Film français* est un observateur de premier plan de l'actualité du secteur cinématographique en France¹⁴⁰. Cet hebdomadaire balaye l'ensemble des acteurs de la filière, de la production à l'exploitation, en tenant compte des industries techniques, des festivals, de la distribution ou encore des discussions syndicales pour chaque corps de métier. Cette volonté d'exhaustivité fait de la revue un document de travail essentiel pour les professionnels. Elle donne la possibilité à ces derniers de communiquer entre eux et de se tenir au courant des multiples activités du secteur¹⁴¹. Elle participe ainsi, à sa façon, à la structuration de la filière cinématographique en portant au sein d'une même publication l'ensemble des problématiques qu'elle peut traverser. Cette position lui permet d'être un espace d'expression de choix pour les différentes branches de l'industrie qui, au sein de ce média

¹³⁸ Jean-Louis Blanzat, « Le livre blanc du cinéma », *Le Film français*, n°1335, 3 avril 1970, p. 14.

¹³⁹ Jean Bernard-Dersone, « "Le Film français" prend la parole », *Le Film français*, n°1, 8 décembre 1944, p. 3.

¹⁴⁰ Pour une étude complète de la revue, voir Laurent Creton, Kira Kitsopanidou, Thomas Pillard (dir.), « *Le Film français* (1945-1958). Rôles, fonctions et identités d'une revue corporative », *Théorème*, n°23, 2015.

¹⁴¹ « *Le Film français* ne se réduit pas au seul rôle de baromètre du secteur mais s'installe progressivement au cœur de l'industrie française du film, tel un "agent de liaison" prenant part à sa professionnalisation et à son institutionnalisation. », Laurent Creton, Kira Kitsopanidou, Thomas Pillard, « Introduction », dans *ibid.*, p. 10.

centralisateur, peuvent porter efficacement leurs revendications, auprès de l'État en ce qui concerne la réglementation et la législation des activités cinématographiques¹⁴².

Durant ces deux décennies singulières où le secteur pressent la nécessité de sa transformation, *Le Film français* est un témoin essentiel des débats que mènent les professionnels pour identifier les causes et les solutions possibles à la désaffection des salles. Les principaux acteurs de l'industrie plaident pour une réévaluation du film de long métrage et une amélioration des conditions de projection. Le public cinématographique ne semble pas définitivement perdu, mais indifférent à l'offre proposée. Plus encore, il change et n'a plus les mêmes attentes vis-à-vis du cinéma. Les professionnels constatent une rupture entre l'offre et la demande. Le film de cinéma ne serait pas assez attractif et ne se différencierait que trop peu des productions télévisuelles. Les débats s'engagent autour des moyens financiers et techniques investis. La question artistique est également abordée.

Les exploitants ressentent cette lassitude des spectateurs vis-à-vis de la séance et du film de cinéma. Dans leur secteur, ils réfléchissent aux moyens d'enrayer la baisse de la fréquentation. Ils plaident pour une revalorisation du spectacle cinématographique et une plus grande liberté pour l'exploitant – souvent assujéti aux consignes des distributeurs – dans la composition des séances. Il ne s'agit pas seulement de repenser le film de cinéma mais aussi son lieu de consommation¹⁴³. Les exploitants demandent à l'État d'abaisser la fiscalité de leurs établissements et de libéraliser le prix des places pour remédier aux pertes financières qu'ils subissent. Les difficultés que subit l'exploitation engagent le secteur à se restructurer. Le modèle à plusieurs écrans venus des États-Unis gagne la France. Les salles se divisent et des établissements multi-écrans se construisent, particulièrement dans les banlieues, alors en plein développement. La possibilité ouverte aux exploitants de se rassembler en groupement d'intérêts économiques (GIE) à partir de 1967 permet d'agglomérer plusieurs salles entre elles et d'imposer un meilleur rapport de force face aux producteurs et aux distributeurs.

¹⁴² « C'est justement parce que la revue possède ce caractère corporatif assumé et affirmé que *Le Film français* a également joué le rôle d'un relais "institutionnel" en servant de porte-voix à l'État dans des affaires complexes qui exigeaient une tribune assez neutre pour la justification de son action. C'est dans cette capacité à produire du discours institutionnel que *Le Film français* fait, à cet époque, office de caisse de résonance du CNC, en offrant à l'institution cinématographique une tribune supplémentaire où faire entendre la voix du cinéma. », Pascal Legrand, Frédéric Gimello-Mesplomb, « De l'organe de presse professionnelle au relais de l'action publique : le rôle du *Film français* dans les débats publics sur le cinéma (1945-1958) », dans *ibid.*, p. 35.

¹⁴³ « Si aujourd'hui tout le monde est d'accord sur le fait que les conditions du spectacle cinématographique doivent être renouvelées pour suivre l'évolution marquée par les goûts, habitudes et désirs du public, on ne doit pas oublier que cette rénovation, et par conséquent les transformations qu'elle implique ne concerne pas seulement "le produit" offert au public, c'est-à-dire les films projetés, mais aussi le lieu dans lequel ce "produit" est vendu aux consommateurs, c'est-à-dire les cinémas. », Pierre Autré, « Reconversion-Adaptation », *Le Film français*, n°967, 1962, p. 3.

Ce remembrement du parc de salles et cette prise de pouvoir par les groupes d'exploitants modifie considérablement la circulation des œuvres cinématographiques. Alors que les films commençaient leur carrière dans quelques salles parisiennes prestigieuses avant d'essaimer progressivement sur tout le territoire, ils sont dorénavant exploités dès leur sortie sur plusieurs combinaisons de salles. Cette exploitation élargie permet aux spectateurs d'accéder plus rapidement aux nouveautés, aux salles de régler dans de meilleurs délais leurs frais fixes (considérablement augmentés par les opérations de rénovation et de regroupement) et aux producteurs de récupérer leur mise et leurs bénéfices dans de meilleurs délais. Mais cet emballement déstabilise la filière. La concurrence entre les films est décuplée, les producteurs investissent davantage pour pouvoir se démarquer. Les sorties de film sont plus massives et concentrées pour toucher une clientèle aussi large que possible. Les coûts de distribution et les budgets promotionnels s'accroissent.

Dans cette crise structurelle, quels sont les films qui peuvent être des locomotives pour ce secteur à l'équilibre fragile, de plus en plus déstabilisé par la surenchère financière ? La comédie se démarque. Tout au long des années 1960-1970, des comédies françaises se classent régulièrement dans les dix meilleures entrées de l'année, avec parfois des résultats d'exploitation exceptionnels¹⁴⁴. Des études montrent que, sans être le genre favori des spectateurs, la comédie comporte l'un des éléments les plus déterminants permettant au spectateur de juger de la qualité d'un film : un bon film est avant tout un film où l'on rit. Dopée par la présence de stars de premier plan et susceptible d'attirer un public multigénérationnel contrairement à d'autres genres, la comédie est largement mise en avant par les producteurs et les distributeurs. Ils voient en elle l'un des meilleurs moyens pour remplir les salles de cinéma. Mais si la comédie est prise en exemple, ce n'est pas tant pour ses spécificités syntaxico-sémantiques ou en raison d'une préférence supposée pour le genre par les spectateurs, mais parce que les films proposent des configurations en adéquation avec les orientations que la filière souhaiterait prendre. Les comédies ne sont donc pas, par leurs propriétés immanentes, une solution dans l'absolu. Ce qui les distingue, c'est le regard que leur porte l'industrie à travers les réalités et les contraintes économiques qui sont les siennes. Elle participe ainsi à la modélisation du genre. Plus encore, elle attribue une valeur culturelle, sociale et économique à la comédie. Les éléments qui contribuent à la promotion du film (affiches, dossiers de presse,

¹⁴⁴ Citons ici quelques records de fréquentation établis par des comédies durant ces deux décennies : *La Grande Vadrouille* : 17 270 676 entrées ; *Le Corniaud* : 11 739 783 entrées ; *La Guerre des boutons* : 9 877 144 entrées ; *Le Gendarme de Saint-Tropez* : 7 809 383 entrées ; *Les Bidasses en folie* : 7 460 911 entrées ; *Les Aventures de Rabbi Jacob* : 7 295 998 entrées.

brochures publicitaires, bandes-annonces et interventions télévisuelles des acteurs et réalisateurs) sont décisifs dans cette identification du genre. Ils préconisent une certaine attitude pour aborder ces œuvres et suggèrent les émotions qu'elles peuvent provoquer. Ces outils déjà interprétatifs construisent le film. Les comédies des années 1960-1970 s'affirment ainsi comme des objets indéniablement investis et formatés par (et pour) leur environnement de production, d'exploitation et de consommation.

I. Fréquentation en berne et changements des modes de consommation : quels films et quels publics pour le cinéma ?

La situation du cinéma français au début des années 1960 est des plus paradoxales : l'enthousiasme d'une bonne part de la critique à propos de la Nouvelle Vague et le prestige culturel qu'engrange la France grâce aux succès des cinéastes (et compagnons apparentés) de ce mouvement dans les grands festivals internationaux¹⁴⁵ contrastent avec les difficultés que connaît l'industrie à cette même époque. Celles-ci sont de plusieurs sortes et de natures différentes, mais c'est autour de la baisse constante de la fréquentation des salles à partir de 1958 que se cristallisent les inquiétudes. Tous les corps de la profession évoquent une véritable crise et se sentent impuissants à endiguer cette fuite des spectateurs face à la germination de nouvelles formes de loisirs. Comment continuer à attirer le public dans les cinémas face à une offre croissante de distractions ? Quelle plus-value donner à la consommation du film en salles quand de nombreux longs métrages sont diffusés quasi-gratuitement à la télévision ? Qu'attend désormais un spectateur d'un film au cinéma alors que la domestication du film ne cesse de s'accroître au fil des années¹⁴⁶ ?

¹⁴⁵ Mentionnons entre autres l'Ours d'or au festival de Berlin 1959 pour *Les Cousins* de Claude Chabrol, le prix de la mise en scène pour *Les 400 coups* de François Truffaut au festival de Cannes 1959, l'Ours d'argent du meilleur réalisateur pour Jean-Luc Godard au festival de Berlin 1960 pour *À bout de souffle* et le Grand prix du jury remporté par le cinéaste à la Mostra de Venise 1962 pour *Vivre sa vie*, le Lion d'or d'Alain Resnais à la Mostra de Venise 1961 pour *L'Année dernière à Marienbad* et la Palme d'or du Festival de Cannes 1964 pour *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy.

¹⁴⁶ « [...] la baisse de la fréquentation en salle observée tout au long des années 1960-1980 ne se traduit ni par une baisse de l'offre de films, ni par une baisse de leurs consommations. Bien au contraire. Le stock de films disponibles sur le marché national s'accroît en même temps qu'augmente la possibilité pratique de les voir. Empruntant d'autres formats et d'autres dispositifs techniques et humains que la salle (la télévision hertzienne, la télévision par câble, la magnétoscope, le foyer domestique, l'école, les festivals, les rétrospectives, les séminaires universitaires...), les films sont de plus en plus vus par des spectateurs de plus en plus informés et avertis de leur qualité. », Fabrice Montebello, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2005, p. 96.

Pour Maurice Bessy, directeur de la rédaction du *Film français* de 1946 à 1966, l'augmentation du niveau de vie et la mise à disposition de loisirs de plus en plus variés portent préjudice au secteur cinématographique. Les observateurs sont unanimes : l'enrichissement, ou plus simplement l'accroissement du pouvoir d'achat, n'est pas souhaitable pour le développement du spectacle cinématographique. D'où l'abandon de l'automatisme qui fit les beaux jours du cinéma, au profit d'un choix de plus en plus sélectif impressionné par les grandes innovations somptueuses¹⁴⁷. Une enquête du Centre de recherche et de documentation sur la consommation par le Ministère des Affaires Culturelles, reproduite dans le numéro 1066 du *Film Français*, fait état d'une augmentation considérable des dépenses allouées aux loisirs entre 1950 et 1962, qui passent de 4,455 milliards à 15,058 milliards de nouveaux francs. En outre, les acquisitions d'appareils électroniques dédiés à la détente comme les postes de radio sont en forte hausse et la pratique de certains loisirs progresse tandis que celle d'autres chute. Sur un indice de 100 pris comme base en 1950, les valeurs passent en 1962 à 12 500 pour la télévision, 1 048 pour les disques et les bandes magnétiques, 762 pour le matériel photographique et le cinéma amateur, 648 pour les électrophones et tourne-disques, 516 pour les courses hippiques, 284 pour les postes de radio, 233 pour les livres, 171 pour les hôtels, cafés et restaurants, 169 pour les journaux, 86 pour le cinéma, 84 pour les autres spectacles et 39 pour l'achat de bicyclettes. La sortie au cinéma est donc en récession. Elle n'est plus un réflexe mais une éventualité au sein d'une offre importante de distractions. Parmi celles-ci, la télévision préoccupe tout particulièrement les professionnels de l'industrie.

1. Apprivoiser la télévision

1.1. L'augmentation des postes de télévision a-t-elle une influence directe sur la fréquence des sorties au cinéma ?

La télévision est de plus en plus présente au cours des années 1960. En 1960, la proportion de ménage équipé d'un poste est de 13,1 %. Elle triple quasiment en quelques années en passant à 35,3 % en 1964 puis augmente considérablement en 1970 en s'établissant à 70,4 %¹⁴⁸. La télévision est davantage présente au sein des familles nombreuses. En 1965, 17,4 % des ménages d'une personne et 38,7% des ménages de deux personnes possèdent la télévision tandis

¹⁴⁷ Maurice Bessy, « Il faut réinventer le cinéma. Quand nous serons à deux millions de téléviseurs », *Le Film français*, n°823, 4 mars 1960, p. 5.

¹⁴⁸ Chiffres tirés de l'*Annuaire statistique de la culture*, Secrétariat d'État à la Culture, Services des études et de la recherche, 1975, p. 40.

que ces taux montent à 52 % et 55,3 % pour les ménages de cinq et six personnes¹⁴⁹. Si la télévision devient l'un des principaux postes de dépense pour les activités culturelles et de loisirs¹⁵⁰, la possession d'un poste de télévision ne détourne pas pour autant des salles obscures. Une étude datée de 1967¹⁵¹ portant sur les personnes âgées de 14 ans et plus montre qu'il n'y a pas de différence significative entre des personnes possédant un téléviseur et celles qui n'en ont pas pour le même nombre de sorties au cinéma. C'est particulièrement probant pour les publics réguliers et occasionnels (qui représentent 43,2 % des sondés) où l'écart est entre un et deux pour cent (11,5 % de ceux qui possèdent un téléviseur vont au cinéma une à deux fois par mois contre 12,8 % pour ceux qui n'en possèdent pas et 31,9 % des détenteurs d'un téléviseur s'y rendent une à six fois par an contre 29,8 % de ceux qui n'en ont pas). Une autre étude réalisée en 1965 par la Société d'Économie et de Mathématiques Appliquées pour le Ministère des Affaires Culturelles et le CNC sur les perspectives du cinéma en 1970¹⁵² révèle que parmi les personnes qui regardent la télévision de temps en temps, 48 % d'entre eux vont au cinéma au moins une fois par mois et 27 % au moins une fois par an. Ainsi, seulement un quart de ces téléspectateurs ne vont jamais au cinéma ou alors moins d'une fois par an. Des facteurs comme l'âge (75 % des 15-24 ans se rendent en salles au moins une fois par mois selon cette dernière étude) ou le revenu (les personnes touchant un salaire plus élevé vont plus souvent au cinéma) conditionnent davantage la fréquentation. La même étude de la Société d'Économies et de Mathématiques Appliquées montre, dans une enquête sur les qualités apportées par le cinéma, la télévision et le théâtre, que pour ces deux premiers médias, les usages de l'un et de l'autre sont complémentaires. Le cinéma procure une distraction tandis que la télévision est perçue comme un moyen d'instruction¹⁵³.

1.2. Réactions de l'industrie cinématographique face à l'essor de la télévision

La profession s'inquiète de la montée en puissance de la télévision, qui soutirerait à son profit le public du cinéma. Elle ne peut que constater la baisse considérable de la fréquentation des salles face à la courbe ascendante des achats de postes de télévision. La télévision n'est

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁰ Ce que confirme une autre étude de l'*Annuaire statistique de la culture* menée sur la période 1960-1970 où les sommes déboursées pour la télévision doublent largement, passant de 1,019 milliard de francs en 1960 à 2,599 milliards de francs en 1970, tandis que l'augmentation est plus mesurée pour le cinéma sur la même période, allant de 794 millions de francs à 1,106 milliard de francs. *Ibid.*, p. 54-56.

¹⁵¹ Étude reproduite dans *ibid.*, p. 103.

¹⁵² Étude reproduite dans *Le Film français*, n°1084, 5 mars 1965.

¹⁵³ 55% des sondés soutiennent que la télévision les « instruit », leur « ouvre » l'esprit. Seuls 32% affirment que le cinéma fait de même. En revanche, 62% pensent que le cinéma « change les idées, fait oublier les soucis ». Pour la même affirmation concernant la télévision, ce taux baisse à 47%.

pourtant pas la cause principale de cette chute des entrées en salles. Selon une étude de marché sur le cinéma français datée de 1958¹⁵⁴, seules 15 % des personnes qui ne vont plus au cinéma évoquent la télévision pour justifier cette désertion. C'est toutefois la cause d'abandon qui connaît le plus fort taux de variation entre 1954 et 1958 (+ 650 %) alors que d'autres raisons ont des amplitudes moins fortes (indisponibilité : + 41 %, raisons de santé : + 29 %, goût pour d'autres distractions : - 18,5 %). Face à ces chiffres, les professionnels reprochent à l'État son manque de *fair-play* fiscal en prélevant de lourds impôts au sein du secteur du cinéma alors que la télévision est gérée par l'ORTF, un organisme public. Pierre Autré, rédacteur en chef du *Film français*, dénonce une véritable « concurrence directe du cinéma par l'État qui prélève d'un côté un tiers des recettes des salles et offre de l'autre aux clients de ces mêmes salles un spectacle quasi gratuit à domicile (7 000 francs par an), sous la forme de la télévision¹⁵⁵. »

Malgré tout, les différentes branches de l'industrie ne rejettent pas en bloc la télévision. Cette dernière est même perçue comme une alliée possible dans la crise que traverse le cinéma. Elle offre des opportunités d'emplois pour les techniciens confrontés à la baisse de la production de films de longs métrages et permet de remplir les créneaux vacants des studios de tournage, de plus en plus délaissés par le cinéma. Sur ce point, le déclin est inexorable : le nombre de journées de plateaux utilisées passe de 9 500 en 1960 à 4 900 en 1970¹⁵⁶, mais ces chiffres ne tiennent toutefois pas compte du type de média qui investit les studios. Un autre indicateur permet de mesurer de façon plus fiable cette tendance déclinante. L'analyse de la répartition moyenne des coûts d'un long métrage montre que la location de studios occupe 12,5 % du budget du film en 1960 quand cette part n'est plus que de 5,4 % en 1970¹⁵⁷. La télévision exploite davantage les studios. L'ORTF dispose d'un laboratoire de développement et détient ses propres structures de tournage aux Buttes-Chaumont et à Cognac-Jay dans les XIX^e et VII^e arrondissements de Paris. Elle exploite également les studios de Joinville, d'Épinay, de Boulogne-Billancourt et de Saint-Maurice. La télévision permet également à certaines professions de doper leur activité. Roger Andrey rappelle que le média est le plus important utilisateur de costumes d'époque et d'accessoires et qu'il représente 40 % des rôles offerts à l'ensemble des comédiens français¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Institut Dourdin, *Étude de marché du cinéma français*, Bulletin d'information du CNC, n°52, août 1958, p. 4.

¹⁵⁵ Pierre Autré, « Détaxation et réforme des méthodes s'imposent d'urgence », *Le Film français*, n°836, 27 mai 1960, p. 3.

¹⁵⁶ *Annuaire statistique de la culture*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 68. De fait, les coûts des extérieurs augmentent (de 8,7 % à 19,9 % du budget pour les mêmes dates) tandis que ceux concernant les techniciens – le tournage en extérieur demandant moins de personnel – baissent (de 17,3 % à 13,9 %).

¹⁵⁸ Roger Andrey, « Production française des films de télévision », *Le Film français*, n°1040-1041, numéro spécial Cannes 1964, p. 77.

Les professionnels ne souhaitent pas compartimenter ces deux univers mais invitent au contraire à multiplier les collaborations et à mutualiser les biens. Un rapport de novembre 1963 rédigé par Edouard Bonnefous et Georges Lamousse, membres de la Commission Consultative du Cinéma au Sénat, mentionne les contacts établis entre le Ministère d'État chargé des Affaires Culturelles et la Radio-Télévision Française (RTF). Il préconise la mise en place d'un accord entre la RTF et l'UGC (l'Union Générale Cinématographique, société d'économie mixte gérant les participations de l'État dans l'exploitation) pour la construction de studios communs sur la Côte d'Azur, la réalisation par les sociétés de production cinématographique de films pour la télévision en coproduction avec la RTF, le renforcement de la location par la télévision de studios de cinéma et la création d'une commission à la RTF chargée d'étudier les candidatures des réalisateurs désireux de travailler pour la télévision. Claude Contamine, PDG d'UGC, soumet des propositions semblables en encourageant la participation de la télévision dans la production de longs métrages de cinéma. Il va plus loin en imaginant la retransmission par voie hertzienne des programmes de la télévision dans les salles de cinéma¹⁵⁹. Ces deux suggestions se concrétisent quelques années plus tard avec la signature en mars 1972 d'une convention de coopération cinéma/ORTF qui inclue notamment un apport financier de l'office au fond de soutien CNC, son engagement dans la coproduction et la mise en place du R.E.S.O en 1964 à l'initiative de directeurs d'exploitations cinématographiques pour rentabiliser l'utilisation des salles (plus de 75 % des établissements sont fermés du lundi au jeudi) grâce à l'électronique et à la télédiffusion. Ainsi, en 1968, en collaboration avec l'ORTF, certaines épreuves des Jeux olympiques de Grenoble sont retransmises dans une vingtaine de salles en France.

La télévision est envisagée comme un acteur dynamique et un partenaire possible (d'autant plus qu'elle a besoin de films de cinéma pour alimenter sa programmation). Cependant, elle reste bel et bien concurrente dans la mesure où le cinéma ne se différencie pas assez d'elle et qu'il ne prend pas acte des avancées significatives qu'elle propose. La possibilité de diffuser un film largement, dans toutes les régions et au même moment, en est une. Le cinéma reste cantonné au régime des exclusivités. Un film n'est diffusé que très lentement sur le territoire français, étape par étape, passant des salles de première exclusivité aux salles de quartiers, des grandes villes aux agglomérations moyennes. Lors d'une réunion organisée le 18 décembre 1962 à l'initiative du *Film français*, où les différents représentants syndicaux de toutes les branches de l'industrie sont rassemblés afin de trouver des solutions à la crise de la fréquentation, Jean-Charles Edeline, président de la Fédération Nationale des Cinémas

¹⁵⁹ Cf. Jacques Guillon, « Points de vue sur le cinéma français », *Le Film français*, n°1292-1293, numéro spécial Cannes 1969, p. 60.

Français, relève l'incapacité matérielle et financière de la distribution cinématographique à s'aligner sur cette diffusion à grande échelle :

La télévision a la simultanéité : elle est capable de reprendre un événement et de le sortir immédiatement sur des milliers de postes de réception en même temps. Nous, nous avons une diffusion clairsemée, nous sortons à quelques copies. Pourquoi ? Parce que les copies sont chères. Pourquoi ? Parce qu'elles sont sur des pellicules chères... C'est un enchaînement sans fin¹⁶⁰.

Au-delà de cet avantage technique, la télévision française jouit d'une situation économique confortable en ne subissant pas de concurrence sur son terrain et en s'assurant des revenus automatiques par le paiement de la redevance, là où le secteur cinématographique, constitué d'une mosaïque d'acteurs différents¹⁶¹, a une rentabilité plus incertaine, quelle que soit la branche. Sur un plan plus formel, la télévision se distingue une nouvelle fois du cinéma. En cultivant ses spécificités propres, particulièrement la retransmission en direct et la notion de proximité (via les reportages et les magazines d'information), la télévision affirme sa singularité. Si la diversité audiovisuelle apportée par la télévision peut modifier le rapport à l'objet-cinéma, ce changement de perception du spectacle cinématographique s'inscrit dans un mouvement plus large amorcé dès la fin des années 1940.

2. Évolution de la perception du cinéma

2.1. Une plus grande familiarité avec le film

L'expansion des ciné-clubs dans la période d'après-guerre amène de nouvelles modalités d'accès au film. L'engagement de groupes catholiques, communistes ou d'éducation populaire dans l'animation de ciné-clubs – quand bien même les conceptions de la qualité cinématographique et les paradigmes d'interprétation diffèrent en fonction des groupes¹⁶² –

¹⁶⁰ Propos issus du compte-rendu de la réunion du 18 décembre 1962 organisée dans les locaux du journal, publié dans *Le Film français*, n°969, 28 décembre 1962, p. 4-15.

¹⁶¹ « Il est clair toutefois que le cinéma a ses faiblesses propres : non seulement il se présente, face au bloc de l'ORTF, comme une industrie dispersée aux multiples entreprises – c'est une situation de monopsonne – mais surtout comme un secteur groupant des branches aux intérêts trop souvent divergents. », Claude Degand, *Le Cinéma... cette industrie*, Paris, Éditions techniques et économiques, 1972, p. 167.

¹⁶² Voir Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels, 2010 ; Mélisande Leventopoulos, *Les Catholiques et le cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2015 ; Pauline Gallinari, *Les Communistes et le cinéma. France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2015 ; Léo Souillès-Debats, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2017.

témoigne sinon d'un investissement moral et militant dans le cinéma, du moins de la nécessité de former le public au décodage des images.

L'essor de la télévision dans les années 1950 et sa diffusion élargie dans les années 1960 modifie sensiblement le rapport au film. Le film de cinéma devient consommable à domicile et dans des quantités toujours plus croissantes¹⁶³. La télévision développe ses propres formes fictionnelles, certes influencées par d'autres médias comme le cinéma, le théâtre ou la radio, mais à tout le moins singulières et hybrides, spécifiques en tout cas à ce nouveau médium. Le développement des ciné-clubs et l'accroissement de l'équipement des foyers en poste de télévision décloisonnent la consommation de film de la salle de cinéma, tendance qui ne fait que s'amplifier à partir des années 1970 et 1980 avec la démocratisation du magnétoscope et de la VHS. Ces nouvelles pratiques permettent au spectateur d'accéder à davantage de films, de compléter sa culture cinématographique en parallèle de sa fréquentation des salles (en somme, d'accroître sa familiarité avec le film de cinéma), ou bien de constituer pour lui un complément et une diversification de sa consommation d'images. La télévision peut même plaider en faveur du cinéma et en assurer la promotion¹⁶⁴, à travers par exemple ses émissions consacrées au 7^e art (*La Séquence du spectateur, Pour le cinéma, Monsieur Cinéma*, etc.). En aucun cas la chute de la fréquentation des salles à partir de 1958 ne signifie une perte de goût pour le film.

2.2. Recomposition du public et nouvelle image du cinéma

La crise que traverse le cinéma dans les années 1960 n'est pas vécue par la plupart des professionnels comme une désaffection massive du public pour le spectacle cinématographique. Pour Pierre Cabaud, PDG de Pathé-Cinéma, « il n'y a pas de crise de fréquentation mais crise d'approvisionnement¹⁶⁵ ». L'offre de films ne suivrait plus les goûts du public. Une analyse approfondie de la fréquentation révèle que les entrées sont de plus en plus concentrées sur quelques titres. La part des films réalisant plus de 100 000 entrées décroît d'années en années tandis que certains titres cumulent des chiffres remarquables. Les disparités s'accroissent en ce qui concerne les résultats de fréquentation. Le public aurait de nouvelles attentes selon les

¹⁶³ Malgré l'augmentation du coût d'achat des longs métrages (de 5 958 F en moyenne en 1960 à 21 102 F en 1967), le nombre de films diffusés par l'ORTF passe de 235 en 1964 (dont 85 films français) à 347 en 1967 (dont 150 films français). Sources : annexe 38 du tome II du rapport de commission d'enquête n°118 déposé le 13 avril 1968, établi au nom de la commission de contrôle chargée d'examiner les problèmes posés par l'accomplissement des missions propres à l'Office de radio-diffusion-télévision française, p. 116.

¹⁶⁴ Dans une enquête de l'IFOP portant sur la fréquentation et l'image du cinéma en 1970, la télévision arrive en deuxième position derrière les journaux comme média d'information sur les actualités des sorties cinématographiques.

¹⁶⁵ Pierre Caubaud, « L'avenir, c'est demain... », *Le Film français*, n°1330, 27 février 1970, p. 3.

professionnels. La lassitude pressentie ne porte donc pas sur le cinéma mais sur les films et les conditions dans lesquelles ils sont projetés comme le note Pierre Autré :

En ce qui concerne le rendement des films, la tendance déjà constatée les années précédentes s'affirme de nouveau : un nombre de plus en plus restreint de productions réalisent un chiffre d'entrées de plus en plus élevé. [...] Ce qui prouve bien que le public n'a aucunement perdu son attrait, pour ne pas dire son enthousiasme, pour le cinéma, à condition qu'il y trouve le spectacle et le divertissement qui lui plaisent. Aux producteurs de réaliser des films répondant aux desiderata des clients des salles, aux distributeurs de rechercher les moyens d'effectuer les sorties les plus profitables (notamment dans l'accélération du passage des films) et aux exploitants d'assurer le meilleur rendement à des programmes améliorés¹⁶⁶.

Le travail doit donc être mené par l'ensemble des secteurs de la filière. Le rédacteur en chef du *Film français* regrette non seulement une scission entre les films et les attentes du public, mais aussi un manque d'optimisation des meilleures productions, qui seraient freinées par une diffusion lente dans le pays et desservies par des programmations faibles et inconséquentes. Sur le premier point, le constat paraît unanime à propos d'un changement des habitudes. Sans en expliquer les véritables raisons ni les modalités, les professionnels notent une plus grande exigence du public à propos des films qu'ils regardent. Quand certains concluent à une plus grande « maturité du public¹⁶⁷ », d'autres comme Roger Fournier, secrétaire général de la Chambre Syndicale de la Production Cinématographique Française, notent plus simplement une partition au sein des spectateurs :

Il y a simplement un changement dans le comportement des spectateurs qui entendent désormais opérer une sélection parmi les films. Par conséquent, les producteurs devront exercer leur profession avec plus de sérieux et de rigueur que jamais. Il est indispensable qu'ils apportent le plus grand soin au choix des sujets et aux moyens mis en œuvre, suivant la catégorie de spectateurs à laquelle ils veulent s'adresser. Car, en réalité, il n'y a plus un public, mais des publics et c'est là un facteur dont les producteurs devront tenir compte¹⁶⁸.

À cette partition de plus en plus grande du public s'ajoute une modification des comportements des spectateurs. Désormais, on va voir un film avant d'« aller au cinéma ». Dans

¹⁶⁶ Pierre Autré, « Perspectives », *Le Film français*, n° 869-870, numéro spécial hiver 1960-1961, p. 5.

¹⁶⁷ « Dans tous les pays du monde, à des degrés différents, on assiste à une évolution du public, à une maturité du public. C'est un phénomène très important : le public n'accepte plus n'importe quel film, le public, aujourd'hui, est adulte. », Louis Daquin, vice-président du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique, propos retranscrits dans le compte-rendu de la réunion du 18 décembre 1962 des représentants de la filière, reproduits dans *Le Film français*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁸ Déclaration retranscrite dans une enquête de Charles Ford, « Comment voyez-vous le cinéma en 1961 ? », *Le Film français*, n°869-870, *op. cit.*, p. 10.

l'étude déjà citée « Cinéma français : perspectives 1970 », 69 % des sondés déclarent choisir le film qu'ils vont voir, 51 % lisent souvent des critiques et 39 % se décident pour un film parce qu'ils en ont entendu parler. Cette sélection du film en amont constitue une évolution notable dans le rapport au cinéma. Les entrées se concentrent sur un certain nombre de films. En 1950, les vingt premiers résultats du box-office représentent 21 % des entrées annuelles. En 1960, ils concernent 23 % du total annuel, 28 % en 1965 et 33 % en 1970. Le nombre de films millionnaires en fréquentation décroît fortement, passant de 155 en 1955 à 97 en 1960 et 55 en 1965. Cette sélectivité des spectateurs se repère également dans les chiffres sur la fréquence de sortie au cinéma. En s'appuyant sur des études du CESP et de l'IFOP réalisées entre 1962 et 1973, René Bonnell note, en plus de la perte irrémédiable d'une partie du public, un espacement plus grand dans la fréquentation des salles :

Plus de la moitié des Français de quinze ans au moins ne vont plus du tout au cinéma actuellement ; la situation était à peine plus favorable en 1962 (46,8 % étaient dans ce cas). Cependant, le ralentissement du rythme est très net : en 1973, moins de deux personnes concernées sur cinq vont au cinéma au moins une fois par mois, alors qu'en 1962 la moitié des spectateurs adopte ce rythme. En 1962, il y a environ deux fois plus de personnes qu'en 1973 allant au cinéma au moins une fois par semaine¹⁶⁹.

Les spectateurs assidus (au moins une sortie au cinéma par mois) sont responsables de la très grande majorité des entrées. En 1973, ce profil représente 17,8 % de la population cinématographique mais plus de 80 % des entrées. À cette recomposition s'ajoute une modulation du profil socio-économique du public de cinéma. Au cours des années 1960, les catégories socio-professionnelles supérieures représentent une part de plus en plus significative de la population cinématographique tandis que les agriculteurs, les employés et les ouvriers se détournent des salles. La sortie au cinéma devient également plus marquée en termes d'âge. Si les 15-25 ans représentent 44 % des entrées en 1962, ils constituent 55 % des entrées au début des années 1970. La sortie au cinéma s'apparente à une forme d'autonomisation de la cellule familiale :

Avoir de 18 à 25 ans à la fin des années soixante-dix, c'est avoir été le témoin et le bénéficiaire privilégié du formidable développement de la télévision. C'est le cinéma qui, vis-à-vis de cette génération, représente le "nouveau", "l'inédit" par rapport aux possibilités d'un média trop accessible comme le petit écran et favorise la rupture souvent souhaitée avec l'univers du spectacle familial¹⁷⁰.

¹⁶⁹ René Bonnell, *Le Cinéma exploité*, Paris, Seuil, 1978, p. 47.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 56.

Cette nouvelle perception du cinéma incite les professionnels de l'industrie à un examen de conscience pour identifier, en premier lieu, les raisons de la désaffection d'une partie du public et, en second lieu, les solutions à envisager pour accompagner cette transformation du public cinématographique. De nombreuses tensions se cristallisent autour du film de long métrage qui aurait perdu de sa puissance d'attraction.

II. Tensions dans la production : repenser le long métrage de cinéma

Si la chute de la fréquentation s'explique en partie par une conjonction de facteurs comme l'accroissement des loisirs et la recomposition du public cinématographique, le long métrage de cinéma semble moins désirable selon les observations des professionnels. La réflexion porte autant sur des éléments esthétiques qu'économiques. Puisque la télévision dessine une nouvelle offre audiovisuelle et qu'elle dispose d'avantages contre lesquels le cinéma ne peut pas (encore) rivaliser (comme la multidiffusion en simultané), celui-ci doit se démarquer significativement pour offrir au spectateur une proposition radicalement différente. Il est nécessaire de revivifier l'expérience cinématographique. Les débats qui agitent le secteur tentent de définir le profil d'une production idéale, susceptible de plaire à un large public et qui aurait le souci de sa viabilité économique avant même sa réalisation.

1. Redonner au film une dimension spectaculaire

1.1. L'image

Au début des années 1960, la profession s'émeut d'un certain décrochage du public à l'encontre du film de long métrage. De nombreuses voix s'élèvent pour que soit retrouvée cette dimension spectaculaire susceptible de regagner l'attention du spectateur. Pour Marcel Chocat, spécialiste des questions relevant de l'éducation à l'image, le spectateur doit ressentir à nouveau dans les salles la sensation d'une émotion collective :

Quels que soient l'acteur, le metteur en scène, ou le sujet, le spectateur demande au cinéma d'être, avant tout, un divertissement auquel il se veut de participer, comme il participe aux péripéties d'un match de football ou de rugby. Pour le conquérir, l'image doit établir entre le spectateur et elle-même un contact permanent et tout l'art cinématographique est de construire les films de telle sorte que ce contact existe et ne puisse être interrompu, ce qui n'exclut point cette liberté d'expression émises,

expliquant le succès des films dits «à grand spectacle» et des films dramatiques et policiers où l'action est soutenue du début à la fin. La télévision ne devient concurrente que dans la mesure où le cinéma manque à sa vocation de spectacle collectif. Elle donne certes à ses partisans une plus grande liberté : l'émission ne plaisant pas, il suffit de changer de chaîne ou d'éteindre le récepteur¹⁷¹.

Une fois de plus, les ambitions affichées pour le cinéma s'énoncent par rapport à la télévision. Si la définition de film à « grand spectacle » demeure floue, une tension se cristallise autour de l'image, qui doit retrouver de sa superbe pour mieux se différencier du petit écran. Dans ce sens, la tendance générale va à une présence plus affirmée du Scope tandis que la couleur devient progressivement la norme, ce qui ne va pas sans une augmentation des frais de distribution (le tirage d'une copie couleur coûte plus cher que celui d'une copie en noir et blanc). En 1960, 19 % seulement des films d'initiative française sont en couleurs mais les taux passent à 35 % en 1964 et 95 % en 1968¹⁷². Cette transformation de la taille et de la colorimétrie de l'image suit une inclination de plus en plus forte du public vers ces nouveaux formats. L'étude précitée de la Société d'Économie et de Mathématiques Appliquées révèle, selon les personnes interrogées, que l'image, bien plus que la sociabilité, est l'un des critères essentiels permettant au cinéma de se démarquer de la télévision. Ainsi, parmi les avantages que le cinéma offre par rapport à la télévision, la couleur est évoquée pour 64 % des personnes sondées, la taille de l'écran pour 57 % tandis que la sortie hors de chez soi n'est mentionnée que pour 43 % et la sortie entre amis que par 31 %¹⁷³.

Si les dimensions de l'image semblent constituer la spécificité du cinéma, la profession n'oublie pas que la télévision est amenée à devenir un acteur majeur de la diffusion des films. Aussi, le Scope, peu adapté à l'étroitesse de l'écran de télévision, est progressivement délaissé au fil des années 1960. S'il est utilisé pour près d'un tiers des films d'initiative française entrepris en 1964, il ne concerne plus qu'une infime part au début des années 1970. Dans ce sens, Francis Cosne, président de la Chambre Syndicale de la Production Cinématographique, invite à penser certains films dans l'optique de leur diffusion prochaine à la télévision :

Dans l'avenir, il y aura deux sortes de spectacles. Il y aura les films à grande mise en scène, les films qu'il sera impossible de reproduire correctement sur le petit écran. Ces films seront présentés dans les cinémas pour le public qui veut sortir. D'autre part, il y aura un cinéma pour télévision, c'est-à-dire des films réalisés en vue du petit écran,

¹⁷¹ Marcel Chocat, « La fréquentation : le point de vue des jeunes », *Le Film français*, n°941, 1^{er} juin 1962, p. 15.

¹⁷² Sources : Grégoire Gilbert, *Le Livre blanc de la distribution des films en France*, Paris, Fédération nationale des distributeurs de films, 1975, p. 31.

¹⁷³ *Le Film français*, n°1084, *op. cit.*.

réalisés suivant l'optique propre du petit écran et en fonction d'une projection en cercle restreint¹⁷⁴.

Cette idée d'une production à deux entrées, qui suggère un pré-calibrage des films en fonction du circuit de diffusion envisagé, soulève plus largement la question des moyens à engager dans la production d'un long métrage.

1.2. Quels investissements dans la production ?

Ces ambitions artistiques demandent des investissements plus conséquents dans la fabrication des films. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les guichets de financement se sont étendus pour les producteurs. Les accords de coproductions se multiplient entre les pays de la Communauté Économique Européenne si bien que certaines années, il y a davantage de coproductions que de films 100 % nationaux parmi les œuvres d'initiative française. L'entente conclue entre la France et l'Italie le 19 octobre 1949 est l'une des meilleures expressions de ce type de traité et a contribué à la réalisation de nombreux films dans les deux territoires, via notamment le principe de « films jumelés¹⁷⁵ ». En donnant des ressources supplémentaires au producteur et en lui permettant de bénéficier des aides de chaque pays, ce système a mis sur pied des longs métrages aux budgets conséquents¹⁷⁶.

Mais la principale avancée en termes de soutien à la production, c'est la mise en place en 1948 par le CNC d'une taxe additionnelle sur le prix des places (TSA) dans un contexte de protectionnisme économique et culturel face à l'arrivée massive de films américains. Avec la taxe de sortie des longs métrages, elle constitue l'essentiel des ressources du fond de soutien destiné à l'industrie. Cette réserve permet de subventionner plusieurs aides sélectives comme l'avance sur recettes, les primes au court métrage ou encore le soutien aux industries techniques, aux éditeurs de journaux filmés et à la promotion du cinéma français sur le territoire national et international. Une aide automatique est garantie à chaque producteur, équivalente à un certain pourcentage des recettes d'exploitation de leur long métrage en provenance de la métropole et des DOM-TOM (jusqu'à quatre ans après la première projection publique), ainsi que de

¹⁷⁴ Propos recueillis par Charles Ford, « Solutions pour le problème de la fréquentation », *Le Film français*, n°921-922, numéro spécial hiver 1962, p. 14.

¹⁷⁵ Cette formule, proposée pour équilibrer l'emploi de main d'œuvre entre les deux nations, fonctionne sur un principe d'équivalence : à chaque film de coproduction franco-italienne (avec investissement minimum de 30 % du pays coproducteur) devait correspondre un film italo-français (et inversement), bénéficiant des mêmes investissements techniques et artistiques que son homologue transalpin. Le film jumeau devait être réalisé dans un délai de neuf mois. Ce principe fut abandonné en 1957, le jumelage prenant parfois des années. Des accords de coproduction plus souples restent toutefois en vigueur.

¹⁷⁶ Les coûts moyens des films en coproductions sont systématiquement supérieurs à ceux ayant des capitaux entièrement français. En 1960, les premiers ont un budget moyen de 2,45 millions de francs tandis que les seconds reviennent en moyenne à 1,01 millions de francs. Sources : *Annuaire statistique de la culture, op. cit.*, p. 66.

l'étranger (jusqu'à six ans après la première projection publique). Cet argent doit ensuite être réinvesti dans la production d'un nouveau film ou utilisé pour rembourser des créanciers. Mais la diffusion très progressive du film sur le territoire ralentit la remontée des recettes pour les producteurs¹⁷⁷. Cela les conduit à prendre toujours plus de risques dans le montage financier d'un film en engageant des crédits qu'ils n'ont pas encore perçus, les amenant à solliciter de plus en plus les organismes de prêts bancaires. Ce système d'aide est également compliqué par l'application d'une dégressivité des taux au fil des années, qui est souhaitée par l'État afin de s'aligner avec les autres pays membres de la CEE, conformément aux dispositions prises lors du traité de Rome de 1958. Il est prévu que la part producteur passe de 6 % des recettes réalisées en 1960-1961 sur le territoire national à 2 % en 1966-1967. Sur les deux mêmes périodes, les taux pour les recettes encaissées à l'étranger doivent passer de 25 % à 10 %.

Face à cette baisse, la Chambre Syndicale de la Production Cinématographique Française décide en janvier 1963, en signe de contestation, d'arrêter toute production de film. En plus d'un allègement fiscal, le syndicat demande à l'État que soient pratiqués les taux en vigueur en Italie (14 % des recettes nationales, rien sur les recettes provenant de l'étranger). Le 7 mars 1963, la commission de la CEE accepte cet alignement sur le système italien et un décret du 19 mars 1963 met en application de façon transitoire ce nouveau système d'aide pour tous les films ayant obtenu un agrément définitif de production à partir du 1^{er} janvier 1963 et dont la première projection publique aura lieu avant le 30 juin 1964¹⁷⁸. La perception du pourcentage court pendant cinq ans après la première projection publique en France. Ce principe est définitivement adopté avec le décret du 25 février 1964. C'est une victoire en demi-teinte pour le secteur qui, s'il se réjouit de l'augmentation du taux pour les recettes réalisées en France, craint un repli de la production sur le marché intérieur avec la fin de l'encaissement des recettes à l'étranger :

Je pense qu'il sera plus facile de faire certains grands films internationaux, étant donné qu'on aura une aide accrue sur les recettes françaises, que ce seront des films français quand même, qui auront un budget beaucoup plus important, et qui permettront peut-être de conquérir certains marchés que nous sentons nous échapper. Par ailleurs, il est certain que le nouveau système va encourager un certain nombre de films à usage interne. Il est très difficile de pouvoir faire maintenant des pronostics, mais il est à peu

¹⁷⁷ « Il est de fait qu'à l'heure actuelle, la remontée des recettes de la salle vers le producteur subit des retards qui vont croissant. Cet état de fait est dû, en grande partie, aux excès de la fiscalité et aux blocages de prix qui ont peu à peu tari les trésoreries. Il en résulte une masse toujours plus considérable de "fonds flottants" qu'il serait souhaitable et urgent de remettre dans le circuit des investissements de production pour faciliter le financement et diminuer la charge des agios payés par la profession. », Pierre Cabaud, « L'avenir, c'est demain... », *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁸ À cela est ajoutée l'encaissement pour les producteurs d'une subvention pour les courts métrages primés à hauteur de 1 % des recettes réalisées en France sur les programmes au sein desquels ils sont diffusés.

près certain que le nouveau système va encourager les très grands films et les petits films ; en tout état de cause, les victimes de ce nouveau système seront les films moyens¹⁷⁹.

La démonstration se tient. En se concentrant uniquement sur le marché français, un producteur réduit ses perspectives de bénéfices et comprime en conséquence les coûts de son film pour espérer un retour sur investissement. À l'inverse, un film destiné au marché international doit apporter un soin tout particulier à la qualité technique et au casting pour augmenter les prix de vente à l'export. Cela demande donc un budget plus important. Pour ce type d'opération, la coproduction est la solution privilégiée. C'est vers cette dernière tendance que glisse le cinéma français dans les années 1960, qui tente par-là de se démarquer sur la scène internationale et qui souhaite offrir au public un spectacle d'une qualité supérieure pour lui redonner le goût du cinéma. Le coût total des longs métrages d'initiative française passe de 273,8 millions de francs en 1960 à 411,3 millions de francs en 1970. Certes, l'augmentation numérique d'année en année du nombre de films produits ne peut qu'aller dans le sens d'un relèvement de la somme globale, mais d'autres chiffres confirment la croissance générale des budgets de longs métrages. Le coût moyen d'un film d'initiative française passe de 1,73 millions de francs en 1960 à 2,85 millions en 1970. Sur les mêmes dates, le nombre de films produits avec moins d'un million de francs passe de 57 à 23 tandis que le nombre de films coûtant plus de 3 millions de francs progresse de 23 à 47¹⁸⁰. À partir des années 1970, la courbe des films financés avec moins d'un million de francs se redresse, due en partie à la présence de plus en plus forte de films pornographiques peu onéreux. La part des films de plus de 3 millions de francs reste relativement stable, mais de telles entreprises restent périlleuses. Si la présence d'une vedette dans ce type de production accroît les chances de succès, elle n'est pas non plus une garantie certaine. La star gonfle les coûts et augmente le seuil de rentabilité.

Par la lente remontée des recettes et les incertitudes concernant la rentabilité hors de France, le film ne peut plus se permettre d'attendre patiemment de trouver son public. Les bénéfices doivent arriver le plus vite possible dans les comptes du producteur pour qu'il puisse rembourser ses frais. Aussi, le film exceptionnel, qui implique de lourdes mises de fonds mais qui est capable de saturer le marché et de réaliser des scores très importants dans les premières semaines d'exploitation, semble être un pari audacieux mais payant en cas de succès. L'industrie redoute une poussée spéculative et une incitation chez les producteurs à prendre de

¹⁷⁹ Propos de Francis Cosne, tirés du compte-rendu de la réunion interprofessionnelle du 18 décembre 1962 organisée dans les locaux du *Film Français*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸⁰ Sources : *Annuaire statistique de la culture*, *op. cit.*, p. 66 et 67.

plus en plus de risques. Ces entreprises sont d'autant plus périlleuses qu'au-delà d'un certain plafond de recette, le taux de calcul pour les aides automatiques décroît. Ainsi, au-dessus de 7,5 millions de francs de recettes, le pourcentage reversé au producteur passe de 14 à 7, ce qui désole certains artisans de succès commerciaux comme Robert Dorfmann :

Si je produis dans l'année douze films moyens totalisant chacun 300 millions (anciens francs) de recettes, et ne correspondant nullement aux desiderata de l'exploitation, je perçois pour chacun de ces films 14 % d'aide sur leurs recettes. Si à la place, je produis un seul film, mais très important, pour lequel je cours des risques mais qui sert au prestige du cinéma français et remplit les salles, je ne touche plus, pour une recette de 3 milliards 600 millions (anciens francs), que la moitié de l'aide à laquelle j'ai droit, le reste étant bloqué et sans doute perdu. Sans commentaire¹⁸¹ !

Si le producteur de *La Grande Vadrouille* regrette une forme de pénalité par le succès, Maurice Bessy, directeur de la publication du *Film français*, voit dans les résultats exceptionnels de ce film un risque de déstabilisation de la filière cinématographique. De tels rendements compromettent la carrière en salles d'autres films par l'effet de saturation qu'ils génèrent et peuvent provoquer un appel d'air vers des productions de plus en plus dispendieuses pour imiter un tel succès :

[...] sur le plan général, compte tenu de la courbe descendante de la fréquentation, ces extraordinaires résultats effritent dans une large mesure les recettes des autres films. Si bien que plus d'un croit désormais que seule l'œuvre d'exception a désormais une chance sérieuse de triompher. [...] On tremble aux conséquences si le public n'avait pas répondu – dans des proportions jamais atteintes – aux tentations du film. On remarquera que le succès en France a “contagionné” les marchés étrangers et que des ventes sans référence avec les cours habituels ont été enregistrées. Ces mêmes foules qui se pressent pour aller rire à *La Grande Vadrouille* sont de plus en plus réticentes pour fréquenter les salles qui leur proposent des films – souvent de qualité – si ceux-ci ne présentent pas un aspect insolite, inaccoutumé. Un régime d'exception s'instaure où la surprise, une certaine démesure, une forme extraordinaire l'emportent et débordent les cadres spectaculaires traditionnels. Cet aspect singulier, “barnumien”, s'il accroît les risques de pari cinématographique, ne permet pas d'envisager une production industrielle, ni même artisanale ; pas question d'intégrer le poker dans l'activité économique d'un pays¹⁸².

Cette tendance à la grandiloquence apparaît payante puisqu'une audience massive y répond et qu'elle permet au cinéma de se démarquer de la télévision par le retour à une forme spectaculaire. Cependant, elle ébranle davantage les assises de l'industrie, déjà fragilisées par

¹⁸¹ *Le Film français*, n° 1173, 16 décembre 1966, p. 6.

¹⁸² Maurice Bessy, « La grosse caisse », *Le Film français*, n° 1 199, p. 3.

la réduction de son marché et le caractère artisanal de son mode de production. Ces incertitudes économiques invitent le secteur à considérer avec prudence les expérimentations formelles.

2. Renouveler les formes ?

2.1. Contre la Nouvelle Vague

Si les professionnels reconnaissent une multiplicité de publics sans déterminer précisément cette variété, ils insistent plus largement sur l'identification d'un public perdu qui ne trouverait plus au cinéma de propositions attrayantes. Quand bien même les causes de cette désaffection sont complexes, le raisonnement des représentants de l'industrie est tout fait. Les griefs se concentrent sur un ensemble bien identifié : la Nouvelle Vague. Si elle n'est pas toujours désignée directement, ce mouvement constitue pour la plupart des responsables syndicaux un ensemble homogène regroupant des jeunes réalisateurs qui se caractériseraient par un esprit d'expérimentation qui déconcerterait le public. Cette Nouvelle Vague se distinguerait selon eux par l'attitude méprisante de néo-cinéastes pour les formes esthétiques et narratives traditionnelles et par la formation d'un rapport élitiste au cinéma. Les critiques pleuvent, reprochant tant l'inconsistance de ce cinéma que son rejet des metteurs en scène expérimentés. Selon Maurice Bessy, le cinéma de la Nouvelle Vague est avant tout un gâchis immense qui a vu de nombreux inconnus dilapider des crédits dans des projets informes :

Plus de cinquante nouveaux metteurs en scène ont eu leur chance en France de 1964 à 1967. Les trois ou quatre d'entre eux qui se sont imposés y sont parvenus grâce à des films construits, structurés, de conception classique ; leurs qualités sont de conteur et d'animateur. Les autres ? La plupart des autres ont déjà été emportés par le reflux, et, à la morte-eau, on retrouve sur le sable bien des épaves. Il est nécessaire de tirer une leçon de cette expérience sympathique mais qui a coûté des milliards, expérience qui n'a été possible que dans le cadre du régime des avances sur recettes. Dans le sillage de ce que l'on a appelé "la nouvelle vague", de très nombreux nouveaux venus désirent tenter leur chance. On remarquera qu'ils préfèrent le plus souvent s'attaquer à des anecdotes ou des situations extrêmement frêles leur permettant des exercices de styles ; des esquisses, des ébauches de films. À l'action dramatique, au sujet, lui-même, ils substituent une certaine éloquence visuelle¹⁸³.

¹⁸³ Maurice Bessy, « L'ennui, aussi... », *Le Film français*, n°1226, 12 janvier 1968, p. 4.

Le journaliste, qui dans un précédent article notait ironiquement les références classiques de ces jeunes réalisateurs¹⁸⁴, déplore le manque de rigueur dans la construction narrative et l'inconséquence des sujets traités au profit d'une pure recherche plastique.

Cette vision se double d'une inquiétude économique. Ces films déficitaires, qui seraient montés uniquement à coups de subventions du CNC, ruinerait le cinéma français. Dans ce sens, l'avance sur recettes est régulièrement incriminée car elle ne bénéficierait qu'à des cinéastes inexpérimentés dont les essais resteraient à l'état de brouillon. L'étude de Frédéric Gimello-Mesplomb¹⁸⁵ sur les commissions d'attributions des avances sur recettes lors des premières années de sa mise en place contrecarre nettement ces positions. Elle révèle plutôt la « politique de compromis culturel » de l'État, entre un soutien aux réalisateurs aguerris et un appui aux innovations de la Nouvelle Vague. Il n'en reste pas moins que de nombreux professionnels et observateurs reprochent à ces films de la Nouvelle Vague d'être conçus en dehors de toute réalité économique. Le succès de quelques-uns n'absorbe pas les déconvenues de la majorité. Et quand bien même ces œuvres n'ont guère besoin d'une forte audience en salles puisque financées à faibles coûts, elles entretiendraient une répulsion du public à l'égard du cinéma. Pierre Cabaud, tout en regrettant que l'avance sur recettes n'ait contribué qu'à « l'encouragement à fonds perdus de films trop “difficiles”¹⁸⁶ », déplore un manque de considération pour le public chez certains metteurs en scène :

L'attitude d'esprit de certains créateurs, leur mépris des réalités, leur refus de reconnaître les nécessités du marché sont pour beaucoup dans la désaffection d'une certaine clientèle. Éloigner les spectateurs en leur proposant des spectacles qui les mécontentent, les déroutent ou les irritent a été l'un des paradoxes les plus surprenants de ces dernières années¹⁸⁷.

L'inconscience économique est renforcée selon les professionnels par le soutien affiché des grands titres de la presse pour les films de la Nouvelle Vague, créant ainsi des effets de modes, des gloires éphémères auxquelles le public s'intéresserait un moment avant de s'en détourner aussitôt. Raymond Gautreau, distributeur et directeur de salles, fustige ces productions qui

¹⁸⁴ « N'est-il pas sympathique de voir les jeunes Turcs de l'art cinématographique découvrir et classer au rang de maîtres, des réalisateurs d'hier, jusque-là tenus pour mineurs, mais dont l'œuvre, prise dans son ensemble, dénote infiniment plus de maîtrise, de métier et de talent que celle impudemment laurée de grands faiseurs circonstanciels. Et si le cinéma n'était que l'art de raconter simplement, brillamment, intelligiblement, une histoire passionnante ? », Maurice Bessy, « À la recherche du public », *Le Film français*, n°1006, p. 5.

¹⁸⁵ Frédéric Gimello-Mesplomb, « Le prix de la qualité. L'État et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, n°61, 2003, p. 95-122.

¹⁸⁶ Pierre Cabaud, « L'avenir, c'est demain... », *Le Film français*, n°1330, p. 3.

¹⁸⁷ *Idem*.

tiennent l'affiche à Paris auprès de quelques initiés avant de s'effondrer lors de leur exploitation sur le reste du territoire :

[...] les films "nouvelle vague" nous ont porté un préjudice considérable ; la presse, malheureusement, a soutenu au maximum ce genre de spectacle, qui n'en était pas un : parallèlement, sont sortis, à cette même époque, des films qui ont été critiqués et traînés dans la boue par la grande presse, et ce sont ces films qui, aujourd'hui, après cinq ans d'exploitation, se classent en tête de rendement, c'est-à-dire qu'ils ont battu les films "nouvelle vague" qui s'étaient révélés sensationnels en exclusivité à Paris, mais qui, après avoir essuyé tous les feux de la rampe, parmi tous les publics et dans toutes les villes, se situent maintenant en quatrième, cinquième ou sixième position¹⁸⁸.

Francis Cosne parvient au même constat :

Certains films plaisent énormément à une certaine élite, ils font des recettes dans des cinémas qui ont une clientèle spécialisée, et puis, lorsqu'ils arrivent dans la masse, les gens "décrochent", ils ne comprennent pas. C'est très grave parce qu'un client qui est allé au cinéma, et qui a vu un film auquel il n'a pas compris grand-chose, n'y retourne pas pendant quelque temps. Il est certain que, plus on fait de bons films, mieux le cinéma marche : quand il y a plusieurs bons films à l'affiche, les gens qui ont vu un bon film retournent au cinéma. Ce sont les mauvais films qui font du tort¹⁸⁹.

Cette dernière phrase en forme de lapalissade est le point d'entrée à une réflexion plus globale sur la qualité des films, qui ne s'arrête pas à ces invectives sans nuances contre la Nouvelle Vague.

2.2. À la recherche d'un compromis dans l'expérimentation

Le débat porte au-delà de l'expérience du réalisateur, de la taille du budget ou du marché visé¹⁹⁰. Les professionnels reconnaissent la nécessité de renouveler le spectacle cinématographique, de proposer des formules inédites et d'encourager le travail des nouvelles générations, mais sous quelques conditions :

Il reste indispensable qu'une place sans cesse plus grande soit réservée aux jeunes générations d'auteurs. Le cinéma est l'art du mouvement mais aussi un art de mouvement, il nécessite des conceptions nouvelles, une écriture moderne, des

¹⁸⁸ Compte-rendu de la réunion du 18 décembre 1962 des représentants de la filière, reproduit dans *Le Film français*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁰ « Ce qui est nuisible, c'est la mauvaise qualité des films qu'ils soient commerciaux ou spécialisés, ce sont les films qui heurtent les goûts des spectateurs (ce qui, fait systématiquement, n'est pas meilleur que de flatter les "instincts"). Je suis persuadé que la qualité n'exige pas forcément de très gros budgets. L'épithète "commercial" n'est en soi ni bonne ni mauvaise. », Georges Dancigers, président de la Chambre syndicale des Producteurs et Exportateurs Français, propos rapportés par Jacques Guillon, « Points de vue sur le cinéma français », *Le Film français*, n°1292-1293, *op. cit.*, p. 51.

directions inédites. Ces démarches ne sont pas forcément faites de pseudo-messages ou d'étalements de problèmes personnels. Un certain respect de la forme est nécessaire et les mirages de l'abstraction ne sauraient conduire à la désintégration de la construction dramatique. [...] En d'autres termes, aucune industrie – même la nôtre – ne saurait actuellement se passer d'un secteur de prospection, d'un laboratoire. Mais si le laboratoire envahit l'industrie, celle-ci ne peut que périr en entraînant dans sa perte le laboratoire lui-même¹⁹¹.

Pierre Cabaud soutient l'innovation mais envisage des expérimentations raisonnées, basées sur des modèles économiques spécifiques, dans la lignée d'un certain cinéma classique. Il propose la mise en chantier de films « intermédiaires » entre l'art et essai et le grand public, dont le risque financier serait atténué non seulement par de plus fortes rétributions en avances sur recettes et par la possibilité de partenariats avec la télévision, soulageant alors l'investissement du producteur par des dispositifs de coproductions. En outre, de telles dispositions offrirait des débouchés supplémentaires pour la distribution :

Pour rester dans l'esprit de l'institution, il ne s'agit pas de supprimer toute avance à certains films difficiles ou d'avant-garde mais d'en limiter le nombre et de bien les choisir. [...] La limitation des avances consacrées aux films difficiles permettrait – et cela est capital – de pouvoir encourager d'une façon substantielle certains films intermédiaires entre l'art et essai et la superproduction – qui évidemment devraient comporter à la fois des gages de qualité et de possibilité d'audience. [...] Ces films "intermédiaires", dont nous avons besoin, la Télévision serait certainement heureuse d'en disposer elle aussi, à son tour, et il devrait être possible d'obtenir que, dans cet objet, elle participe à leur financement. Ainsi, en exigeant dans ce cas le cumul des apports sous forme d'avance et ceux de l'ORTF avec les investissements Producteur et Distributeur, pourraient être montées des productions sur devis unitaire hors-cast de l'ordre de deux millions qui auraient des chances d'exploitation normale¹⁹².

Ces pistes avancées par Pierre Cabaud pour rendre viable un cinéma qui se veut innovant se complètent d'une réflexion sur la formation des apprentis-réalisateurs et sur les conditions de leur entrée dans la carrière. Il suggère qu'un programme de formation économique soit mis en place à l'IDHEC en plus des modules techniques et artistiques. Il propose en outre de réguler la production trop importante de courts métrages diffusés en première partie de séance pour aller vers des réalisations plus qualitatives, mieux dotées, qui seraient autant de bancs d'essai pour les jeunes réalisateurs. Financés en partie par l'ORTF sous forme d'achat anticipé de droits

¹⁹¹ Pierre Cabaud, « L'avenir, c'est demain... », *op.cit.*, p. 4.

¹⁹² *Ibid.*, p. 5.

pour une diffusion à la télévision, ces courts métrages auraient ainsi l'occasion de rencontrer une large audience.

3. Stratégies de revalorisation du long métrage

3.1. Penser à l'international ?

Les pistes de réflexion pour repenser le film de long métrage ne négligent ni le contenu ni le contenant, ni l'amont ni l'aval. La vie des films en dehors du marché français préoccupe et l'exportation est un enjeu majeur pour l'industrie. En 1969, dans l'émission de télévision *À propos*, Gérard Oury détaille face à Michel Droit l'importance d'une carrière réussie pour un film à l'étranger, en particulier sur le sol américain. Il prend exemple sur *The Brain*, la version américaine du *Cerveau* (1969)¹⁹³, qu'il espère voir intégrer le circuit de distribution de Paramount. Selon le réalisateur, un succès d'exploitation pour ce film ouvrirait la porte à une plus large commercialisation des films français aux États-Unis.

Les professionnels se demandent comment susciter l'intérêt pour les films français à l'international. En s'appuyant sur le modèle américain¹⁹⁴, certains proposent de penser dès le départ le film en fonction du marché mondial et non pas seulement national. Raymond Gautreau encourage à « rechercher des sujets internationaux : soit un événement “internationalisé”, soit un sujet littéraire tiré d'un roman à succès international, soit encore une interprétation qui permette d'internationaliser le sujet¹⁹⁵. » Si l'intention est clairement affirmée, elle reste vague dans le détail et imprécise dans son application. Dans le même moment, le réalisateur Michel Boisrond pointe les déficiences d'une telle ambition. Pour lui, la solution n'est pas aussi automatique. La réussite internationale d'un film dépend bien plus de la qualité de l'œuvre que de l'exportabilité possible ou non des sujets :

L'idée de “recette” au cinéma est mauvaise, et, s'il y a eu des films “nouvelle vague”, c'est parce qu'habituellement on veut toujours imiter le succès précédent. Or, justement parce que c'est un métier de spectacle, le succès vient de ce que l'on surprend les gens, de ce qu'on ne leur donne pas le spectacle qu'ils ont vu la semaine

¹⁹³ Le film a été tourné selon le principe de la version multiple : toutes les scènes du film sont retournées en anglais pour le marché américain.

¹⁹⁴ « Ce même cinéma américain part avec d'autant plus d'optimisme à la conquête des marchés étrangers qu'il dispose d'un atout et d'une stratégie. Sa stratégie consiste à utiliser les talents nationaux pour produire le label “classe internationale”. L'atout est la direction prise par certains cinémas européens qui, favorisant les films d'auteurs, glanent des lauriers de festival mais abandonnent la conquête des marchés mondiaux. », Maurice Bessy, « Choisir ou éviter », *Le Film français*, n°1268, 29 novembre 1968, p. 3.

¹⁹⁵ Compte-rendu de la réunion du 18 décembre 1962 des représentants de la filière, reproduits dans *Le Film français*, *op. cit.*, p. 10.

précédente. Il n'y a pas de sujet international : *Divorce à l'italienne* est un film typiquement régional. Il n'y a pas de recette internationale, il n'y a pas d'histoires internationales, il y a des films bien faits ou mal faits, et il y a des sujets qui plaisent ou pas¹⁹⁶.

En revenant à la notion de qualité, et finalement à ce qui constitue la singularité de l'œuvre, Michel Boisrond rappelle le caractère fondamentalement aléatoire de l'activité cinématographique, qui s'accroît lors de l'exportation à l'international tant les territoires sont variés.

Si les coproductions permettent d'envisager des résultats plus sûrs dans le pays coproducteur, rien n'est garanti dans les autres zones de vente. Le marché de l'exportation, dominé par les films anglo-saxons, devient de plus en plus concurrentiel. Les prix des films français à l'export chutent en raison de l'accroissement de l'offre mondiale de films, due notamment à l'essor de la télévision. En dépit de la création d'Unifrance en 1949 qui accompagne les producteurs dans la vente à l'international, peu de films français ont un réel potentiel à l'étranger. Les crédits à l'exportation, entendus comme un préachat des distributeurs étrangers, ne se développent guère. Les rares succès de films à l'international concernent essentiellement des productions importantes souvent portées par des vedettes. Le marché américain est difficilement pénétrable, le *remake* y étant préféré à l'exploitation de l'original. Au-delà de ces considérations à propos de la vente internationale, la définition du film à succès, ou de ce qui pourrait maximiser ses chances de réussite auprès du public, est un sujet qui prête à débat.

3.2. Quels critères pour définir un film à succès ?

Dans cette réflexion sur ce que serait un film à bon potentiel, les professionnels échafaudent des théories sur le modèle économique et la commercialisation du long métrage. Ils incitent au développement de sujets internationaux et à la préservation des formules narratives traditionnelles. L'analyse¹⁹⁷ qu'effectue Pierre Autré des 46 films (toutes nationalités confondues) ayant fait plus de 200 000 entrées à Paris entre 1959 et 1961 abonde dans ce sens. Ces résultats mériteraient d'être complétés par les chiffres nationaux mais les entrées parisiennes restent à cette époque un indicateur important pour l'industrie puisqu'il donne une estimation des premières remontées de recettes et qu'il conditionne souvent la distribution du film sur le reste du territoire. Le journaliste dénombre douze films avec des stars (sept avec

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ Pierre Autré, « De 1959 à 1961, 46 films ont totalisé plus de 200.000 entrées. Pourquoi le succès de ces "best-sellers" ? », *Le Film français*, n°918, p. 3 et 5.

Jean Gabin, quatre avec Brigitte Bardot et un avec Fernandel), huit comédies (appelées « films de détente »), six films sur « des sujets de grande réputation ou de caractère spécial » (parmi lesquels il compte *Les Liaisons dangereuses* 1960 de Roger Vadim, *Orfeu Negro* de Marcel Camus, *Le Dialogue des Carmélites* de Philippe Agostini et Raymond Leopold Bruckberger, *La Dolce Vita* de Federico Fellini, *Exodus* d’Otto Preminger, *Aimez-vous Brahms* d’Anatole Litvak), cinq films historiques en couleurs et en scope, quatre thrillers (« films à suspense »), tous signés par Alfred Hitchcock, trois péplums (« films de grand spectacle antique »), trois films de capes et d’épées, tous avec Jean Marais, et seulement trois films assimilés à la Nouvelle Vague (*Les 400 coups* de François Truffaut, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard et *Les Cousins* de Claude Chabrol). La présence d’une star, une adaptation prestigieuse, un sujet historique ou l’affiliation à un genre bien identifié paraissent être des éléments favorisant la réussite commerciale d’un film.

Dans les années 1960, les trois meilleures entrées annuelles cochent au moins un de ces critères, à l’exception notable de *La Guerre des boutons* (Yves Robert, 1962). Aussi variés que soient ces films, ils fournissent au spectateur des clés de compréhension par leur rattachement à certaines catégories de sens. Il resterait à entrer dans le détail des œuvres et à tenir compte des processus de médiation de ces films pour nuancer le degré d’agrégation à un modèle et mesurer l’attente, satisfaite, déçue ou renouvelée des spectateurs. Mais ces succès se cristallisent néanmoins autour d’une structure éprouvée, signifiante et intelligible (la star en est une à sa façon).

3.3. Préférences génériques et définition de la qualité

Les résultats d’une étude réalisée en 1975, menée pour le compte du CNC par ARCMc, portant sur les attentes des spectateurs à l’égard des films¹⁹⁸, permet de cerner plus précisément les goûts du public et ses attentes. Pour cette enquête, les personnes doivent noter sur 10 neuf critères qu’« ils aiment ou aimeraient dans un bon film ». Le rire est le mieux noté avec une moyenne de 7,7/10 devant la présence d’une intrigue policière (7,2/10) et la description des problèmes relatifs aux relations entre individus dans la société, la famille et le couple (6,5/10). Les éléments qui recueillent les moins bonnes moyennes quant aux attentes définissant la qualité d’un bon film sont les problèmes politiques et sociaux (4,5/10), la présence du fantastique (4,5/10) et un ton libre et osé du point de vue sexuel (4,2/10). Le rire est également le critère qui remporte la plus large part de notes maximales (36 %). La prise en compte des

¹⁹⁸ Centre national de la cinématographie, *Bulletin d’information du Centre national de la cinématographique*, n°153-154, juin-août 1975, p. 92.

éléments socio-professionnels chez les personnes interrogées permet de détailler davantage ces résultats. Le rire est le premier facteur plébiscité par le public non-diplômé tandis qu'il est le deuxième pour le public ayant fait des études, derrière les relations entre individus. Également, plus le niveau d'études est élevé, plus le goût pour chacun des critères est tempéré, si bien que « près de la moitié des spectateurs de niveau d'études primaires seront comblés par un bon film comique tandis que ce sera le cas d'à peine un spectateur sur cinq dans la clientèle plus instruite¹⁹⁹ ».

Ces résultats sont à considérer avec précaution, ne serait-ce qu'en raison de la méthode d'enquête qui suggère les réponses, du flou définitionnel entourant certains critères et de la tension morale qui peut peser sur certains intitulés²⁰⁰. En outre, cette enquête qui laisserait croire que la comédie est le genre favori des personnes interrogées via les préférences pour le rire n'opère pas via des médiations génériques, même si le genre est insinué dans les propositions. Cette nuance est de taille. Dans des enquêtes plus anciennes portant spécifiquement sur les genres préférés des spectateurs, le film comique est déconsidéré. Une étude de 1958 révèle que le film comique n'est le genre privilégié que de 8 % des enquêtés, loin devant les films sentimentaux (25 %), policiers (20 %) et historiques (12 %). L'étude de la Société d'Économie et de Mathématiques Appliquées déjà citée souligne qu'à propos des films les moins appréciés, les productions comiques sont évoquées par 27 % des enquêtés. Toutefois, il n'y a pas lieu de parler de paradoxe entre ces deux dernières enquêtes et celle d'ARCmc. Il y a une différence entre ce qu'un spectateur définit comme un « bon film », ce qu'il doit contenir, et ses préférences génériques annoncées. Aussi, sans être désignée explicitement comme le genre de prédilection des spectateurs, la comédie paraît être le plus susceptible de répondre à leurs attentes de qualité.

Ces considérations amènent nécessairement à repenser la salle de cinéma. Les atouts du film ne peuvent être valorisés si son environnement d'exploitation le dessert. La conception de la séance de cinéma et la modernisation des salles deviennent des questions importantes dans ces débats que mène la filière au cours des années 1960-1970. Au-delà des conditions matérielles, l'exploitation doit veiller à sa viabilité économique face au rétrécissement de la demande. En ce sens, elle va œuvrer à l'abaissement de ses charges en engageant un bras de fer avec l'État sur la question de la taxation et en comprimant ses coûts par le regroupement d'établissements. À la fin des années 1970, le secteur se retrouve en position avantageuse au

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ Sur ces questions, voir Chloé Delaporte, « Les préférences génériques des publics du cinéma. Réflexion à partir des enquêtes françaises », *Les Cahiers de Champs Visuels*, n°16-17, 2019, p. 169-197.

sein du secteur cinématographique et influence implicitement les orientations de la production de films.

III. Remise en cause du spectacle cinématographique et restructuration du parc de salles

Repensée comme le lieu central de l'expérience du spectacle cinématographique, la salle de cinéma occupe toute l'attention de la filière. Les modalités d'accès, les conditions d'accueil et de projection, ou encore la composition des programmes sont au cœur des débats qui agitent la profession. Les efforts envisagés par les autres branches restent vains si la salle de cinéma ne recouvre pas suffisamment d'attractivité pour le spectateur. Dans ce sens, le contenu de la séance est repensé. De façon plus générale, l'exploitation opère dans les années 1960-1970 un large mouvement d'autonomisation, qui passe par une meilleure maîtrise de ses coûts de fonctionnement et installe un rapport de force en sa faveur face à la production.

1. Recomposer le spectacle cinématographique

1.1. Le problème du court métrage et des premières parties

Au début des années 1960, le programme d'une séance de cinéma suit encore les règles de la loi du 26 octobre 1940 portant sur la réglementation de l'industrie cinématographique. Les programmes ne doivent pas excéder 3 800 mètres (hors actualités) et ne peuvent comporter plus d'un film d'un métrage supérieur à 1 300 mètres (longueur à partir de laquelle le film est considéré comme un long métrage). La projection de deux longs métrages dans une même séance est interdite. Les courts métrages permettent de compléter les programmes et d'alimenter les premières parties qui précèdent la projection du long métrage. En plus des actualités et d'éventuelles bandes-annonces, ces premières parties se composent d'un ou deux, voire trois films courts de genres variés, allant de la fiction au documentaire scientifique, du film d'art à l'animation. Leur rétribution est fixée à un minimum de 3 % des recettes réalisées par le long métrage sur le territoire national. La loi de soutien à l'industrie cinématographique du 16 septembre 1948 permet aux producteurs de courts métrages de bénéficier, de la même façon que pour les longs métrages, d'une aide automatique alimentée par une taxe spéciale prélevée sur les billets d'entrée. Cette aide est dépendante des résultats du long métrage auquel le court

métrage est associé dans les programmes. Les films courts s'installent progressivement dans le paysage audiovisuel français et de nombreuses sociétés de production spécialisées en la matière éclosent. Le format s'ancre durablement dans l'industrie, comme en témoigne la vive réaction de producteurs et de réalisateurs (qui aboutit à la formation du groupe des Trente²⁰¹) face à des décrets de la nouvelle loi d'aides de 1953 autorisant, sous dérogation, la projection de films datés de plus de dix ans dans les programmes, compromettant ainsi la diffusion du court métrage. Le décret n'est pas appliqué et l'espace réservé au film court est préservé. La même loi d'aide de 1953 apporte toutefois un changement significatif. L'aide automatique au producteur de films courts est supprimée, remplacée par un soutien sélectif sous forme de primes attribuées par une commission de professionnels. À cela s'ajoute la possibilité pour le producteur d'un long métrage de bénéficier d'une aide à hauteur de 1 % des recettes de son film s'il achète, pour complément de projection, un court métrage distingué par une récompense. Cette mesure encourage la qualité plutôt que la quantité et incite les professionnels à une plus grande considération pour le court métrage. Ce nouveau plan d'aide réjouit les producteurs qui voient s'ouvrir de nouvelles possibilités de rentabilité²⁰².

Mais le travail de réalisation, notamment dans le documentaire, est rendu plus délicat. Le court métrage doit idéalement allier efficacité publicitaire pour son commanditaire (entreprises, agences de tourisme, etc.) et maintenir un certain niveau de recherche pour satisfaire aux exigences de qualité sans glisser vers le pur exercice formel. Certains réalisateurs comme Georges Régnier déplorent cette pression commerciale qui empêche le développement d'un style singulier :

Il est devenu vain pour le documentariste d'espérer traiter un sujet, quel qu'il soit, avant d'y avoir intéressé un organisme quelconque, officiel ou privé, qui acceptera de faire les frais d'une opération largement déficitaire au départ, parce que ce sera le moyen d'une propagande ou d'une publicité détournée ; le « sujet imposé » n'est pas forcément inintéressant, mais on conçoit que le court métrage se trouve à peu près

²⁰¹ Ce collectif, essentiellement composé de cinéastes, s'est formé en 1953 pour protester contre l'abandon de l'obligation pour les salles de diffuser des courts métrages avant le long métrage programmé.

²⁰² Pour un panorama plus complet des systèmes de subvention du court métrage dans l'après-guerre, voir Jean-Pierre Jeancolas, « Structure du court métrage français, 1945-1958 », dans Dominique Bluher et François Thomas (dir.), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire Cinéma », 2005, p. 29-46 ; François Porcile, « Commandes avouées, commandes masquées : la production française de courts métrages de de Gaulle à de Gaulle », dans Dominique Bluher, Philippe Pilard (dir.), *Le Court Métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire Cinéma », 2009, p. 13-23.

retranché du domaine de l'essai, de la fantaisie, de l'avant-garde qui était sa raison d'être²⁰³.

Quand, dans le meilleur des cas, le court métrage se voit attribuer une prime à la qualité, il est, dans la plupart des situations, peu rentable pour le producteur. La fermeture du guichet de financement que constituait l'aide automatique freine les engagements dans la réalisation de courts métrages (pour remédier à cela, des collaborations avec la télévision sont envisagées). La lenteur des remontées des recettes d'un film – le producteur est le dernier à être rétribué dans cette chaîne – complique le réinvestissement des crédits dans la production. Pour ne pas être des gouffres financiers, les courts métrages répondent aux sollicitations mercantiles et dérivent vers de la publicité masquée comme le note Pierre Autré : « Nous savons que le manque de capitaux et la difficulté – sinon l'impossibilité – de rentabilité des courts métrages, qui ne perçoivent que des miettes (quand ils les touchent) des recettes du programme complet, ont obligé leurs producteurs et réalisateurs à en faire des films "para-publicitaires"²⁰⁴ ». Le court métrage perd de son esprit de recherche et de sa fonction apéritive avant le grand film en répondant à des impératifs commerciaux. Il ne donne lieu qu'à des films mal calibrés pour le spectacle cinématographique, « films presque toujours trop longs, films trop didactiques, films mal conçus et mal construits, voulant traiter tous les détails d'un sujet trop vaste, films faisant ressortir avec trop d'évidence qu'il s'agit de commandes d'entreprises industrielles ou même des Pouvoirs Publics, commentaires surabondants et souvent inutiles, etc.²⁰⁵ ».

Puisque la location du long métrage est conditionnée par l'acceptation de l'exploitant à diffuser les courts métrages que lui fournit dans le même temps le distributeur, les directeurs de salles doivent composer avec ces films, quelle que soit leur qualité. Il en résulte des incohérences de programmation, des dissonances entre première et seconde parties de nature à indisposer le spectateur. Au-delà de ces incongruités, le journaliste déplore dans un autre article la structuration hasardeuse et hachée de ces premières parties qui risque à tout moment d'impatienter le spectateur²⁰⁶. Il propose de revoir la tonalité et la qualité des courts métrages,

²⁰³ Georges Régner, « Pitié pour le court métrage », *Arts*, n° 549, 4 janvier 1956. Cité dans François Porcile, « Commandes avouées, commandes masquées : la production française de courts métrages de de Gaulle à de Gaulle », art. cit.

²⁰⁴ Pierre Autré, « La grande pitié des premières parties », *Le Film français*, n°829, 15 avril 1960, p. 3.

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ « Que penser de ce programme d'exclusivité où, pour voir un bon film durant une heure et demie, il a fallu "avaler" pendant une autre heure un documentaire sans doute artistique mais de plus ennuyeux (dont la vraie place serait dans un ciné-club), une bande-annonce insipide (qui ne vous donne que la seule envie d'éviter par la suite le film en question), des actualités plus ou moins intéressantes, sans compter les interminables ouvertures et fermetures du rideau d'écran entre chaque film, et enfin, deux entr'actes qui paraissent d'autant plus longs qu'en spectacle permanent, il n'est pas question de quitter son siège. » Pierre Autré, « Sortir de la routine... », *Le Film français*, n°837, 3 juin 1960.

de penser en amont leur insertion dans un programme, de supprimer si nécessaire la première partie dans les salles de première exclusivité, mais de laisser au moins à l'exploitant la liberté de composer lui-même ses programmes afin de leur garantir une meilleure cohérence²⁰⁷. Il conclut ses propositions en imaginant la première partie idéale d'une salle de quartier, qui serait composée :

[...] des actualités (10 minutes), d'un documentaire (10-15 minutes), d'un dessin animé (10 minutes) et d'un court métrage de fiction (30 minutes), soit une heure de spectacle varié qui conviendrait sans doute mieux au public que le retour au double programme réunissant deux longs métrages dans une même séance et présentant l'inconvénient de faire coucher les spectateurs trop tard²⁰⁸.

L'impossibilité pour l'exploitant de concevoir son propre programme révèle plus largement une rupture profonde entre le produit et son marché. Le gérant de salles n'est plus qu'un simple exécutant, sommé de vendre uniformément une marchandise sans même que des adaptations locales ne soient mises en place. À cette frustration s'ajoute la présence croissante de films avec restriction d'âge qui, selon une partie de la profession, éloigne les familles du cinéma.

1.2. La censure

Si le secteur de la production accusait la Nouvelle Vague de mettre sur le marché des œuvres difficiles, l'exploitation lui reproche à son tour ses œuvres immorales qui rebutent le public familial à cause de leur interdiction aux moins de 16 ans et 18 ans. Pierre Austré écrit un éditorial sévère dans *Le Film français* à ce sujet :

Le nombre de plus en plus grand de films de "caractère amoral" ou de violence qui ont été projetés au cours des derniers mois sur les écrans français – notamment les productions dites de la "nouvelle vague" (dont il ne s'agit pas d'ailleurs de discuter les qualités et les innovations artistiques et techniques) – risque d'entraîner à brève échéance un renforcement de la censure cinématographique dont une réforme est d'ailleurs actuellement en cours. Depuis le début de l'année, de plus en plus nombreux ont été les films français interdits aux spectateurs de moins de 18 ans. Non contentes de cette restriction, nombre de municipalités ont complètement interdit la projection

²⁰⁷ En ce sens, Pierre Austré invite à « supprimer le sacro-principe du programme complet institué en 1940 en louant LE GRAND FILM SEUL [*sic*] et en permettant ainsi aux exploitants de traiter séparément les premières parties qu'ils pourront choisir à leur gré chez le distributeur qui leur conviendra. Cela permettra la renaissance du film à épisodes dont on sait le succès à la Télévision, même auprès des grandes personnes. », « La grande pitié des premières parties », *op. cit.*, p. 4.

²⁰⁸ *Idem.*

de certains films dans leur ville. C'est donc une véritable censure locale supplétive qui est venue se superposer à la censure nationale officielle²⁰⁹.

Ce dernier point sur la censure fait référence à une affaire judiciaire à l'encontre de la société de production Les Films Lutétia. En 1954, elle sort le film *Le Feu dans la peau* de Marcel Blistène après obtention du visa d'exploitation par le CNC. Mais Jean Médecin, le maire de Nice, prononce un arrêté le 3 décembre 1954 pour interdire la projection du film, qu'il juge indécent. Les Films Lutétia, épaulés par le syndicat français des producteurs et exportateurs de films, saisissent le tribunal de Nice pour invalider cette décision. La demande est rejetée le 11 juillet 1955. La société fait appel devant le Conseil d'État mais l'institution arbitre en faveur de la municipalité au motif que le maire, responsable du maintien de l'ordre sur la commune, peut interdire la représentation d'un film si elle est susceptible de causer des troubles. Cet arrêté fait jurisprudence et légalise les censures locales. Dans le sillage du projet de réforme de la censure cinématographique de 1961, les producteurs et distributeurs plaident pour l'abolition de ces restrictions municipales afin de laisser l'autorité nationale seule décisionnaire²¹⁰. Le décret établissant les nouvelles modalités de contrôle de la diffusion est publié le 18 janvier 1961. Il institue la création d'une commission pour la délivrance des visas d'exploitation. Elle est composée de représentants des ministères, de l'industrie cinématographique, du monde éducatif et se prononce sur d'éventuelles restrictions d'âges (pour les moins de 13 ans ou de 18 ans) ou sur des interdictions totales. Elle peut également suggérer des coupes. Les membres de cette commission sont tous nommés par le ministère des Affaires culturelles qui trouve ainsi son pouvoir considérablement renforcé. L'avis de la commission n'est que consultatif, le ministre délivre *in fine* le visa. Le décret n'inclut aucune mention concernant les censures municipales. Si elles restent exceptionnelles, tout comme les censures totales par l'État, la question du contenu des films préoccupe.

Face au rajeunissement démographique, certains professionnels s'inquiètent de la présence plus prononcée de films avec restriction d'âge dans les salles. Les producteurs sont accusés de ne servir que leurs intérêts dans la production de telles œuvres. Pierre Autré se questionne : « Pourquoi les producteurs font-ils des films immoraux ? La réponse est malheureusement très

²⁰⁹ Pierre Autré, « Cinéma français 1960. Les Problèmes et les Tendances », *Le Film français*, n°823-833, numéro spécial printemps 1960, p. 35.

²¹⁰ « Sur le plan national, il est hautement souhaitable que la réforme de la censure nous apporte enfin la suppression totale des censures locales. Une censure nationale est nécessaire, nous le reconnaissons, mais nous ne voulons plus que les municipalités se superposent à cette censure unique sous prétexte que certains films sont susceptibles de troubler l'ordre public. Du moment qu'un film possède le visa national, les municipalités ont le devoir de veiller à l'ordre public qui consiste à laisser les citoyens librement voir les films autorisés. », propos de Gontran Schwaller, délégué général de la Fédération nationale des distributeurs, rapportés par Charles Ford, « Comment voyez-vous le cinéma en 1961 ? », *Le Film français*, n°869-870, p. 15.

simple : un “film d’alcôve” coûte moins cher qu’un film d’extérieur ou à grand spectacle²¹¹. » Le journaliste déplore plus généralement le manque de moyens alloués à la production, qui encourage les entrepreneurs à se détacher du marché français :

[...] la fiscalité d’exception qui pèse sur le cinéma français, le plus taxé du monde, lui fait supporter 33 % d’impôts dits Indirects, déduction faite de l’Aide à la production. [...] C’est pour cette raison que, sur 300 millions de recettes, ce qui n’est pas mal pour un film, l’État prélevant 120 millions, il ne reste que 60 millions au Producteur. Cette somme ne suffisant pas à amortir un film ordinaire, il est obligé de chercher à vendre le film à l’étranger. Le film immoral et “pornographique” ayant actuellement une certaine audience dans de nombreux pays du monde entier, quelques producteurs français arrivent à délaisser complètement le marché intérieur, non rentable, et font leurs films uniquement en raison des possibilités de vente à l’extérieur²¹².

Jean-Charles Edeline, président de la Fédération nationale des cinémas français, reprend ces invectives à l’encontre des producteurs et se demande « si certains producteurs travaillent vraiment pour le public, ou seulement pour une chapelle²¹³. » Il ajoute regretter « la prolifération de ces films qui éloignent le public de nos salles à un point tel que le gouvernement s’est considéré comme étant dans l’obligation d’étendre à 18 ans l’interdiction aux mineurs des œuvres immorales ou violentes²¹⁴. » La moralité prônée par Jean-Charles Edeline n’est qu’une façade visant à défendre des intérêts économiques. Lorsque se prépare en 1974-1975 la loi sur le classement X visant à taxer lourdement les films pornographiques et à les exclure des régimes d’aides, le secteur de l’exploitation s’insurge contre ces dispositions qui restreindraient la consommation de ce type de productions très en vogue. Dans les années 1960-1970, l’exploitation n’a pas hésité à défendre tout et son contraire pour soutenir ses intérêts dans ce contexte de baisse de la fréquentation. Pour pallier à son insécurité économique, l’exploitation engage de nombreuses négociations avec l’État pour abaisser sa fiscalité et diminuer ainsi ses frais fixes.

2. Se maintenir à flot : la question de la fiscalité des salles de cinéma

²¹¹ Pierre Autré, « Détaxation et réforme des méthodes s’imposent d’urgence », *Le Film français*, n°836, 27 mai 1960, p. 19.

²¹² *Idem.*

²¹³ Déclaration prononcée lors de la conférence de presse de la Fédération nationale des cinémas français du 10 octobre 1960, reproduite dans *Le Film français*, n°854, p. 4.

²¹⁴ *Idem.*

2.1. La détaxation

Le décret d'application du 30 décembre 1959, relatif au décret du 16 juin 1959 instituant la mise en place d'un fond de soutien à l'industrie cinématographique (qui succède au fonds de développement), exclut les exploitants des dispositifs d'aides, à l'exception des établissements enregistrant moins de 2 000 entrées hebdomadaires (article 35). Cette nouvelle est vécue difficilement par l'exploitation, qui avait été une des principales bénéficiaires de l'ancien fond. Confrontée à la baisse constante des entrées et soumise à une forte taxation, elle craint pour son avenir. Les exploitants français doivent s'acquitter de plusieurs impôts, parmi lesquels la taxe sur les spectacles (variable selon la recette hebdomadaire, allant de 1 à 16 %, pouvant être majorée jusqu'à 50 % par les municipalités), le droit de timbre (perçu sur les entrées supérieures à 2,50 F), la taxe locale (8,50 % de la recette brute, diminuée de moitié pour la petite exploitation) et la taxe sur les prestations de services (8,50 %). La détaxation constitue l'un des enjeux majeurs pour l'exploitation au début des années 1960. Tout au long de la décennie, d'âpres négociations s'engagent entre les exploitants et les autorités étatiques pour abaisser les taux d'imposition. En février 1960, la Fédération nationale des cinémas français suggère au ministère des Affaires culturelles d'exonérer de la taxe-spectacle les 5 000 premiers nouveaux francs de la recette hebdomadaire et de diminuer la taxe locale pour la petite exploitation (moins de 2 000 entrées par semaine) de 8,5 % à 2,75 %. Le gouvernement rejette cette proposition. Le 12 octobre 1960, face au mutisme gouvernemental concernant la situation de l'exploitation, le conseil d'administration de la fédération vote à l'unanimité la fermeture des cinémas le dimanche 20 novembre 1960 à partir de 21h. Alors qu'aucune mesure n'est prise en faveur d'une détaxation dans le projet de loi de finances pour 1962, la fédération durcit le ton dans un communiqué daté du 9 décembre 1961. Elle décide une extinction des néons des façades des cinémas de 21h à 22h du 15 au 21 décembre et suspend la diffusion des actualités à partir du 27 décembre. Valéry Giscard d'Estaing, alors ministre des Finances, présente au parlement une motion pour abaisser les impôts de la petite exploitation de 50 %. Cette rectification à la loi de finances est adoptée et publiée au Journal officiel le 21 décembre. Le 20 décembre, la grève de la diffusion des actualités est reportée. En 1964, les films classés « Jeunesse et Famille » sont exemptés des taxes locales et spectacles jusqu'à 800 F de recettes hebdomadaires (demi-taxation entre 800 et 1 000 F).

Les efforts de l'exploitation ne s'arrêtent pas pour autant. En février 1963, un comité d'étude et de sauvegarde du cinéma français est créé à l'initiative de la profession, sous la présidence de Marcel Flouret, haut-fonctionnaire et futur président de l'association du Festival de Cannes. En mai 1963, le comité remet aux pouvoirs publics un rapport détaillant les

problèmes du secteur et les solutions envisagées. Le document pointe notamment la nécessité d'un allègement de la taxation. La loi de finances pour 1963 du 23 février 1963 adopte les dispositions encouragées par le comité en abaissant les taux d'imposition de la taxe spectacle²¹⁵ et en suspendant la perception du timbre-quittance pour les places inférieures à 4 francs²¹⁶.

La profession continue son action et le 30 mars 1965, la gratuité à toutes les séances est instaurée en faveur de la baisse des taxes. Le lendemain, André Holleaux, directeur de cabinet d'André Malraux, est nommé à la tête du CNC à la suite du décès de son directeur Michel Fourré-Cormeray. En septembre de la même année, il présente au ministre chargé des Affaires culturelles une série de propositions pour le cinéma, dont un allègement des charges pour les exploitants. Ces recommandations sont examinées en réunion interministérielle le 12 novembre 1965 mais le gouvernement ne retient pas la détaxation pour 1966. Le 16 novembre, la Fédération nationale des cinémas français décide d'interrompre la diffusion des actualités et l'envoi des bordereaux au CNC à partir du 24 novembre pour une durée de quatre semaines. La grève est levée le 7 décembre après réception d'une délégation par André Malraux qui prend des engagements sur l'imposition. Le 22 décembre 1965, l'Assemblée nationale vote la loi portant sur la réforme des taxes sur le chiffre d'affaires. Renvoyée par le Sénat en seconde lecture le 23 décembre, elle est définitivement adoptée le 24 décembre et promulguée le 6 janvier 1966. Pour le cinéma, elle prévoit la suppression de la taxe locale, de la taxe sur les prestations de service et la mise en place de nouveaux paliers de taxation sur les recettes²¹⁷, toujours majorables de 50 % par les municipalités. Les séances « Jeunesse et Famille » restent entièrement détaxées et les établissements Art et Essai bénéficient de réductions fiscales.

Le 7 juin 1966, lors du congrès de la Fédération nationale des cinémas français, décision est prise de suspendre l'envoi des bordereaux à partir du 13 juillet pour faire pression sur le gouvernement afin qu'il inclue des aides à l'exploitation dans le fond de soutien. Le projet de loi de finances pour 1967 prévoit une augmentation de la TSA pour rétablir l'aide aux exploitants. Toutefois, le taux envisagé est considéré comme trop faible. En octobre, le député Vincent Ansquer dépose un amendement à l'article 9 de la loi, déjà validé par la commission des finances, pour revaloriser significativement le taux de la TSA afin de fixer le montant d'aide à l'exploitation à un niveau comparable à celui de 1959 (environ 42 % du fond de soutien). La

²¹⁵ Ils passent ainsi de 6 à 4 % pour les recettes hebdomadaires entre 500 et 1 500 F. De 12 à 10 % entre 1 500 et 3 000 F et de 16 à 14 % au-dessus de 3 000 F. Le taux reste à 1 % en deçà de 500 F.

²¹⁶ En 1967, le paiement du timbre ne s'applique que pour les places supérieures à 10 F.

²¹⁷ 1 % pour les recettes hebdomadaires jusqu'à 1 000 F. 6 % entre 1 000 et 2 000 F. 12 % entre 2 000 et 3 000 F. 16 % au-delà de 3 000 F. Ces taux sont légèrement plus élevés que les anciens pour compenser la perte de la taxe sur les prestations de services.

part accordée à l'exploitation serait ainsi de 37 millions de francs, loin des 10 millions de francs prévus initialement par le gouvernement. L'amendement est adopté par l'Assemblée nationale le 13 octobre. Mais le 10 novembre, lors de l'adoption définitive de la loi de finances, le ministre des finances Michel Debré remet en cause l'aide à l'exploitation, craignant une augmentation du prix des places. Le vote est bloqué. En deuxième lecture, le 6 décembre, l'Assemblée adopte l'amendement proposé par le gouvernement et élève à 24 millions de francs le montant de l'aide à l'exploitation pour 1967. Les exploitants doivent s'engager à ne pas augmenter leurs prix et à investir cet argent dans la création de salles ou la rénovation de leurs établissements. Le décret d'application paraît le 21 avril 1967 et l'arrêté du 31 juillet 1967 fixe les taux de calcul du soutien financier accordé aux directeurs de salles. Ils sont de 40 % du montant de la TSA perçue pour la fraction annuelle de cette taxe jusqu'à 5 000 F, de 18 % au-delà²¹⁸. Ce décret ouvre également la possibilité aux exploitants de demander des prêts bancaires au même titre que les producteurs.

L'année 1970 est une étape décisive dans la détaxation des établissements cinématographiques. Si la loi de finances du 24 décembre 1969 réinstaura la perception du timbre-quittance pour les places à partir de 6 F, elle supprime la taxe sur les spectacles, remplacée par l'application du taux normal de T.V.A, encore considéré comme trop élevé par la profession. Ce taux connaît par la suite plusieurs baisses, passant de 20 % à 18,6 % en 1977, puis de 17,6 % à 7 % en 1979. La perception du timbre-quittance est définitivement abandonnée par la loi de finances pour 1976, à l'exception des salles spécialisées dans la diffusion de films pornographiques.

Cette détaxation progressive des salles de cinéma au cours des années 1960-1970 permet pour une partie du secteur de l'exploitation de réduire ses coûts fixes et de se maintenir à flot malgré la baisse de la fréquentation. Dans ce sens, la possibilité de fixer librement le prix des places va être un autre combat déterminant durant cette période.

2.2. La libéralisation du prix des places

En parallèle des demandes de détaxation, l'exploitation réclame à l'État la liberté de fixer le prix des places. Le cinéma étant inclus dans le « panier de la ménagère », le coût du billet est réglementé. Un bras de fer s'engage dans ce début des années 1960 entre les exploitants et les autorités gouvernementales. Le 16 mars 1960, une assemblée générale du Syndicat français de

²¹⁸ Ces taux sont révisés par le décret du 8 mars 1968 et passent à 60 % pour la fraction annuelle de TSA jusqu'à 5 000 F, 45 % entre 5 000 et 10 000 F, 30 % au-delà de 10 000 F. Ils sont revus à nouveau par le décret du 12 août 1976, passant à 80 % en deçà de 5 000 F, à 55 % entre 5 000 et 20 000, 40 % entre 20 000 et 60 000, 20 % au-delà.

l'exploitation adopte plusieurs motions allant dans le sens d'une défiscalisation et d'une autonomisation des responsables de salles dans la tarification. Le 10 octobre 1961, la Fédération nationale des cinémas français donne une conférence de presse où son président Jean-Charles Edeline justifie les revendications du secteur :

Il est invraisemblable que les Pouvoirs Publics bloquent le prix des places de cinéma, au moment où le coût des produits de première nécessité, la viande, le pain, le lait, les transports, augmente en de notables proportions. Ou alors, il faut demander au boucher, au boulanger, au crémier, à la R.A.T.P., de faire une journée de baisse par semaine. Nous avons acquis la certitude que, si la liberté complète était rendue au tarif des cinémas, et si, en outre, des assurances nous étaient données pour l'avenir, la baisse recherchée autoritairement par le gouvernement viendrait d'elle-même, dans bien des cas. Conscient des besoins de sa clientèle, le directeur de cinéma, qui vend du superflu, ne peut fixer ses prix qu'en raison des moyens réels dont dispose sa clientèle. Pour lui, la liberté, ce n'est pas la hausse, c'est l'aménagement de ses prix selon ses programmes, selon les jours, selon les circonstances. En un mot c'est faire du commerce²¹⁹.

Si Jean-Charles Edeline est prêt à concéder des baisses sur certains créneaux, son objectif reste de justifier l'augmentation des prix pour compenser la perte de clientèle. Cette élévation est déjà effective puisque l'État consent à des réévaluations régulières des tarifs et le nombre croissant de salles d'exclusivité, où les tarifs sont plus élevés, augmente en conséquence le prix moyen de la place. Cette montée constante, qui se poursuit dans les années 1970, permet au secteur d'afficher une recette croissante au fil des années alors que le nombre d'entrées chute. Si le nombre de spectateurs baisse de 48 % entre 1960 et 1972, la recette des salles gonfle de 62,9 % sur la même période, ce qui fait progresser la recette moyenne par spectateur de 214,5 %.

La stratégie de hausse des prix face à une demande déclinante peut surprendre mais reste parfaitement justifiée dans l'argumentation de Jean-Charles Edeline. Celui-ci persiste dans sa logique de marchand au détail en prétextant une inégalité naturelle entre les films. Dans une lettre datée du 20 mars 1961 adressée au ministère des Affaires Économiques, il argue de la pluralité de la production cinématographique. Pour lui, l'état actuel de la distribution et de l'exploitation pousse à un traitement indifférencié des films, alors qu'il existerait des différences de standards et de formats entre eux :

Aucun film n'est égal à un autre. Le système actuel voue pratiquement tous les films au même prix dans la même salle. Ceci conduit les producteurs à rechercher l'équilibre financier non dans l'adaptation aux besoins de la clientèle, mais dans les financements

²¹⁹ Propos reproduits dans *Le Film français*, n°854, p. 4.

extérieurs et plus particulièrement les subventions. Ainsi, le producteur tend à se couper du public et nous, exploitants, de nos clients. À la notion du prix selon la qualité est substituée celle de prix unique qui ne peut convenir qu'à une marchandise standard²²⁰.

Pour le responsable de fédération, c'est toute l'économie du cinéma qui doit être ramenée au billet vendu.

Une première victoire est obtenue en 1962 avec le déblocage des prix pour un tiers des places des salles. Le président de la fédération prend également acte des changements de comportements des spectateurs qui délaissent les salles de quartier pour se déplacer vers les salles d'exclusivité. Mais ce que Jean-Charles Edeline interprète comme une exigence du public est avant tout un non-choix. La fermeture des salles de quartier, qui pratiquent des tarifs bon marché, entraîne par défaut un report vers les salles plus onéreuses. En 1960, 5 179 salles ont des tarifs en dessous de 2 F. En 1970, elles ne sont plus que 86²²¹. Dans Paris et sa périphérie, le nombre de salles de quartier baisse sur la même période de 64,3 % tandis que le nombre de salles d'exclusivité augmente de 50,6 %. Ce reflux des spectateurs est interprété comme une inclination vers les exclusivités, qui justifierait l'extension de celles-ci. Dans ce sens, Jean-Charles Edeline encourage la généralisation de la sortie simultanée et, en conséquence, un tirage plus important des copies de films pour étendre et accélérer la diffusion du film sur le territoire :

À l'heure actuelle, il n'existe pas un nombre de copies suffisant pour assurer la large diffusion des films sur un marché de plus en plus exigeant. Il faut accélérer la rotation des films, ce qui permettra d'accélérer également leur amortissement. Il faut aussi que les films sortent plus rapidement une fois leur exclusivité terminée de façon à ce que la publicité de lancement puisse jouer sur le plan national²²².

L'objectif n'est pas tant de réduire la durée d'exploitation d'un film dans une salle pour qu'il puisse être diffusé ailleurs, mais de faire de l'exclusivité une norme.

Cependant, ce calcul ne profite qu'aux salles pratiquants des tarifs élevés et ne cherche pas à rééquilibrer la circulation du film entre grandes et petites salles. Renée Bonnell note que cette intensification de l'exploitation des films n'est profitable que dans un sens :

La programmation dépend en France de quelques unités de diffusion très concentrées qui sont en situation de "monopole collectif". Ces dernières refusent de fournir les films d'exclusivité aux salles pratiquant des prix trop bas pour des raisons locales. En effet, rémunérés au pourcentage, producteurs, distributeurs et programmeurs ne sont

²²⁰ Lettre reproduite dans *Le Film français*, n°880, p. 17.

²²¹ *Annuaire statistique de la culture, op. cit.*, p. 127.

²²² Propos rapportés par Charles Ford, « Comment voyez-vous le cinéma en 1961 ? », *Le Film français*, n°871, p. 15.

intéressés qu'aux salles affichant des prix élevés pour récupérer rapidement leurs investissements²²³.

Un tel mode de fonctionnement ne peut qu'inciter des logiques de saturation du marché, qui n'iront pas dans le sens d'une fluidification des échanges d'œuvres entre les salles. En suggérant qu'un prix plus élevé pour les exclusivités de premier rang permettrait une rentabilité plus rapide des films et donc une circulation accélérée vers les salles de quartier, Jean-Charles Edeline ne fait que substituer le critère du tarif à celui du nombre d'entrées, qui lui seul dicte la durée de film à l'affiche :

Comment peut-on admettre que la hausse des prix de l'exclusivité accélérera la rotation des films en direction des salles les moins chères ? Le critère de la rétention de la copie est le nombre d'entrées réalisé et non le prix pratiqué. Si la recette progresse dans n'importe quelle gamme de prix, l'exploitant ou le circuit garderont le film à l'affiche. On imagine mal une salle limitant volontairement sa recette pour céder sa copie à un petit exploitant. Par ailleurs, si le nombre moyen des copies par film tend à augmenter, cet usage répond aux besoins de la politique des circuits concentrés pratiquant une exploitation extensive et rapide de films en exclusivité. Ce phénomène ne profite pas aux petites salles toujours servies en seconde main²²⁴.

Ce type de stratégie profite aux salles importantes et légitime une augmentation de leurs tarifs. Les salles de quartier se retrouvent en conséquence affaiblies car de moins en moins capables de tenir leur politique tarifaire face à cette concurrence. Leur fermeture entraîne la désaffection d'une partie du public qui ne peut pas investir dans les établissements d'exclusivité, ou en tout cas peu souvent. La hausse des prix engendre un tri social dans la composition du public cinématographique. Mais au-delà de ce risque, René Bonnell redoute que cette course à la rentabilité n'affadisse et ne standardise la production :

En raison du tarif exigé de lui, le spectateur sera plus sensible à la valeur du produit. Producteurs et distributeurs auront tendance à "minimiser" les risques de décevoir le public, plus rare donc plus précieux : ils opéreront une segmentation du marché par genre de produits filmés. La solution de facilité consistera à reconduire les vieilles recettes des précédents succès. Toute activité artistique réellement innovatrice sera ainsi stérilisée²²⁵.

Les logiques de rentabilité et de réduction des imprévus touchent autant la production que l'exploitation dans un secteur de plus en plus incertain. La libéralisation totale du prix des places n'intervenant qu'en 1986, l'exploitation manœuvre sur d'autres plans pour assurer sa viabilité.

²²³ René Bonnell, *Le Cinéma exploité*, Paris, Seuil, 1977, p. 148.

²²⁴ *Ibid.*, p. 150.

²²⁵ *Ibid.*, p. 151.

L'arrivée des salles de deuxième génération au tournant des années 1970 s'inscrit dans ce mouvement d'optimisation des coûts.

3. Modification du marché de l'exploitation

3.1. Transformation des salles

Le retour de l'aide à l'exploitation en 1967 initie une importante phase de mutation des cinémas. Alors qu'aux États-Unis se développent des « mini-cinéma » d'une centaine de places, gérés par un ou deux employés, et que de petites salles s'intègrent dans des complexes de loisirs en Angleterre, la France amorce un mouvement de dédoublement des cinémas d'exclusivité. Ce phénomène (essentiellement urbain) d'éclatement des établissements prend de plus en plus d'ampleur jusqu'à concerner un tiers des créations de salles en 1973, alors que la construction de mono-salles décline. En parallèle, l'édification de complexes croît, particulièrement dans la périphérie parisienne. Entre 1969 et 1972, des duplex sont inaugurés au sein des centres commerciaux de Parly II, Cergy-Pontoise et Vélizy II. Si ces phénomènes de restructuration ou de création entraînent une baisse du nombre de fauteuils par salle, ils permettent de comprimer les coûts de fonctionnement des établissements par la réduction du personnel et l'optimisation de l'espace, d'augmenter le nombre de séances proposées et surtout d'accroître la rentabilité des salles du fait de leur capacité plus faible. Cette stratégie fonctionne particulièrement bien dans les villes et les agglomérations importantes où la fréquentation reste élevée. À Paris, le Marignan des Champs-Élysées dirigé par Pathé passe de 386 075 spectateurs en 1967 à 776 270 en 1969. Avant ses travaux de division en 1969, le Pathé Clichy vend 350 127 billets en 1968. En 1970, il passe à 508 618²²⁶. Cependant, ces résultats masquent une réalité beaucoup plus contrastée sur le reste du territoire. L'équipement est très inégalement réparti. Après une baisse du nombre de salles dans les années 1960, le relatif maintien qui s'est opéré au tournant des années 1970 (4 599 autorisations à fonctionner en format standard en 1969, 4 250 en 1973) masque des disparités territoriales : les créations se font essentiellement dans les villes importantes tandis que les salles disparaissent dans les zones rurales. Entre 1969 et 1973, 339 salles ouvrent dans les communes de plus de 15 000 habitants. Sur la même période, un seul établissement est inauguré dans les communes de moins de 15 000 habitants tandis que 784 salles ferment. Le nombre de fauteuils accuse une chute inexorable puisque les nouvelles salles construites (incluant les établissements divisés) sont de petites capacités. Ainsi, entre

²²⁶ Source : *Le Film français*, spécial hiver, n°1373-1374.

1960 et 1973, 927 331 fauteuils disparaissent. Sur la période 1971-1973 où est réalisée une grande part des travaux de divisions et de constructions de complexes²²⁷, les salles sont en moyenne deux fois plus petites. Un faible nombre de fauteuils permet de rentabiliser l'espace et de faire coexister dans un même établissement plusieurs salles. Le pourcentage d'occupation progresse presque mathématiquement. En 1973, à Paris, les salles d'exclusivité et d'Art et Essai de moins de 200 places ont un taux d'occupation de plus de 30 % quand il ne dépasse pas 20 % pour les salles de plus de 200 places.

Les divisions de salles et les constructions de nouveaux établissements se font essentiellement dans les zones urbaines ou péri-urbaines et déséquilibrent l'équipement national. En 1973, les communes de plus de 15 000 habitants concentrent la moitié des salles et 57,8 % des fauteuils mais réalisent 81,9 % des entrées²²⁸. Une partie importante des salles est sous-utilisée. Les établissements en régions rurales sont confrontés à une population plus dispersée et ne peuvent pratiquer les prix élevés des villes. Par conséquent, la recette est moins importante, ce qui détourne les distributeurs de ces établissements. La baisse continue de la fréquentation passe donc par une polarisation du public vers certaines salles au détriment d'autres. Cette concentration entraîne une densification de la diffusion.

3.2. Concentration de la diffusion

La proportion grandissante de spectateurs se rendant dans les salles d'exclusivité en centre-ville et dans les nouveaux ensembles en périphérie participe à l'augmentation générale de la recette puisque que celles-ci pratiquent des tarifs plus élevés. Ainsi, entre 1969 et 1973, le taux de spectateurs payant son billet plus de 5 F passe de 39,2 % à 90,6 %²²⁹. Ce phénomène incite les distributeurs à concentrer leurs efforts sur ces salles, de plus en plus nombreuses et situées dans des zones (centres-villes, centres commerciaux) avec un fort potentiel de clientèle. En creusant l'écart avec les petits exploitants et en optimisant leurs coûts, les grandes salles se retrouvent en position de force face aux distributeurs.

Le secteur comprend rapidement l'intérêt de se regrouper pour accentuer cette domination. Interdites depuis 1942, les ententes de programmation sont admises par le CNC à partir de 1963 mais avec plusieurs restrictions. Elles ne peuvent pas regrouper plus de 30 salles, plus du 50 % des salles de la même catégorie d'une région cinématographique ou plus de deux tiers des salles

²²⁷ Sur ces trois années, 564 salles ouvrent (527 créations et 37 transformations).

²²⁸ Source : Grégoire Gilbert, *Le Livre blanc de la distribution des films en France*, Paris, Fédération nationale des distributeurs de films, 1975, p. 41.

²²⁹ *Ibid.*, p. 44.

d'une même ville. L'ordonnance du 23 septembre 1967 autorise la constitution de Groupements d'Intérêts Économiques (GIE) qui permet la mutualisation des biens de deux ou plusieurs entreprises. L'exploitation saisit cette opportunité pour développer d'importants circuits de salles. Elle accroît ses fonds par la même occasion en mettant en commun les aides à l'exploitation (accordées la même année) pour entreprendre des travaux d'envergure de modernisation des salles. En 1970, Gaumont et Pathé créent un GIE permettant aux deux sociétés de disposer d'une capacité de plus de 100 000 fauteuils. En 1971, l'État cède au secteur privé l'Union Générale Cinématographique. Jean-Charles Edeline, président de la Fédération nationale des cinémas français, en prend la direction. Ce GIE rassemble plusieurs exploitants à travers la France et représente près de 600 salles. L'année suivante, les sociétés Parafrance et Océanic s'associent en GIE et programment 148 salles. Ces trois GIE vont ouvrir de nombreuses salles dans la première moitié des années 1970 et devenir des acteurs incontournables de l'exploitation. Grâce à la concentration horizontale, ces géants peuvent compenser leurs pertes grâce à la répartition des gains, mais ils augmentent en conséquence leurs frais fixes. L'investissement considérable de ces groupes dans la rénovation et la construction de salles accroît leurs dépenses. Pour absorber ces coûts, l'accès plus rapide aux nouveautés et leur diffusion massive dans le réseau de salles devient le meilleur moyen pour attirer une clientèle importante :

Pour rentabiliser les investissements consacrés aux complexes qui obèrent les comptes d'exploitation des entreprises, la course à l'accès aux copies dans un délai raccourci va donc être lancée. D'où la nécessité de regroupements des salles en circuits de programmation, d'abord pour constituer une demande économiquement plus forte face aux distributeurs, et ensuite pour s'accaparer la plus grande part du marché, dans une âpre lutte concurrentielle²³⁰.

Dans ce sens, les nouvelles salles en banlieue parisienne programment des exclusivités et permettent au public environnant d'accéder plus rapidement à ces nouveautés.

Cet abandon progressif de l'exclusivité accélère la vie des films en salles. Alors qu'un film pouvait être diffusé, selon son succès, pendant plusieurs années, il ne bénéficie plus que de quelques mois pour sa carrière en salles. Soumis à une concurrence de plus en plus forte et n'ayant que peu de temps pour se démarquer, les longs métrages doivent assurer des résultats importants dès les premières semaines. Si cette dynamique permet une remontée des recettes plus rapides aux différents acteurs de la filière, elle occasionne une inflation des coûts. Puisque

²³⁰ Claude Forest, *Les Dernières Séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1995, p. 121.

les GIE disposent d'un vaste réseau de salles et qu'ils diffusent le film massivement pour asseoir leur économie, les distributeurs doivent tirer un nombre plus important de copies et augmenter leurs frais publicitaires pour réussir le lancement du film. La concentration de l'exploitation aux mains de quelques-uns a des répercussions sur la production. Pour qu'un film puisse bénéficier d'une sortie étendue, le producteur doit s'assurer du concours d'un important circuit de salles. L'accord de diffusion d'un GIE d'exploitants, qui garantit ainsi l'écoulement du film, peut permettre de boucler un financement²³¹.

L'exploitation, dans sa position oligopolistique, décide implicitement du profil des productions. En voulant se prémunir de tout risque commercial en raison de ses coûts fixes (frais de loyer, taxes, personnel, entretien, ...), qui sont décuplés dans le cadre d'un GIE, elle se tourne davantage vers des films consensuels et calibrés, susceptibles de plaire au plus grand monde²³². Dans ce sens, la star, par le pouvoir d'attraction qu'elle suscite, prend un poids encore plus conséquent dans l'économie de la filière cinématographique. Les producteurs cherchent à imiter les performances des grands succès en reprenant certaines histoires, des associations artistiques porteuses ou des thématiques à la mode.

En ce qui concerne la comédie, ces effets d'écho se multiplient. Dans les années 1970, Yves Robert capitalise sur la réussite de deux films (*Le Grand Blond avec une chaussure noire* et *Un éléphant ça trompe énormément*) en leur adjoignant des suites (*Le Retour du grand blond* et *Nous irons tous au paradis*) qui n'étaient pas prévues initialement. Les combinaisons d'acteurs opérantes auprès du public sont reproduites dans d'autres films. Après le succès de *La Grande Java* de Philippe Clair (1971), les Charlots (alors connus comme groupe de rock comique) tournent dix autres films dans les années 1970. De même, les producteurs s'assurent du concours d'un réalisateur à succès et accompagnent chacun de leurs films : à partir du *Cerveau*, Alain Poiré soutient un très grand nombre de films de Gérard Oury tandis que Christian Fechner produit neuf des dix films réalisés par Claude Zidi dans les années 1970. Enfin, un film à succès voit souvent son sujet reproduit et décliné dans d'autres productions. Le triomphe de *Mais où est donc passée la septième compagnie ?*, film qui connaîtra deux suites (*On a retrouvé la septième compagnie* en 1975 et *La Septième Compagnie au clair de lune* en 1977), revivifie le

²³¹ « Les producteurs ont pris l'habitude de soumettre leur projet aux programmeurs des grosses sociétés (Pathé-Gaumont, UGC, Parafrance) ; leur accord ou leur opposition conditionne généralement le sort du projet, car leur décision est assortie d'une sanction : la garantie ou l'absence de promesse de sortie du film. [...] Progressivement, l'exploitation est ainsi appelée à déterminer l'orientation de la production soit en dégelant le financement des films, soit en définissant l'opportunité de leur programmation. », René Bonnell, *Le Cinéma exploité, op. cit.*, p. 244.

²³² « [...] en raison de l'importance de ses coûts fixes, de l'étendue de ses circuits, de ses préoccupations de rentabilité immédiate, l'exploitation conserve le souci de l'élimination des risques commerciaux. Elle se sent plus à l'aise dans l'écoulement routinier de produits confectionnés sur mesure, conformes au sacro-saint et insaisissable "goût du public". », *ibid.*, p. 244-245.

comique troupier et plusieurs productions emboîtent le pas à ce genre : *Les bidasses s'en vont en guerre* (Claude Zidi, 1974), *Arrête ton char bidasse* (Michel Gérard, 1977), *Et vive la liberté !* (Serge Korber, 1978), *Comment se faire réformer* (Philippe Clair, 1978), *Les Bidasses au pensionnat* (Michel Vocoret, 1978), *Les Réformés se portent bien* (Philippe Clair, 1978). Dans un autre style, la réussite inattendue d'*À nous les petites Anglaises* (Michel Lang, 1976) rend davantage présente la figure de l'adolescent et du monde scolaire au cinéma : *L'Hôtel de la plage* (Michel Lang, 1978), *Le Pion* (Christian Gion, 1978), *Les Sous-Doués* (Claude Zidi, 1980), *La Boum* (Claude Pinoteau, 1980), *Le bahut va craquer* (Michel Nerval, 1981), *Les Sous-Doués en vacances* (Claude Zidi, 1982), *La Boum 2* (Claude Pinoteau, 1982).

Dans cette course à la rentabilité due à des coûts de production et d'exploitation toujours croissants, les films n'ont que peu de temps pour se démarquer. Au fil des années 1960-1970, les productions d'envergures sont proposées dans des combinaisons de salles toujours plus importantes au moment de leur sortie. Au cours des années 1960, les grands films comiques ne sont proposés en première exclusivité que dans une poignée d'établissements parisiens. *Le Corniaud*, *La Grande Vadrouille* et *Le Cerveau* sortent dans sept établissements de prestige²³³ en début d'exploitation, tous situés sur les grandes artères parisiennes. Les comédies majeures des années 1970 sortent sur un plus grand nombre d'établissements à Paris, mais aussi, de manière plus constante, à la périphérie de la capitale et dans les grandes villes françaises. *La Folie des grandeurs* (Gérard Oury, 1971) sort dans 11 salles, dont cinq en banlieue parisienne. *Les Fous du stade* (Claude Zidi, 1972) débute son exploitation dans 18 salles. *La Course à l'échalote* (Claude Zidi, 1975) est lancé dans 25 salles de trois villes. *L'Animal* (Claude Zidi, 1977) est proposé pour sa sortie dans 33 salles. Enfin, *Les Aventures de Rabbi Jacob* et *L'Aile ou la Cuisse* sortent sur des combinaisons record pour l'époque : 36 salles de dix villes différentes pour le film de Gérard Oury, 44 établissements répartis sur 12 villes pour le film de Claude Zidi.

Ces lancements toujours plus exceptionnels obligent la mise en place de campagnes promotionnelles efficaces et massives. Elles contribuent par leur large diffusion et leurs effets d'annonce à créer cet engouement nécessaire pour attirer le public en salles dès les premières semaines d'exploitation. Elles proposent également une première lecture du film et

²³³ Citons entre autres l'Ambassade sur les Champs-Élysées, le Berlitz près de l'opéra Garnier, le Montparnasse sur le boulevard du même nom, le Pathé-Orléans dans ce même XIV^e arrondissement, les Images à côté de la place de Clichy et quelques salles récemment ouvertes en banlieue comme le C2L de Versailles ou le Publicis-Orly situé dans le célèbre aéroport.

prédisposent le spectateur à un certain comportement face à celui-ci. Dans le cadre de la comédie, elles invitent déjà au rire.

IV. Occuper l'espace médiatique, inciter au rire : stratégies de promotion de la comédie

La campagne promotionnelle d'un film ne s'appréhende pas facilement. La difficulté ne réside pas tellement dans la recherche d'archives. Les matériaux publicitaires (affiches, bandes-annonces, brochures publicitaires, clichés de presses, interventions à la télévision), bien que multiformes et éparpillés, peuvent se retrouver aisément. Produits en grande série et/ou destinés à une diffusion large – contrairement aux documents de production d'un film –, ces éléments nous sont parvenus sans obstacles majeurs, avec certes des fortunes diverses selon la valeur artistique et culturelle attribuée à chacun (l'affiche peut avoir un certain prestige contrairement à la brochure publicitaire), la nature du support (malgré le travail de l'INA, les bandes-annonces et annonces audiovisuelles ne sont pas systématiquement sauvegardées ou numérisées) et les conditions de leur préservation (la remise d'un amateur passionné n'offre pas les mêmes garanties de conservation que les locaux d'un centre d'archives). Ce qui rend épineuse l'étude de la promotion d'un film est plutôt la rareté de documents d'entreprise qui permettraient de saisir la stratégie générale d'une campagne promotionnelle, d'apprécier sa dynamique de lancement et de mieux discerner la connexité des supports publicitaires. Quels investissements ont-été engagés ? Comment les publicitaires ont-ils apprécié le film à promouvoir ? Quelles décisions générales ont-été prises pour proposer la campagne la plus optimale par rapport au potentiel commercial du film et aux réalités du marché ? Ces traces-là manquent. Les agences de communication n'ont pas systématiquement enregistré toutes leurs archives. En outre, l'histoire du cinéma, longtemps conduite dans une tradition cinéphilique et esthétique, n'a prêté que peu d'intérêts à cette phase de la vie d'un film où celui-ci semble réduit à un objet commercial, loin de toutes considérations sur la valeur artistique. Aussi, ce n'est souvent que par le remembrement des différents éléments de promotion et par un effort de déduction que des hypothèses peuvent être avancées quant à la campagne promotionnelle d'un film.

Cette campagne n'est qu'une des facettes permettant d'appréhender la relation du film au marché. Ses organisateurs n'interviennent qu'après la réalisation du long métrage. La

promotion est une phase du marketing global du film mais ne doit pas se confondre avec elle²³⁴. Bien au-delà de la publicité, le marketing représente un ensemble de techniques et de stratégies visant à dominer un marché et à valoriser un objet par la prise en compte des besoins des consommateurs et la fidélisation de ces derniers autour du bien proposé²³⁵. Il peut donc démarrer en amont de la conception du produit et prend en compte sa mise à disposition sur le marché, en considérant si nécessaire la multiplicité de ses canaux de distribution et de vente. Le marketing est un système particulièrement difficile à aborder dans le cadre du cinéma, et tout particulièrement pour le cinéma français. La prégnance de la vision auteuriste et artistique du cinéma en France amène la plupart des professionnels à éviter le jargon marketing et économique qui ramènerait le film à sa valeur industrielle et commerciale²³⁶. En outre, le caractère prototypique de chaque film empêche de cerner véritablement des techniques et des constantes marketing (les professionnels invoquent ainsi régulièrement le recours à l'intuition plutôt qu'à des recettes²³⁷) et mériterait que les stratégies de valorisation de chaque œuvre cinématographique soient traitées au cas par cas. Les pratiques publicitaires peuvent en revanche être appréhendées plus facilement. Les canaux de promotion dans les années 1960-1970 sont relativement limités. La publicité passe essentiellement par l'affichage, les annonces dans la presse et les bandes-annonces diffusées en première partie de séance. Les formes de promotion radiophoniques et télévisuelles se réduisent à quelques entretiens et reportages. Par ailleurs, les films ne sont pensés que pour un marché unique, celui de la salle, ce qui restreint le plan de promotion. La télévision ne deviendra un marché majeur qu'à partir des années 1980 et les secteurs de la vidéo et de la SVOD n'arriveront que beaucoup plus tardivement. Aussi,

²³⁴ « Le marketing cinématographique est souvent présenté comme la version américanisée et prétentieuse de la promotion. En fait, il ne se réduit pas à la promotion qui n'est que l'une de ses composantes. Selon le schéma usuel de représentation, lorsque le travail de production-réalisation se termine, c'est la promotion qui prend le relais, selon une logique linéaire de succession de phases. La démarche marketing présente en revanche la caractéristique de proposer une approche globale de la relation au marché. », Laurent Creton, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997, p. 163.

²³⁵ « Le marketing est la conquête méthodique et permanente d'un marché rentable, réalisée par un produit ou un service capable de satisfaire durablement les consommateurs visés. » Éric Vermette, *L'Essentiel du marketing*, Paris, Eyrolles, 2008 [1992], p. 11.

²³⁶ « En France, dans le secteur cinématographique, on ne peut aborder la question du marketing qu'en prenant les plus grandes précautions. Dans leur ensemble, les professionnels de la production et de la distribution refusent d'utiliser un "langage marketing" qui leur semble déplacé. Dans leurs déclarations comme dans leurs interviews, les formulations impressionnistes dominent. Les références à la sensibilité, à l'intuition et à l'expérience sont la règle, tout comme la mise en avant du caractère unique de chaque film qui, en tant que prototype, ne pourrait être traité par de telles méthodologies. », Laurent Creton, *Cinéma et marché*, *op. cit.*, p. 160.

²³⁷ « Vous savez, on a toujours fait du marketing, des études de marché... seulement on employait des noms moins ronflants. Il est vrai qu'on aborde les problèmes de façon plus techniques aujourd'hui. Mais c'est toujours, en dernier ressort, l'instinct qui prime, et personne n'y peut rien changer. », propos de Georges Cravenne (attaché de presse et publicitaire) cité dans l'article « Georges Cravenne, l'instinct et les chiffres », *Le Film français*, n°1512, 21 décembre 1973, p. 13.

des constances, voire une certaine standardisation des plans médias, peuvent se repérer, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'un genre en particulier, ici la comédie.

En matière de promotion, il n'y a pas de règles mais des pratiques hétérogènes et intuitives. Traditionnellement boudées par les grands festivals de cinéma, les comédies ne bénéficient pas de la notoriété de ces manifestations pour s'assurer un bon lancement. C'est donc par un ensemble d'actions et de stratégies publicitaires que le film doit être reconnu et identifié avant sa sortie. L'objectif des agences de communication, des agents d'acteurs et des attachés de presse est de créer une « communication événementielle²³⁸ », soit une communication qui tend à créer l'événement et qui affuble le film d'un caractère exceptionnel grâce à un ensemble d'opérations et d'activités susceptibles de faire parler de lui.

Un document précieux permet d'entrevoir les réflexions des acteurs de ce secteur de la promotion et d'approcher plus concrètement la planification publicitaire d'un film. Le n°1632 du *Film Français*, paru le 2 juillet 1976, consacre un dossier important à la publicité et à la promotion dans le cinéma français. Cet ensemble se veut à la fois une présentation et un état des lieux d'un secteur peu mis en lumière ainsi qu'une réflexion sur son devenir. Au fil de la trentaine de pages qui compose ce dossier, la rédaction du *Film Français* propose successivement un exposé général du milieu publicitaire²³⁹ chiffres à l'appui, la retranscription d'une table-ronde où dialoguent distributeurs, publicitaires et journalistes à propos des spécificités de la publicité du cinéma²⁴⁰, une série d'interviews de personnalités de l'ensemble du secteur cinématographique à propos de la publicité du cinéma²⁴¹ et enfin une enquête autour du métier d'attachés de presse, assortie de la recension de quelques professionnels du secteur²⁴². Cette compilation d'articles permet de porter un regard nouveau sur ce secteur peu connu de l'industrie cinématographique, de comprendre son fonctionnement, ses moyens et ses objectifs.

²³⁸ Bruno Cailler, « D'une stratégie à l'autre. La démarche stratégique en question », dans Laurent Creton (dir.), « Cinéma et stratégies. Économie des interdépendances », *Théorème*, n°12, 2008, p. 156.

²³⁹ Non-signé, « Cinéma : publicité et promotion », *Le Film Français*, n°1632, 2 juillet 1976, p. 13-19.

²⁴⁰ « Le cinéma, ce produit pas comme les autres... », table-ronde modérée par la rédaction du *Film Français* où sont réunis Denise Breton (directrice de la distribution pour l'Europe à la Fox), Christine Brierre (publiciste pour l'agence Deb), Yves Brunnarius (journaliste pour *Le Parisien libéré*), Jean-Claude Chuzeville (publiciste pour Promo film conseil), André Djaoui (publiciste pour Faits et communications), René Donzelot (distributeur pour les Artistes associés), René Ferracci (affichiste), Willy Guiboud (rédacteur en chef des pages spectacles de *France-Soir*), André Nicard (président du GIPS, Groupement Interprofessionnel des Publicitaires du Spectacle), Alain Bernard et Jean Feldman (publicistes pour FCA), Claude Reinhard et François Couvreur (secrétaire général et chef de publicité du département cinéma pour *Le Monde*), *ibid.*, p. 21-25.

²⁴¹ Non-signé, « Le cinéma joue-t-il le jeu de la publicité ? », entretiens avec Guy Verrecchia (directeur de l'UGC), Philippe Selz (chef de publicité chez CIC), Raymond Danon (producteur et directeur de Lira Films), Georges Cravenne (attaché de presse et publicitaire), Daniel Toscani du Plantier (directeur général de Gaumont), René Chateau (publicitaire et attaché de presse), Claude Reinhard, François Couvreur, Willy Guiboud, Jacques Séguéla (directeur général de l'agence publicitaire Roux-Séguéla-Cayssac), *ibid.*, p. 27-38.

²⁴² Michel Bichebois, « Le monde des attachés de presse », *ibid.*, p. 41-47.

Ce dossier est donc une source cruciale pour analyser la promotion des films dans la décennie 1970 et constitue un premier pas dans la compréhension de la circulation médiatique des comédies populaires des années 1960-1970. Pour mieux comprendre dans quelles conditions ces films ont été portés à la connaissance du public et quels outils ont servi à ces opérations promotionnelles, nous nous appuyons sur les archives audiovisuelles de l'INA ainsi que sur un ensemble de dossiers de presse, de brochures publicitaires et de manuels d'exploitation qui se rapportent aux films de notre corpus²⁴³.

1. Panorama du secteur de la promotion cinématographique

1.1. Les agences de communication

Selon le numéro du *Film français* évoqué ci-dessus, une quinzaine d'agences se partage le marché de la promotion des longs métrages sortant au cinéma, sans compter les services de publicité dédiés chez certains distributeurs. Les responsables de ces services et agences sont réunis au sein du groupement interprofessionnel des publicitaires du spectacle (le GIPS). Les agences sont des structures légères, portées par trois ou quatre personnes, souvent d'anciens journalistes ou des attachés de presse. La plus fameuse de ces agences, et probablement la plus puissante, est Havas, qui opère dans plusieurs secteurs de la publicité et de la communication. Le cinéma n'y est qu'une branche parmi d'autres. Cette diversification des services permet une meilleure répartition des risques financiers, ce qui pousse la firme à des pratiques agressives pour satisfaire ses clients. Ainsi, en 1976, l'agence Faits et Communications, qui est affiliée au groupe Havas, peut s'offrir 250 000 francs de temps d'antenne à la radio avant règlement pour la promotion du *Sauvage* (Jean-Paul Rappeneau, 1975) et de *Calmos* (Bertrand Blier, 1976). Les délais de paiement lui sont permis puisque son rattachement à Havas agit comme caution auprès de ses fournisseurs. Georges Cravenne, Roger Boumendil et Jean-Claude Labret, tous indépendants dans ce milieu, dénonceront cette concurrence déloyale. Comme pour la production ou la distribution, le milieu est constitué d'acteurs aux moyens inégaux. Quand les plus petites structures doivent composer avec des forces réduites, les plus grandes peuvent s'appuyer sur des départements spécialisés (sondages d'opinion, études marketing et média, création) qui maximisent les chances de réussite d'une campagne.

Quelle que soit leur taille, ces agences de communication doivent toutes travailler dans des délais extrêmement courts. La plupart du temps, elles n'ont qu'un mois, voire moins, pour

²⁴³ Ces archives sont toutes issues du dossier André Bernard, conservé à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé à Paris.

préparer le lancement promotionnel d'un film. Ce n'est que quelques semaines avant la sortie du film que le distributeur contacte le publicitaire et lui donne ses directives générales. La tâche est d'autant plus difficile que chaque film étant un prototype, les stratégies et les techniques de promotion doivent se réinventer à chaque campagne pour s'adapter au mieux au profil du long métrage soutenu. Ce travail intense réalisé dans des délais serrés constitue la principale contrainte des agences de communication. Dans les pages du *Film français*, un journaliste résume en quelques mots cette pression qui contrevient parfois à l'essence même du métier de publicitaire :

Du fait que la publicité se décide en dernier et que les distributeurs ont la fâcheuse habitude de vouloir sortir un film presque aussitôt qu'ils ont pris la décision de le programmer, on finit par juger un publicitaire plus sur sa rapidité d'exécution que sur la qualité de sa "création" ou l'efficacité de sa campagne²⁴⁴.

Cette injonction à la vitesse et à l'efficacité à tous crins afflige également André Nicart, gérant d'une structure de communication indépendante : « [...] avec la multiplication des salles, on sort un film de plus en plus vite, sans avoir le temps d'élaborer une promotion publicitaire sérieuse. Pour arriver à toucher valablement un public de plus en plus saturé, il faudrait disposer de budgets de plus en plus importants²⁴⁵. » Les agences de communication disposent d'une fenêtre de tir très resserrée pour promouvoir leur film. Contrairement à d'autres secteurs de la publicité qui bénéficient d'un temps plus long pour exposer leur produit, elles doivent travailler sur un temps d'exploitation très condensé. La publicité du film n'est efficace que sur une quinzaine de jours²⁴⁶. Une semaine avant la sortie du film, il faut susciter l'attention et l'engouement (par l'affichage notamment). Et lors de la première semaine en salles, les publicitaires doivent s'assurer d'un relais efficace dans la presse et les médias pour laisser place ensuite au bouche-à-oreille.

1.2. Investissements promotionnels et canaux de diffusion

Les agences de communication travaillent pour le compte du distributeur, qui décide en amont du budget à engager pour la promotion du film dont il a la responsabilité. Ces frais se partagent en trois grandes catégories selon *Le Livre blanc de la distribution des films en France* : les frais d'acquisition d'espaces dans les médias (journaux quotidiens et corporatifs,

²⁴⁴ Non-signé, « Cinéma : publicité et promotion », *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁵ *Idem*.

²⁴⁶ « [...] la publicité n'existe qu'avant la sortie du film. Après, c'est le bouche-à-oreille qui fonctionne. La publicité ne fait qu'accélérer les entrées. Si le film n'est pas bien accueilli, on a beau passer cinq pages dans la semaine, ça ne change rien. Au contraire, parfois ça peut mieux accélérer sa chute. », entretien avec Daniel Toscan du Plantier, « Le cinéma joue-t-il le jeu de la publicité ? », *Le Film Français*, n° 1632, 2 juillet 1976, p. 34.

magazines, affichages, radio), les frais techniques (confection des affiches, photographies, dossier de presse, clichés), et les frais d'organisation (honoraires des agences de publicité et autres collaborateurs extérieurs, frais de déplacement des équipes artistiques, frais de réception, frais de location de salles de projection, etc.)²⁴⁷. En 1976, à la date de parution dans *Le Film français* du dossier spécial « Cinéma : publicité et promotion » mentionné, le chiffre régulièrement cité concernant le budget moyen pour le lancement promotionnel d'un film est de 300 000 francs. Sur l'ensemble des investissements publicitaires pour le cinéma en 1975, entre 65 et 70 % des sommes engagées vont à la presse, entre 20 à 25 % à l'affichage et 10 % à la radio²⁴⁸. L'engagement plus faible pour ces deux derniers domaines s'explique par le fait que les emplacements pour l'affichage se concentrent sur Paris²⁴⁹, et plus particulièrement dans certains secteurs de la ville (notamment le quartier des Champs-Élysées). Quant à la radio, elle apparaît moins pertinente pour les publicitaires parce que les annonces se mélangent avec une publicité plus générale²⁵⁰ et que par sa diffusion nationale, elle médiatiserait des films qui ne seraient pas encore diffusés sur l'ensemble du territoire en raison des sorties échelonnées²⁵¹.

La presse généraliste nationale²⁵² est donc bien le canal de diffusion privilégié par les agences de communication²⁵³. *France-Soir* apparaît comme particulièrement important pour ces derniers. Ce quotidien parisien, pourtant en perte de vitesse dans les années 1960-1970, tire d'importants bénéfices de ses ressources publicitaires²⁵⁴ et a pour particularité, contrairement à nombre de ses concurrents, de consacrer une large partie de ses pages à la promotion des

²⁴⁷ Gilbert Grégoire, *Le Livre blanc de la distribution des films en France*, *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁸ Sources : non-signé, « Cinéma : publicité et promotion », *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁹ Pour ce qui concerne les régions, ce sont les exploitants qui sont directement responsables de la promotion des films dans leur salle. Les distributeurs se contentent de leur fournir le matériel publicitaire nécessaire (affiche, photos, etc.).

²⁵⁰ Sur ce point, Daniel Toscan du Plantier soutient que « s'il y avait une radio parisienne, on l'utiliserait peut-être plus souvent, mais dans une radio nationale, que faire lorsque l'ont est perdu entre cinq lessives et cinq distributeurs ? Il faudrait y mettre le paquet. Mais avec un budget moyen de 300 000 F, on ne peut pas faire grand-chose. », entretien avec Daniel Toscan du Plantier, « Le cinéma joue-t-il le jeu de la publicité ? », *op. cit.*, p. 34.

²⁵¹ Philippe Selz, directeur de publicité pour CIC, rappelle que « si un film sort à Paris et qu'il est suivi en province dans les deux, trois mois qui suivent, la radio n'est pas un bon média. », entretien avec Philippe Selz, « Le cinéma joue-t-il le jeu de la publicité ? », *op. cit.*, p. 30.

²⁵² De même que pour l'affichage, les publicitaires investissent très peu dans les quotidiens régionaux et laissent une fois de plus le champ libre aux exploitants en ce qui concerne la promotion régionale.

²⁵³ Les magazines et la presse spécialisée sont plus marginaux dans le plan de promotion comme le souligne Daniel Toscan du Plantier : « Les magazines ne sont pas des supports pour le cinéma, sauf pour quelques types de films. D'abord, il y a un problème de délais. Ensuite, le coût est élevé pour ne pas être noyé dans un flot de publicité commerciale. De plus, quand un magazine parle de cinéma, c'est sous l'angle critique, ou pour un tournage. Ce n'est pas suffisant pour motiver le public. Le magazine n'apporte par le service rendu par le quotidien et sa ligne-programme. », entretien avec Daniel Toscan du Plantier, « Le cinéma joue-t-il le jeu de la publicité ? », *op. cit.*, p. 34.

²⁵⁴ En 1975, *France-Soir* réalise 27 millions de francs de recettes publicitaires, très loin de ce que peuvent dégager d'autres publications (*Le Figaro* et *Pariscope* : 10 millions ; *Le Monde* : 8 millions ; *Le Journal du Dimanche* : 4 millions) et certaines stations de radio (RTL : 1,6 million ; Europe 1 : 1 million). Sources : non-signé, « Cinéma : publicité et promotion », *op. cit.*, p. 15.

spectacles²⁵⁵. Pierre Lazareff, directeur de *France-Soir*, et Willy Guiboud, son rédacteur en chef, ont toujours eu pour ce quotidien une politique favorable aux spectacles et au cinéma en particulier, ce qui en fait un incontournable pour lancer un film. C'est donc à Paris et dans sa périphérie que se concentrent les efforts des publicitaires. Cet écart entre les territoires, que ne manquent pas de déplorer certains professionnels²⁵⁶, s'explique en partie par le décalage qu'il peut exister entre les sorties parisiennes en première exclusivité et les sorties nationales, le prix élevé des encarts publicitaires des grands titres de la presse quotidienne régionale, dû à leur fréquente situation de monopole sur leur territoire de diffusion, et plus globalement par la centralisation des milieux du cinéma à Paris. C'est dans cette ville que se trouvent les producteurs, à qui il faut donner le sentiment que leur film s'affiche partout, et que résident les stars qui peuvent se prêter à des avant-premières prestigieuses, copieusement couvertes par les médias.

À travers ces deux outils de communication (l'affichage et les médias), les publicitaires doivent composer une campagne de promotion à la fois marquante et pertinente par rapport au film. Ils doivent cerner son profil, détecter ses forces et son potentiel tout en anticipant l'attention ou le désintérêt que le public pourrait lui porter :

La recherche du publicitaire passe donc par un double cheminement. Le premier consiste à analyser le film, son genre, ses attraits, ses atouts. Ce sont les arguments objectifs. Le second à imaginer ce que pourront être, face au film, les attitudes du public en fonction de ses mobiles et de ses freins. Ce sont les arguments subjectifs²⁵⁷.

La principale difficulté du publicitaire réside dans la gestion du désir et de la motivation du spectateur pour aller voir le film qu'il défend. Par des visuels marquants et une exposition médiatique intelligente, la campagne doit permettre au public potentiel de saisir rapidement les idées fortes qui traversent l'œuvre et l'aider plus largement à concevoir l'environnement du film par un déchiffrement conforme des outils de promotion²⁵⁸. Comme le souligne Laurent Creton, la promotion n'a pas pour seule fonction de renseigner le spectateur sur le profil général du film. Il doit aussi lui donner les moyens d'interpréter ces éléments de promotion :

²⁵⁵ *France-Soir* réserve 21 % de sa surface publicitaire aux spectacles tandis que *Le Monde* n'y consacre que 8,7 % et *Le Figaro* 4,5 %. Sources : *ibid.*, p. 17.

²⁵⁶ Jean-Claude Chuzeville, directeur de Promo film conseil, déclare : « [...] je constate qu'on ne s'occupe que de Paris et qu'on néglige 50 % des cinéphiles français. Personne, ou presque, ne lit *France-Soir* à Lyon ou à Marseille : 2 500 exemplaires vendus dans chacune de ces deux villes. Il faut penser à la population cinéphile au niveau national. », « Le cinéma, ce produit pas comme les autres... », *op. cit.*, p. 25.

²⁵⁷ Gilbert Grégoire, *Le Livre blanc de la distribution des films en France*, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁸ « La publicité est d'autant plus efficace qu'elle communique au public, non seulement ce qu'il doit savoir du film mais aussi ce qu'il veut en savoir. », *ibid.*

Par-delà l'information en tant que telle, c'est l'interprétation qui peut en être fait qui est déterminante, ce qui souligne le caractère crucial des efforts engagés pour que le public intègre ce référentiel, système d'analyse plus ou moins élaboré qui l'amène à interpréter les données promotionnelles qui lui sont transmises²⁵⁹.

Contrairement à d'autres produits, la campagne n'aura que peu de temps pour susciter cette bonne interprétation et imposer une image de marque au film. En quelques jours, la campagne doit construire une identité notable au film. Pour cela, Jacques Séguéla, alors directeur général de l'agence Roux-Seguella-Cayssac, donne cinq « ficelles » dans *Le Film français* pour maximiser les chances de réussite et insiste tout particulièrement sur la nécessité de créer un effet de saturation et de concentration autour de la sortie du film²⁶⁰ et de proposer une communication percutante.

La préparation et la création des différents supports visuels est donc une étape-clé pour donner la meilleure impulsion à la campagne promotionnelle. L'affiche, le dossier de presse, la bande-annonce, les messages télévisés ou radiophoniques sont conçus de manière à susciter l'envie chez le spectateur et à l'aider à percevoir l'intention générale du film. L'étude de ces éléments dans le cadre d'un genre aussi fort que la comédie permet de comprendre que la promotion du film est avant tout une fabrique du sens et qu'elle aiguille la réception des formes culturelles. En anticipant les attentes du public, ou plutôt en tenant compte de « la représentation qui est construite de leurs attentes²⁶¹ », la promotion est un premier discours sur le film et une interprétation de celui-ci. Avant d'en indiquer le contenu, elle indique un rapport d'usage possible au film.

2. Les éléments de la campagne promotionnelle

²⁵⁹ Laurent Creton, *Cinéma et marché*, op. cit., p. 165.

²⁶⁰ « 1^{ère} ficelle : Conditionner le public à un déplacement massif dès la première semaine. Par exemple, utilisation d'une phrase *teasing*, pour créer le suspens de la sortie. [...] 2^e ficelle : La concentration média. Les budgets cinéma sont petits. Raison de plus pour les concentrer dans le temps et dans l'espace. C'est-à-dire choisir un seul média et être le roi dans ce média. Être dans celui où ne sont pas les autres. [...] 3^e ficelle : Être différent dans le langage. [...] 4^e ficelle : Être agressif. Or 90 % de la publicité cinéma est lénifiante. Dès qu'il y a trace d'agressivité, elle crée la différence [...]. 5^e ficelle : Pouvoir choisir un titre court et mémorisable, sauf exception. Comme pour l'immobilier, 50 % de la communication est véhiculée par le titre du film. », Jacques Séguéla, « Les cinq ficelles de Jacques Séguéla », *Le Film français*, n° 1632, 2 juillet 1976, p. 38.

²⁶¹ Laurent Creton, « Marketing et stratégies dans le secteur cinématographique : une mise en perspective des pratiques du cinéma français », dans Pierre-Jean Benghozi, Christian Delage (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 245.

2.1. L'affiche

La réalisation de l'affiche et la campagne d'affichage sont des instants décisifs dans la promotion. Ce support visuel constitue bien souvent le premier contact visuel du spectateur (mais aussi de la profession) avec le film, avant que la presse, la radio et la télévision n'assure un relais médiatique dès les premiers jours de la sortie. Par sa large diffusion dans l'espace public, elle a le potentiel de toucher la quasi-totalité de la population d'une ville. Grâce à cette exposition forte, elle permet de communiquer à une large audience les composantes essentielles du film (titre, genre, casting, date de sortie, nom du réalisateur) en quelques secondes. Cependant, l'affiche ne peut suffire à elle seule à motiver l'acte de consommation du film. D'autres éléments comme la bande-annonce, les messages radiophoniques et les reportages télévisés, les critiques presse ou le bouche-à-oreille sont nécessaires pour convaincre définitivement le spectateur d'aller voir le film. L'affiche est avant tout un « déclencheur de notoriété²⁶² », un outil essentiel pour stimuler la curiosité du public.

Conçue par des illustrateurs et des dessinateurs dans des délais serrés, l'affiche est réalisée à partir de différentes techniques, allant des plus classiques (dessin, photographie) aux plus sophistiquées (*fish eye*, infra-rouge, série de diapositives, solarisation, strobophotographie, effet de trames, techniques du tirage dur, etc.²⁶³). Elle est déclinée en plusieurs formats, selon qu'elle serve à l'habillage des salles de cinéma (120 x 160cm et 60 x 80cm) ou qu'elle soit destinée aux encarts publicitaires urbains (240 x 320cm et 300 x 500cm). Sa diffusion dans l'espace public se décline autour de deux types d'emplacements : les emplacements de prestige, dispendieux et réservés longtemps à l'avance, qui se concentrent dans les grands boulevards et les principales avenues parisiennes, et les emplacements dits de « remplissage », moins onéreux, qui concernent les kiosques à journaux, les abribus et les couloirs de métro. Selon *Le Film français*, le budget d'affichage moyen pour une campagne de promotion est de 40 000 francs, ce qui représente une présence dans une centaine d'emplacements de remplissages. Avec cinq emplacements de prestige, le coût passe à 65 000 francs²⁶⁴.

Les orientations visuelles et typographiques de l'affiche sont décisives puisqu'elles prédisposent le public en contact avec ce support à une première compréhension du film. En transmettant une impression ou un sentiment, l'affiche dessine un horizon d'attente pour le public. Les affiches des comédies des années 1960-1970 se caractérisent pour l'essentiel par la

²⁶² Xavier Albert, Jean-François Camilleri, *Le Marketing du cinéma*, Paris, Dixit, 2015 [2006], p. 127.

²⁶³ Gilbert Grégoire, *Le Livre blanc de la distribution des films en France*, *op. cit.*, p. 36.

²⁶⁴ Sources : non-signé, « Cinéma : publicité et promotion », *op. cit.*, p. 15.

réitération de certains codes visuels qui semblent devenir ainsi consubstantiels au genre. Elles sont un premier signal générique.

Un regard d'ensemble sur les affiches des comédies les plus populaires de ces décennies permet de soulever deux récurrences : la dominance de couleurs vives et claires, particulièrement le blanc²⁶⁵ et une mise en avant des visages des acteurs. Il y a ici la volonté de créer des visuels percutants, avec des titres aux couleurs bigarrées, visibles de loin, laissant la part belle aux expressions faciales appuyée des vedettes. Dans leur ensemble, ces affiches laissent assez peu de place à des éléments de décors et de paysages ou les relèguent à l'arrière-plan. Ce qui domine avant tout, c'est la photographie détournée de la tête des stars²⁶⁶, souvent disproportionnée, détachée fréquemment du reste du corps²⁶⁷. Le cas le plus emblématique est Louis de Funès. Lorsqu'il accède au statut de vedette au milieu des années 1960, les affiches concentrent toute l'attention de manière spectaculaire sur sa tête grimaçante ou souriante²⁶⁸.

Ainsi, loin de tout réalisme, ces affiches donnent dans l'abstrait par la démultiplication des photographies de têtes (*Le Cavaleur, Le Permis de conduire*), le recours au dessin (*Erotissimo*), les corps chimériques assemblant des têtes photographiées et des corps illustrés (*Le cave se rebiffe, Le Jour de gloire, La Cage aux folles*), les références à la caricature (*Le Grand Bazar*), à la bande-dessinée adulte ou enfantine (*La Guerre des boutons, Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil, Moi y'en a vouloir des sous, Le Chaud Lapin, Arrête ton char... bidasse !, Et la tendresse ? Bordel !*), les situations incongrues (les têtes de Bourvil et Fernandel « cuisinées » parmi d'autres aliments dans une casserole pour *La Cuisine au beurre*), le détournement d'œuvres artistiques célèbres (le visage de Louis de Funès pour remplacer la tête de la statue de la Liberté sur l'affiche du *Gendarme à New York* ou encore la reprise empotée par un groupe de conscrits de la photographie *Raising the Flag on Iwo Jima* de Joe Rosenthal pour *Les bidasses s'en vont en guerre*) ou bien l'absence de proportions correctes dans la

²⁶⁵ Bien que plus rares, les teintes sombres comme le noir ou le rouge foncé ne sont pas absentes. Elles se retrouvent plus spécifiquement sur les affiches de comédies policières, qui évoluent dans l'univers du banditisme et de l'espionnage. C'est ainsi que le noir s'impose largement sur les affiches des *Tontons flingueurs, Les Barbouzes, La Grosse Caisse* ou se retrouve associé plus fréquemment à un fond blanc dans un ensemble à la colorimétrie oppositionnelle (*Le cave se rebiffe, Une souris chez les hommes, Une veuve en or, Laisse aller... c'est une valse*). Des rouges profonds s'imposent largement sur les affiches de *Ne nous fâchons pas, du Grand Blond avec une chaussure noire* et de *L'Incorrigible*.

²⁶⁶ Si le cas est moins fréquent, il existe malgré tout certaines affiches qui représentent des corps mais pas de visages (*Ne nous fâchons pas, L'Emmerdeur, Mais où est donc passée la septième compagnie ?, Pas de problème, À nous les petites Anglaises*). Plutôt que d'insister sur la star, ces affiches dépeignent des situations comiques.

²⁶⁷ Une exception notable est à signaler dans le cas des films avec Jean-Paul Belmondo. L'ensemble du corps, ou au moins le buste, est présent sur l'affiche, pour promouvoir le jeu corporel de l'acteur.

²⁶⁸ On pourra se référer entre autres aux affiches d'*Oscar*, des *Grandes Vacances*, de *L'Homme-orchestre*, de *Jo* ou encore des *Aventures de Rabbi Jacob*.

représentation des corps (de nombreuses affiches de films portés par le tandem Darry Cowl/Francis Blanche procèdent de cette façon).

Cette absence de cadre identifiable, cette insistance sur les visages expressifs des acteurs et ce jeu autour de corps recomposés dans ces affiches incitent le spectateur à se défaire de toute considération réaliste, à abandonner la recherche du vraisemblable pour se focaliser sur le spectacle des vedettes et se familiariser à l'avance avec l'extravagance et l'improbabilité de certaines situations. À travers ces visuels composites, la comédie va de pair avec la plaisanterie, la bouffonnerie et l'irrévérence. C'est un genre qui tord le réel et qui assure au spectateur rire et gaieté. Cette promesse est marquée dès l'affiche par la récurrence de têtes souriantes et rieuses (l'affiche du *Corniaud*, qui reprend l'ultime image du film avec le grand éclat de rire conjoint de Bourvil et Louis de Funès, est à ce titre exemplaire) et de phrases d'accroche exclamatives qui accentuent sur le rire²⁶⁹ ou qui prêtent déjà à sourire par un jeu de mot ou une formule ironique²⁷⁰. Ces affiches cherchent à traduire une impression de vivacité, à travers la suggestion d'une action ou d'un mouvement. Sur l'affiche de *Faites sauter la banque* (Jean Girault, 1964) conçue par Clément Hurel, Louis de Funès, détourné en bombe humaine, se bouche les oreilles, le visage crispé, alors qu'un fil allumé en train de se consumer signale une explosion imminente. Pour l'affiche de *La Carapate* (Gérard Oury, 1978) Jean-Etienne Siry saisit Pierre Richard et Victor Lanoux en pleine course, les jambes largement écartées, manifestement poursuivis par quelqu'un. Pour *L'Animal*, Yves Thos dessine Jean-Paul Belmondo entre deux sauts de liane, déguisé en primate et enlaçant Raquel Welch. Plus largement, ce sont par des jeux sur la diagonale ou des directions de regards contraires que ces affiches donnent un sentiment de dynamisme et qu'elles préparent le spectateur à des situations rocambolesques où s'affrontent des personnalités fortes et gouailleuses.

2.2. Le dossier de presse et les brochures publicitaires

Bien qu'il soit destiné à un public choisi de journalistes et de critiques (et donc prévu pour une diffusion restreinte), le dossier de presse et les brochures publicitaires sont des éléments non-négligeables de la campagne de promotion du film. Comme cité plus haut, la presse est le principal poste d'investissement pour les publicitaires et l'un des moyens privilégiés

²⁶⁹ Quelques exemples : « Rassasiez-vous de rire » pour *Les Pique-assiette*, « Du rire énorme » pour *Les Livreurs*, « Voir Deauville... et mourir de rire ! » pour *Nous irons à Deauville*, « Les deux géants du rire » pour qualifier Bourvil et Fernandel dans *La Cuisine au beurre*, « Un drôle de rire dans un drôle de film » pour *Le Distrait*, « Un film drôlement noir » pour *Laisse aller... c'est une valse*, « Les Charlots champions du rire » pour *Les Fous du stade*.

²⁷⁰ L'affiche d'*Erotissimo* réalisée par Georges Wolinski affiche ce commentaire grinçant : « *Erotissimo* est un film bassement commercial ».

d'information des sorties cinématographiques pour le public. À travers les critiques, les reportages et les entretiens, elle assure un relais informationnel essentiel et peut contribuer, selon l'angle adopté, à la promotion indirecte du film. Les dossiers de presse et brochures publicitaires, envoyés aux rédactions ou distribués aux journalistes lors des projections de presse, conditionnent d'une certaine manière les textes qui seront écrits par la suite dans les pages des quotidiens et des magazines.

Les dossiers de presse, qui ne dépassent pas la dizaine de pages, contiennent peu ou prou les mêmes éléments : un texte de présentation à teneur promotionnelle exposant les grandes lignes du film, un synopsis, une fiche technique et artistique détaillée mentionnant la plupart des collaborateurs à la création, avec parfois de courtes biographies pour le réalisateur et les principaux acteurs, des photographies du film ou du tournage. Les brochures publicitaires, plus réduites (souvent des in-plano ou des in-folio), reprennent la plupart de ces éléments de façon plus condensée et contiennent également quelques citations de presse, le détail du matériel publicitaire disponible (affiches, jeux de photographies, clichés-presse, scénario, film-annonce) et parfois quelques exemples de phrases d'accroche ou la mention des obligations publicitaires²⁷¹. Ces éléments sont une première reformulation du film. Ils suggèrent des angles d'approche et d'analyse de celui-ci, mettent à disposition des journalistes des propos du personnel artistique (réalisateur, acteurs) qui pourront être repris dans les articles. Les dossiers de presse et les brochures publicitaires permettent tout comme l'affiche, mais à une autre échelle et pour un public de professionnels, de donner des informations sur le film et de mettre en exergue le ton général de celui-ci. Ils participent ainsi à son intelligibilité. L'exploration des dossiers de presse et des brochures publicitaires des comédies populaires des années 1960-1970 confirme la récurrence de formules rhétoriques et de certains codes visuels.

Les dossiers de presse se distinguent par une présentation classique relativement sobre. Ce qui les singularise, c'est le ton employé dans les synopsis. Les rédacteurs emploient volontiers un style direct, des tournures familières et orales, un présent de narration, une certaine connivence avec le lecteur, voire des adresses à celui-ci et des phrases nominales ou exclamatives. Le texte n'est pas qu'un simple résumé du film. Il doit donner le ton de celui-ci et plonger immédiatement le lecteur dans l'histoire. L'idée est de produire une impression immédiate de familiarité et une connexion instantanée avec les personnages. Le synopsis peut

²⁷¹ Elles s'attachent à décrire les éléments devant figurer dans les espaces publicitaires achetés dans la presse. Elles mentionnent les personnes à citer obligatoirement, l'ordre dans lequel elles doivent être présentées et la taille de la police pour leur nom.

également préparer au caractère original d'un film dans son approche de la comédie²⁷², marquer la multiplicité des formes comiques qu'il contient²⁷³ ou singulariser un cinéaste dans une visée auteuriste²⁷⁴.

Les brochures publicitaires marquent un engagement graphique plus fort et n'hésitent pas à accumuler les aplats de couleurs rutilantes et à multiplier dans leurs pages de nombreuses photographies de différentes tailles, qui capturent pour l'essentiel les acteurs et actrices vedettes du film. Cet ensemble flamboyant, qui peut parfois donner le sentiment de trop-plein, vise à laisser au lecteur une vive impression. Il s'agit de reproduire par cet agencement la vigueur de la plupart des affiches en offrant la possibilité de mieux appréhender la teneur visuelle du film par l'abondance de photographies. Tout comme les affiches, ces brochures insistent sur les émotions et les réactions que le film promu est censé produire. C'est une fois de plus le rire qui est mis en avant. La brochure du *Cerveau* est à ce titre particulièrement loquace sur cette question, vantant à plusieurs reprises le « quatuor du rire » formé par Jean-Paul Belmondo, Bourvil, David Niven et Eli Wallach, caractérisant l'humour de chacune des stars du film (« l'humour fin et spirituel de Bourvil », « l'humour désinvolte et dynamique de Jean-Paul Belmondo », « l'humour anglo-saxon de David Niven », « l'humour truculent “à l'américaine” d'Eli Wallach ») et déclinant les différentes formes de comiques qui composent le film (« le comique de situations », « le comique de gags », « le comique d'acteurs »). Le tout promet au spectateur des « explosions de rire » et « 1 000 gags à l'heure ».

Cette déclinaison autour du rire, associée aux sourires et aux éclats de rire des acteurs en photographie, conditionne le lecteur à anticiper certaines émotions avant le film. Les conseils

²⁷² Les connexions du *Monocle rit jaune* avec le film d'espionnage sont présentées de cette manière dans le dossier de presse du film : « Sans aller jusqu'à dire qu'il a fait un “pastiche” ou une parodie des films d'espionnage, nous avouons que son *Monocle rit jaune* fait intervenir le rire ; et une certaine cocasserie apparaît même dans les scènes les plus angoissantes. Film d'espionnage certes, mais film d'humour avant tout, permettant aux agents secrets de Lautner de supporter la tension extrême de leurs aventures, et amenant sur les lèvres des spectateurs un rire bienfaisant. » Pour signaler une tension entre comédie et drame dans *Le Chaud Lapin* ainsi que le caractère mélancolique de certains personnages, le texte du dossier de presse du film de Pascal Thomas précise : « Comédie ? Oui, mais seulement de par la volonté et le ton de l'auteur. Présentant des personnages dont plusieurs ne sont pas loin d'engendrer la mélancolie et sont, en tout cas, passés maîtres dans l'art de gâcher l'instant présent, il n'a pas cherché à ce que cette mélancolie gagne aussi le spectateur. Vues à la bonne distance les difficultés de la vie conjugale et, d'une façon plus générale, les difficultés de la cohabitation de n'importe qui avec n'importe qui, paraissent plus burlesques que tragiques, et qui sait, peut-être trouvent-elles leur vrai relief dès lors qu'on cesse de les prendre au sérieux. »

²⁷³ La variété de registres dans *L'Incorrigible* de Philippe de Broca est annoncée ainsi : « La comédie va, dès lors, se muer en thriller, de thriller en vaudeville, de vaudeville en poursuite, la poursuite en *Commedia dell'Arte*. »

²⁷⁴ Dans le dossier de presse de *Je suis timide mais je me soigne*, Pierre Richard est présenté comme un auteur à part entière dont le comique se démarque nettement au sein du cinéma français : « Difficile de classer Pierre Richard parmi les comiques français ! Ce grand blond mince frisotté, au sourire discret, ce doux hurluberlu, n'a rien des casseurs dans le genre de Fernandel ou de Funès. Si l'on est tenté de le rapprocher de Bourvil, de Pierre Etaix, de Rufus, proteste-t-il ? Également. Ce timide, qui met parfois les pieds dans le plat, suit son chemin avec la personnalité la plus authentique. Il est, par excellence, un comique de caractère. »

de phrases d'accroche appuient également sur le rire et sur ce qui peut le provoquer. La brochure d'*Auguste* (Pierre Chevalier, 1961) suggère : « Si vous aimez l'humour, allez voir *Auguste*. Fernand Raynaud, Jean Poiret, Valérie Lagrange s'y déchaînent. Pour votre plaisir ! », celle de *C'est pas moi, c'est l'autre* affirme que « Fernand Raynaud, [est] plus drôle que jamais, dans *C'est pas moi, c'est l'autre*, vous ECLATEREZ... de rire », celle du *Corniaud* préconise « Un "corniaud", ça fait toujours rire, mais le corniaud Bourvil, aux prises avec le chef de gangsters Louis de Funès, c'est deux heures de gags ininterrompus dont vous vous souviendrez longtemps », celle du *Pistonné* (Claude Berri, 1970) propose « En avant marche... objectif rire » et celle de *Jo* titre « De Funès tueur à gags ». Cette promesse du rire est également amenée par la bande-annonce.

2.3. La bande-annonce

La bande-annonce est un élément central de la campagne de promotion d'un film. Cette courte production audiovisuelle (de deux à quatre minutes pour l'époque), qui se caractérise par sa « double fonction d'objet promotionnel et paratextuel²⁷⁵ », assure un écho essentiel au film en intégrant davantage d'informations que l'affiche. Diffusée en première partie de séance, elle propose au spectateur un échantillon du film à venir dans des conditions similaires à sa future projection. Plus que d'interpeller le spectateur et de provoquer son envie, elle conditionne celui-ci à l'expérience de visionnage, elle le programme en quelque sorte à la réception du film :

Le discours du film-annonce est, c'est essentiel, celui d'une forme programmatique : il se déploie en direction du savoir (niveau de l'information et des faits), du désir (appuyé sur la valorisation du film-annonce, du film et sur l'interpellation des spectateurs pour construire le film comme objet désirable), de la croyance (construisant un monde possible, faisant un certain nombre de promesses à son sujet et établissant le film-annonce comme proposition d'interprétation) et en direction de l'action de consommation, mobilisable sur la base des trois autres²⁷⁶.

Dans cette dimension préparatoire, la bande-annonce doit donner suffisamment d'indices au spectateur quant au profil du film tout en préservant une part de mystère pour attiser le désir de le voir. Dans ce double mouvement de compression et de dissimulation, la bande-annonce doit *a minima* donner une idée claire de l'esprit du film qu'elle vante.

²⁷⁵ Sylvie Péreineau, *Les Film-annonces de fiction : sémiotique d'un discours médiatique*, Thèse de doctorat en sciences du langage, sous la direction de Jacques Fontanille, Université de Limoges, 2007, p. 74. Cité dans Sylvie Péreineau-Lorenzo, « Migrations et disséminations du film-annonce », *Sociétés & Représentations*, vol. 54, n° 2, 2022, p. 206.

²⁷⁶ Sylvie Péreineau-Lorenzo, « Migrations et disséminations du film-annonce », *ibid.*, p. 209.

La façon la plus simple de parvenir à cela est de compiler à un rythme soutenu quelques passages du film, où gags et répliques s'enchaînent sans souci de restituer fidèlement l'intrigue. La bande-annonce du *Gendarme de Saint-Tropez* (Jean Girault, 1964) ne permet pas de saisir pleinement l'histoire du film. Elle est davantage un pot-pourri entièrement dévolu à la promotion de Louis de Funès. Elle condense quelques-uns des morceaux de bravoure de l'acteur qui est presque de chaque plan. Même chose pour la bande-annonce des *Bidasses en folie* (Claude Zidi, 1971) qui, plutôt que de rechercher une certaine cohérence, propose un montage construisant une trame chaotique propice à restituer cet humour absurde propre aux Charlots. La bande de comédiens est par ailleurs amplement promue avec près d'une dizaine de citations du nom de leur groupe en moins de trois minutes.

Cet exercice de condensation des meilleurs moments du film permet de saisir presque aussitôt le type de comique développé dans le long métrage. Il y a ainsi peu de répliques dans les bandes-annonces des films avec les Charlots et de certains longs métrages de Gérard Oury pour marquer la prégnance du comique visuel et burlesque chez eux. Au contraire, le cinéma plus verbeux d'Yves Robert amène à des bandes-annonces très loquaces, qui réutilisent le procédé de la voix-off, assez courant chez le cinéaste. Certaines bandes-annonces cherchent quant à elle à retranscrire l'atmosphère légère et désinvolte du film par le recours à l'ironie. La bande-annonce de *La Belle Américaine* (Robert Dhéry, 1961) se construit autour d'un décalage entre l'image et la voix-off qui présente le film. Celle-ci commente sur le plan d'un unique passant parcourant une rue vide de banlieue : « Vous le voyez, il s'agit d'une superproduction où des milliers de figurants traversent des paysages aussi somptueux qu'exotiques. » Elle annonce ensuite « le dialogue est éblouissant » avant que Robert Rollis ne soupire un pauvre « Oh la vache ! » et termine cette série en affirmant que « le comique est d'une finesse et d'une nouveauté exceptionnelle » alors que Robert Dhéry reçoit des trombes d'eau sur la tête, gag défraîchi s'il en est.

Cette ironie peut dépasser le simple cadre du film. Pour *Les Tontons flingueurs*, la bande-annonce débute par le commentaire d'une voix-off qui fait référence, sans la nommer directement, à la génération des yéyés par quelques clichés qui lui sont associés dans ce début des années 1960 : « les débordements de la jeunesse moderne, ses multiples excès de toute sorte ont fini par alerter l'opinion. » Au même moment, l'image montre les personnages principaux au cours de la fameuse scène de la cuisine en train de déguster un alcool fort. La suite de la bande-annonce soutient que ces « tontons » sont les hommes de la situation pour donner un exemple moral à cette jeunesse décadente. À chaque fois, les qualités énoncées par la voix-off sont démenties par ce que montre l'image. Georges Lautner et Michel Audiard sont présentés

comme des « pédagogues en béton » alors que des scènes de fusillades se succèdent. Les interprètes sont loués pour leurs « bonnes manières », ce que contredit une série de répliques alternant quelques familiarités et impertinences. Pour *Les Vieux de la vieille* (Gilles Grangier, 1960) la bande-annonce envoie une pique à la Nouvelle Vague. La voix-off annonce : « Enfin Gilles Grangier vient de faire un film style Nouvelle Vague en confiant les principaux rôles à trois inconnus ! », puis la bande-annonce enchaîne avec la présentation des personnages interprétés par Pierre Fresnay, Jean Gabin et Noël-Noël, dont les débuts au cinéma remontent aux années 1930. Par cette ironie, la bande-annonce suggère que le film sera l'exact contraire de la Nouvelle Vague par la promotion de ces dinosaures du cinéma français. Elle soutient par la suite que ces trois personnages sont des exemples pour la jeunesse (« des réunions joyeuses », « de la sobriété », « du respect de l'ordre », « du courage devant le danger », « ils sont discrets, modestes et tendrement unis ») alors que les extraits prouvent l'exact contraire. Dans ces deux exemples, la bande-annonce parvient par l'ironie à retranscrire l'atmosphère du film tout en présentant quelques thématiques majeures du film, ici le conflit générationnel.

Elle peut aussi signaler la parenté du film avec un autre genre, ou indiquer plutôt le détournement de celui-ci. La bande-annonce du *Magnifique* (Philippe de Broca, 1973) déroule quelques images du film sans chercher à restituer clairement son propos scénaristique et affiche par intertitres successifs la phrase suivante : « comment détruire la réputation du plus célèbre agent secret du monde ». La bande-annonce marque ici une référence implicite à James Bond et au film d'espionnage tout en indiquant, par l'insistance sur le jeu exagéré de Jean-Paul Belmondo, l'intention parodique du *Magnifique*. Pour *Le Grand Blond avec une chaussure noire*, la bande-annonce commence en multipliant les allusions au cinéma d'espionnage, jusqu'à créer une certaine confusion sur l'identité générique du film. Ambiances sombres, scènes d'interrogatoire, surveillance généralisée et musique angoissante contribuent à installer une atmosphère typique de film d'espionnage. Le thème musical sautillant du grand blond composé par Vladimir Cosma arrive ensuite et une voix-off s'exclame enfin, comme soulagée : « un film comique ! » La suite de la bande-annonce continue malgré tout ce jeu autour du genre en instaurant un mystère dérisoire autour du titre du film. Plusieurs voix-off s'interrogent à plusieurs reprises « Pourquoi une chaussure noire ? » sans que la réponse ne soit donnée.

La bande-annonce est ainsi un indicateur générique indiscutable. Cette nécessité d'identifier le genre du film est également marquée par la mention du film à la télévision au travers de reportages et d'entretiens avec les acteurs et réalisateurs.

2.4. La promotion télévisuelle

L'intervention du personnel artistique du film à la télévision au moment de la sortie en salles devient une étape de moins en moins négligeable dans le processus promotionnel. Le média se popularise et trouve une place de choix au sein des foyers français. En 1977, 63 % des Français regardent la télévision tous les jours et 20 % presque tous les jours²⁷⁷. Elle constitue un relais communicationnel essentiel et permet de toucher une audience nationale alors que des écarts et des restrictions de diffusion peuvent encore exister pour l'affichage, la presse et la diffusion de la bande-annonce. Au cours de reportages pour le journal télévisé, d'émissions de cinéma ou de variétés, les acteurs et les réalisateurs tiennent un discours promotionnel qui incitent à une certaine appréhension du film. Pour l'essentiel, ces interventions consistent en une présentation des personnages interprétés et proposent un résumé général de l'intrigue du film, le tout entrecoupé d'extraits ou d'images de tournage. Elles peuvent à l'occasion dévoiler les intentions et les inspirations du cinéaste²⁷⁸, éclairer la lecture du film²⁷⁹ ou revenir sur la présentation du long métrage lors d'une avant-première prestigieuse à Paris.

Cette gestion de la présence télévisuelle du personnel artistique est essentiellement prise en charge par les agents et les attachés de presse. Les entreprises publicitaires sont en retrait sur cette question. Cet élément est à prendre en compte pour comprendre la particularité de la promotion télévisuelle. Les agents et les attachés de presse sont avant tout au service de leur client et veillent en priorité à leur valorisation avant celle du long métrage. Cela explique le peu de mentions qui peuvent être faites du film lors de certaines interviews au profit d'un portrait plus général de la star, ce qui est particulièrement probant avec Louis de Funès. Que ce soit pour un reportage sur les plateaux de tournage ou à l'occasion d'une émission en studio, les questions des journalistes et des présentateurs se portent régulièrement sur son mode de vie, le

²⁷⁷ Ministère de la culture et de la communication, Service des études et recherches, *Des chiffres pour la culture*, Paris, La Documentation française, 1977, p. 335.

²⁷⁸ Le 28 janvier 1966, pour le journal télévisé de 13 heures de la première chaîne, Léo Joannon assure que *Trois enfants dans le désordre* est un vaudeville à la manière de Feydeau. Dans *Les Rendez-vous du dimanche* du 11 janvier 1976, Michel Lang revient sur la part autobiographique d'*À nous les petites anglaises* : « C'est autobiographique parce que j'ai échoué au baccalauréat, parce que je suis allé en Angleterre quand j'ai eu 17 ans. » ; « Il y a un peu de tous les amis et de moi dans les personnages. » Dans *L'Invité du dimanche* du 15 février 1970, Michel Audiard rappelle ses influences littéraires à l'occasion de la sortie d'*Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas mais... elle cause !*. Dans l'émission *Pour le cinéma* du 13 avril 1972, Jean Yanne clarifie le sujet de son film : « Qu'est-ce que je montre dans ce film ? Des gens qui contrôlent un peu la presse, un certain nombre de marques publicitaires, un certain nombre d'usine, un certain nombre de produits, qui utilisent le couple, les jeunes, les croyants pour leur vendre leurs produits. Et qui, quand quelqu'un les gêne, n'hésitent pas à les poignarder, à les faire crever. Alors je suis tout à fait dans la vérité. »

²⁷⁹ Lorsqu'il reçoit des invités en promotion dans ses jeux télévisés autour du cinéma, Pierre Tchernia ne manque pas de glisser un commentaire, une référence cinématographique ou historique pour donner le ton du film. Ainsi, face à Michel Audiard, il trouve des airs de dessin-animé à *Une veuve en or* dans *Monsieur Cinéma* (20 octobre 1969). Le 24 janvier 1971, pour la même émission, il demande à Francis Blanche, venu pour la sortie de *La Grande Java*, si les Charlots ne lui rappellent pas la grande époque du cabaret par leur goût pour le burlesque et la parodie.

décalage qu'il peut exister entre sa personnalité réservée et le caractère colérique de ses personnages, ou encore sur sa lente ascension vers le vedettariat. Le film n'est plus qu'un prétexte pour célébrer la carrière de l'acteur et ses talents comiques. L'émission du 4 février 1979 des *Rendez-vous du dimanche* sur TF1, entièrement consacrée à la star, est édifiante à ce sujet. Toute l'équipe des *Gendarmes et les Extra-Terrestres* (Jean Girault, 1979) est présente sur le plateau pour entourer Louis de Funès. Quelques références sont faites au film de Jean Girault en salles depuis deux jours (Michel Drucker, à la présentation, commence l'émission en uniforme), mais la quasi-intégralité du tournage est consacrée à la carrière de l'acteur, à ses anecdotes de tournages, aux souvenirs que viennent évoquer avec lui d'anciens collaborateurs. Lorsqu'il revient au cinéma en 1976 après une interruption de plusieurs années suite à un double infarctus, il est systématiquement question dans les entretiens qu'il donne dans le sillage de la sortie d'un nouveau film du régime qu'il doit suivre pour préserver sa santé. Léon Zitronne, pour *TF1 Actualités 13h* du 23 octobre 1976, et Michel Drucker pour *Les Rendez-vous du dimanche* du 31 octobre 1976, débute tous les deux leur interview par les restrictions alimentaires auxquelles Louis de Funès est astreint. Ces questions personnelles construisent une certaine connivence entre la star et les spectateurs, qui voient celui qu'ils admirent soumis à des réalités triviales. Il y a aussi la construction d'une familiarité par la mention de ces réalités intimes. Pour l'émission de *TF1 Actualités 13h* précité, Léon Zitronne soutient devant le comédien « Vous faites un peu partie de chaque famille ». Dans ce rappel de la longévité de la carrière de l'acteur, de la fidélité du public et de ces mentions à la quotidienneté, Louis de Funès est intégré à la mémoire familiale de chaque foyer.

La promotion de l'acteur vedette passe également par la mise en avant de son *ethos* comique. Cela passe par de courtes mises en scène, souvent en introduction des reportages, où les acteurs renouent avec le protagoniste qu'ils interprètent et improvisent face au journaliste. Pour un reportage sur le tournage de *La Cuisine au beurre* (Gilles Grangier, 1963) diffusé dans le journal télévisé de 20 heures du 25 août 1963, Bourvil et Fernandel reprennent leurs personnages de fiction et imaginent une dispute entre eux. Un sujet du 20 heures de la première chaîne de l'ORTF du 17 mars 1965 consacré au tournage de *La Grosse Caisse* (Alex Joffé, 1965) débute avec Bourvil dans son rôle de poinçonneur du métro parisien à l'entrée d'une station. Le journaliste demande : « Mais Bourvil, vous auriez arrêté le cinéma pour la RATP ? » Le comédien répond le plus sérieusement du monde qu'il continue à tourner des films aux heures creuses de fréquentation et qu'il est poinçonneur le reste du temps.

Sans aller vers de telles mises en situation, la plupart des reportages et émissions mettent en exergue les talents d'humoristes des comédiens en instaurant un climat décontracté propice à la

plaisanterie. Le journal télévisé de 13h de la première chaîne du 25 mai 1965 se rend dans les rues de New York où l'équipe du *Gendarme à New York* (Jean Girault, 1965) y tourne quelques scènes. La première question du journaliste porte sur les impressions de Louis de Funès et Michel Galabru quant aux Américains. Les deux acteurs louent la courtoisie des New Yorkais au volant puis enchaînent avec quelques quolibets tout désignés à l'encontre du comportement plus désagréable d'automobilistes de « certains pays que je ne citerai pas » comme le soutient Michel Galabru. Le 17 janvier 1973, sur le plateau de *Midi Trente*, Michel Galabru et Jean Lefebvre, en promotion pour *Quelques messieurs trop tranquilles* (Georges Lautner, 1973), multiplient les boutades face à Danièle Gilbert. Même chose dans le numéro d'*Allons au cinéma* du 11 décembre 1976 pour Darry Cowl et Robert Rollis, dont l'absence de sérieux grippe le bon déroulement de l'entretien. Ce parasitage de l'interview, où ce qui compte est davantage la performance comique que le contenu des réponses, est devenu la spécialité des Charlots. Les comédiens se plaisent à répondre avec nonchalance, à se reprendre les uns les autres tout en riant, ce qui rend presque impossible le développement d'un propos censé. Gérard Rinaldi, souvent présenté comme le *leader* du groupe, réagit en premier aux questions mais se voit aussitôt coupé par ses camarades qui apportent des compléments incongrus à ses réponses, donnant un sentiment général de désorganisation.

À travers ces bouffonneries, la promotion télévisuelle des comédies installe une hilarité médiatique préparatoire à la vision du film. Ce second degré permanent et ces sourires en coin conditionnent le téléspectateur à une expérience positive et agréable du film. Ces interventions télévisées semblent anticiper le rire des salles de cinéma et réitérer celui du tournage. À ce titre, acteurs et comédiens insistent sur l'atmosphère décontractée dans laquelle le film a été conçu²⁸⁰ et tempèrent la dimension plus grave, voire dénonciatrice de certains longs métrages en se dégageant de toute posture intellectuelle qui serait potentiellement ennuyeuse et gâcherait le plaisir du film. Ils revendiquent plutôt l'importance du comique et le soin qu'ils ont pris à provoquer le rire chez le spectateur²⁸¹. Si cette légèreté télévisuelle est particulièrement présente

²⁸⁰ Pour *Le Magnifique*, Belmondo souligne la gaieté du tournage dans un sujet du 20h du 23 juin 1973 de la première chaîne : « on s'amuse en faisant ces films ». Dans le *Midi Trente* diffusé le 12 février 1973, un sujet revient sur la proximité entre les studios de l'émission de variétés de Danièle Gilbert et ceux du *Grand Bazar*, et le malin plaisir qu'ont pris les Charlots à perturber les tournages télévisuels de leurs voisins.

²⁸¹ Dans *Panorama*, le 15 mars 1968, Yves Robert confie qu'il ne souhaite pas que l'on recherche un quelconque message politique ou des messages à double sens dans *Alexandre le bienheureux* : « Le comique est une question de franchise. Si on y rajoute des symboles ou des idées derrière, on perd cette essence première. » Dans l'émission *Pour le cinéma* du 2 février 1973, Jean Yanne déclare à propos de *Moi y'en a vouloir des sous* : « Moi je veux faire rire les gens et je fais toujours deux histoires. C'est une histoire qui dénonce un certain nombre de trucs qui m'énervent et en filigrane une autre histoire qui est tout à fait simple et purement rigolote parce que je veux pas donner des leçons de morale aux gens. Alors si les gens veulent voir les choses qui m'énervent, si ça les amuse de jouer mon jeu, ils examinent un petit peu plus en profondeur et ils découvrent ce qui m'énervé donc ce qui doit les

dans le cadre de la promotion de films comiques, elle est plus largement un mode de communication essentiel dans la culture médiatique :

La culture médiatique, parce qu'elle est une culture marchande, a besoin de promettre à son lectorat plaisir et distraction. Et le rire, à travers la multitude des formes comiques qu'il peut prendre suivant les supports de diffusion, est une des manifestations les plus évidentes, pour le public et les acheteurs, de ce plaisir promis. C'est pourquoi le comique est un des modes d'expression majeurs de la culture médiatique, parce qu'il contribue à son attractivité²⁸².

Le rire télévisuel est séduisant et, dans une forme de cercle vertueux, ne peut qu'attirer vers ces productions comiques qui, à leur tour, promettent de faire rire le spectateur. Cette circularité du rire en contexte médiatique doit être plus largement exposée pour comprendre la culture comique dans laquelle évoluent les artisans des comédies populaires des années 1960-1970 mais aussi les spectateurs de ces mêmes films. Car si l'on rit devant l'écran, c'est qu'on a souvent déjà ri ailleurs de choses similaires.

énervé aussi. Si ils veulent pas, ils regardent purement et simplement un film qui est généralement très musical et qui bouge beaucoup, de façon à ce que ça fasse un bon divertissement, un spectacle, c'est tout, c'est pas compliqué. Moi je veux pas agresser le monde, je trouve que tout le monde est beau, tout le monde est gentil. » Pour un reportage du 20 heures de la première chaîne du 20 octobre 1973, Gérard Oury soutient à propos des *Aventures de Rabbi Jacob* que « nous ne sommes pas des gens qui véhiculons, qui envoyons des messages. Néanmoins, il y a derrière les gags, derrière l'humour, derrière le comique fantastique de Louis [de Funès], il y a quelque chose, je l'espère, qui va passer à cet égard et qui touchera peut-être le cœur des hommes. » Enfin, Pierre Richard ne nie pas avoir réalisé un film dénonçant le commerce des armes avec *Je sais rien, mais je dirai tout*, mais rappelle, lors de son invitation par Pierre Tchernia dans le jeu télévisé *Le Dernier des cinq* le 23 décembre 1973, l'importance du comique dans son film : « Là-dessus, comme je suis pas un personnage très sérieux, je crois que, ce qui est intéressant, c'est de traiter des sujets graves avec humour, avec légèreté. »

²⁸² Matthieu Letourneux, « La multimédialité du rire », dans Matthieu Letourneux, Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire (XIX^e – XXI^e siècle)*, op. cit., p. 35.

Chapitre 2

Interférences et interactions d'univers comiques

« Au cabaret, le public est votre metteur en scène. Ce sont ses réactions soir après soir qui vous guident. On est immédiatement récompensé par les rires ou sanctionné par une indifférence glaciale. Ma propre opinion sur mon travail m'aidait également à corriger et à améliorer mes sketches. Lorsqu'on est payé en retour par le rire du public, on peut être tenté d'abonder dans son sens et de faire des numéros qui pourraient tourner au procédé. On finit par savoir ce qui marche et la facilité menace de prendre le relais de l'inspiration²⁸³. »

Jacques Dufilho - *Les Sirènes du bateau-loup*

Dans le précédent chapitre, nous avons vu que le contexte économique du cinéma français des années 1960-1970 a pu orienter la production et la consommation de films et valoriser plus ou moins directement la comédie. Mais le genre ne porte pas en lui-même des propriétés immanentes qui attireraient spontanément le public vers lui. Les comédies occupent une part importante du marché mais des genres comme le policier, le drame, le film d'action ou le film historique séduisent tout autant les spectateurs. Le terme de « comédie » est loin d'être omniprésent dans les débats que nous avons mentionnés. Les professionnels raisonnent moins par genre que par atouts commerciaux (une vedette, un scénario classique et efficace, un cinéaste expérimenté, une campagne promotionnelle ambitieuse, etc.) pour définir le potentiel d'un long métrage. La comédie ne régit pas l'industrie cinématographique française des années 1960-1970. Elle s'imbrique dans des réalités sociales et économiques et se retrouve, par le prisme de certains commentateurs, investie d'enjeux notables. Dans une perspective pragmatique, elle est construite en tant qu'objet singulier. L'analyse que nous avons faite des discours promotionnels révèle bien que le rire n'est pas une donnée intrinsèque à une comédie mais qu'il peut être amené et préparé par le paratexte de celle-ci. Ces codes permettent d'activer un niveau spécifique de lecture du film, des contraintes et des limites d'interprétation, voire de réaction²⁸⁴. Ces codes apparaissent-ils uniquement de manière paratextuelle ? N'y a-t-il pas

²⁸³ Jacques Dufilho, *Les Sirènes du bateau-loup. Souvenirs*, Paris, Fayard, 2003, p. 156-157.

²⁸⁴ Nous reprenons ici les propositions sémio-pragmatiques de Roger Odin : « L'institution spectatorielle règle les *modes* de production de sens que je peux mettre en œuvre lorsque je suis positionné en tant que *spectateur*. Le modèle sémio-pragmatique pose en effet qu'il existe dans un espace social donné un certain nombre de modes de production de sens et d'affects dont l'ensemble constitue la *compétence discursive* des acteurs de l'espace social.

dans le film même et dans sa conception des éléments qui contribuent à singulariser ces comédies ? La parenté de la plupart des comédies françaises des années 1960-1970 avec les arts de la scène invite à repenser la matière même du film comme une reformulation et une résurgence d'autres formes médiatiques, historiquement et socialement situées.

Ce que nous décrivons se rapproche de la notion d'intermédialité. Ce concept, qui connaît ses premiers développements à la fin des années 1980 avec les recherches de Jürgen E. Müller, suppose l'existence historique d'interactions entre les médias et cherche à décrire ces processus de convergence. Un média ne naît pas *ex nihilo* ou de façon événementielle mais il apparaît progressivement, d'abord interprété au regard d'autres médias existants, avant de s'institutionnaliser peu à peu²⁸⁵, ce qui amène à une vision relationnelle des productions médiatiques :

Si nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias et que leur fonction naît, entre autres, de l'évolution historique de ces relations ; si nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement, cela implique que la conception des médias en tant que « monades », de « sortes isolées » de médias est inappropriée. Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement ; mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale des médias et de l'art figuratif occidental²⁸⁶.

Ce que nous développons jusqu'à présent pourrait reprendre les notions de « transferts » ou de « migrations intermédiatiques²⁸⁷ » qui animent la réflexion sur l'intermédialité, tout en tenant compte des réalités socio-historiques²⁸⁸.

Le rôle des institutions est de sélectionner certains modes parmi les modes qui sont à ma disposition dans l'espace *social discursif* (et éventuellement d'ajouter certaines contraintes supplémentaires) : les modes de production de sens et d'affect que l'on met en œuvre dans l'institution Pédagogique (l'École) ne sont pas ceux de l'institution Art, de l'institution Famille ou de l'institution spectatorielle. Autrement dit, les institutions règlent l'*usage social* des langages. », Roger Odin, « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communication*, 1992, vol. 13-2, p. 49.

²⁸⁵ « Lorsqu'un média arrive au monde, il doit aussi se colleter avec un code déjà établi (des genres, des institutions, d'autres médias, etc.). Notre propos voudrait montrer combien est problématique et paradoxale l'idée même de naissance d'un média, du moins si l'on entend par naissance l'apparition d'un événement unique, circonscrit, ponctuant avec précision la chaîne historique. Car un média ne s'impose réellement en tant que média autonome, avéré et digne de ce nom que lorsqu'il a rendu tangible et crédible sa part d'opacité propre. C'est-à-dire sa manière propre de re-présenter, d'exprimer et de communiquer le monde. », André Gaudreault, Philippe Marion, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations*, 2000/2, n° 9, p. 22.

²⁸⁶ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. », *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 113.

²⁸⁷ Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité », *Cinémadoc*, [en ligne] https://cinemadoc.hypotheses.org/2855#identifier_17_2855.

²⁸⁸ « [...] il importe de ne pas oublier que la notion d'intermédialité se développe dans des contextes sociaux et historiques spécifiques. Elle est donc à lier non seulement à des pratiques médiatiques et artistiques et à leurs influences sur les processus de production de sens d'un public historique, mais aussi à des pratiques *sociales et*

L'intermédialité se porte avant tout sur la description de formes hybrides et opaques qui hésitent entre plusieurs médias et semblent déjà dépasser ces derniers : « l'intermédialité devrait désigner, à mon avis, une étape historique, un état transitoire au cours duquel une forme en voie de devenir un média à part entière se trouve encore partagée entre plusieurs médias existants, à un point tel que sa propre identité reste en suspens²⁸⁹. » Dans ce chapitre qui étudie les échanges entre expressions scéniques et cinéma comique, nous associons des médias déjà institutionnalisés et dont les connexions n'ont pas suscité de formes radicalement nouvelles. Par ailleurs, dans les trajectoires que nous décrivons, nous observons des interactions unidirectionnelles. Ce sont à chaque fois les arts de la scène qui apportent quelque chose au cinéma et non l'inverse. L'approche intermédiaire suppose une synergie plus forte. Nous pourrions à la rigueur parler de transtextualité médiatique pour qualifier cette antériorité de formes comiques venues de la scène qui peuvent rejaillir de manière plus ou moins directe au cinéma. Mais l'accent porterait sur la poétique et laisserait au second plan les processus socio-historiques par lesquels ces relations entre médias s'établissent. Les liens entre les arts scéniques et la comédie cinématographique relèvent plutôt de phénomènes de coprésences et de circulations au sein d'un même système médiatique.

L'expérience de la comédie (et donc de sa perception en tant que genre particulier) s'établit au sein de communautés interprétatives historiquement situées. Les comédies des années 1960-1970 ne se comprennent que par rapport à ce qui est connoté comme tel ou par rapport à ce qui est susceptible de provoquer des effets similaires à celles-là, *a minima* le rire. Notre recherche doit donc se déporter vers la culture du rire qui est celle de la France à cette époque et les moyens par laquelle elle est diffusée. Le cinéma n'est qu'un des supports par lequel cette culture se manifeste. Les formes comiques se développent de façon différente selon les médias et tendent en général à s'adapter aux spécificités de celui, mais elles circulent indéniablement comme en témoigne les itinéraires transmédiatiques des acteurs comiques. Les grandes vedettes de la comédie et les seconds rôles ne font pas rire qu'au cinéma. Ils forment leur *ethos* comique ailleurs, souvent sur scène, et peuvent la développer dans d'autres médias. Certains artistes cumulent ainsi une activité sur plusieurs supports. Parmi beaucoup d'autres, Francis Blanche, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, Jean Yanne, Coluche ou Darry Cowl sont intervenus au cabaret, au cinéma, à la radio et à la télévision, parfois dans le même temps. Ces itinéraires sont

institutionnelles. », Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006, p. 99.

²⁸⁹ Rick Altman, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, n°1, 1999, p. 38.

extrêmement courants et témoignent de la capacité des formes comiques à se remodeler facilement au gré des besoins des médias. En reprenant un terme de Philippe Marion, Matthieu Letourneux parle de « transmédiagenie du rire²⁹⁰ » pour qualifier cette aisance des récits comiques à passer d'un média à l'autre. Le rire permettrait même à la culture médiatique de s'assurer une diffusion large et fluide puisqu'il provoque des effets de connivence et de familiarité que les médias tentent de provoquer pour affirmer leur présence :

[...] la logique sociale du rire trouve un prolongement dans les dynamiques de la culture médiatique. Si le rire circule dans l'espace public, c'est parce qu'il s'inscrit dans une pratique d'échange structurant la communauté, parfois en excluant des tiers. On ne rit pas seul, mais en groupe. En se répétant une plaisanterie ou une anecdote loufoque, on se transmet aussi le lien social, et les valeurs partagées que porte en lui le rire communicable. C'est cette même circulation qui rend séduisant le rire médiatique. Sa sérialisation produit de la familiarité, de la communauté par-delà les limites de l'écran, de la radio ou des pages de journal. Entendre un gag sous une nouvelle forme, le voir décliné à l'infini [...], c'est rejouer ce plaisir communautaire par-delà la distance médiatique.²⁹¹

En circulant entre les médias, les artistes ne servent pas que leur carrière en déclinant leur humour et en étendant leur notoriété. Ils contribuent aussi à renforcer les dispositifs médiatiques.

Ces formes comiques qui passent de médias en médias, et dont le cinéma n'est qu'une de leur traduction, proviennent pour la plupart des arts de la scène. Les artistes amènent nécessairement avec eux les effets qu'ils ont développés sur scène et qu'ils ont pris le temps de perfectionner. Le music-hall, le cabaret, et plus tardivement le café-théâtre, environnent ainsi les comédies des années 1960-1970. Ces établissements sont des rampes de lancement idéales pour de jeunes artistes qui, en se dirigeant souvent eux-mêmes et en composant parfois leurs pièces et leurs sketches, cultivent leur propre singularité. Ils arrivent au cinéma mâtinés de cette culture des planches. Dans cette même perspective, le théâtre de boulevard, et plus particulièrement le vaudeville, façonne lui aussi le profil des comédies de cette période et le jeu de certains acteurs. Alors que ce genre s'essouffle et semble de plus en plus anachronique dans ce qu'il dit, l'attention se concentre davantage sur le jeu des comédiens. L'attente ne réside plus dans l'intrigue, mais dans la performance de celui qui la porte. Les acteurs qui alternent entre les plateaux de tournage et les pièces de vaudeville importent cette culture de jeu à l'écran.

²⁹⁰ Matthieu Letourneux, « La multimédialité du rire », chap. cit., p. 37.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 42.

Ces transferts contribuent à identifier plus fortement les comédies des années 1960-1970. Ils bénéficient également à la popularité de ces films et aux acteurs comiques. Dans un contexte de forte circularité médiatique, les formes comiques se font écho. Le cinéma promeut une culture comique qui a fait la preuve de son succès dans les théâtres, les music-halls et les cabarets et qui est elle-même propagée par la radio et la télévision. Les codes du cabaret sont largement promus dans des émissions de variétés populaires comme *36 chandelles*, *La Grande Farandole*, le *Sacha Show*, où des artistes présentent des sketches qu'ils jouent sur scène. Les comédies que nous étudions ici ne sont pas l'aboutissement d'une chaîne, la transposition finale à l'écran de formes scéniques antérieures. Elles sont les maillons d'un large système médiatique où le rire occupe une place à part entière. Cette tendance du rire à s'infiltrer dans tous les médias est l'une des raisons du succès des comédies étudiées. Elles prolongent un rire cultivé ailleurs. Plutôt que de parachever, ces films reformulent et adaptent pour le cinéma certains éléments du music-hall, du cabaret, du vaudeville et du café-théâtre. Ils transposent ces formes scéniques autant qu'ils s'en inspirent. Ces relations horizontales qui s'établissent dans un vaste réseau médiatique se distinguent par leur malléabilité et leur vitalité. Les comédies des années 1960-1970 ont su amplifier et acclimater un comique venu d'ailleurs et ont parfois rendu acceptable pour le cinéma des rires à la nature subversive.

I. Le théâtre de boulevard et le vaudeville

Au début des années 1960, l'adaptation de pièces de théâtre ne constitue qu'une infime partie des scénarios de la production de longs métrages. En 1961, sur 105 films français et à coproduction majoritaire française entrepris, seuls quatre sont tirés d'œuvres dramaturgiques²⁹². En 1963, le rapport est de six pour 88 films mis en chantier²⁹³ et de seulement deux²⁹⁴ en 1965 pour 85 films. La tendance reste du même ordre jusqu'à la fin de la décennie et marque une

²⁹² *Auguste* de Pierre Chevalier d'après la pièce éponyme de Raymond Castans, *Les croulants se portent bien* de Jean Boyer tiré de la pièce éponyme de Roger-Ferdinand, *Tire-au-flanc* de Claude de Givray et François Truffaut repris de la pièce éponyme d'André Mouézy-Éon et André Sylvane, *Vu du pont* de Sydney Lumet adapté de *View From the Bridge* d'Arthur Miller.

²⁹³ *L'Année du bac* de José-André Lacour et Maurice Delbez d'après la pièce éponyme de José-André Lacour, *Bonne Soupe* de Robert Thomas adapté du texte de Félicien Marceau, *Château en Suède* de Roger Vadim d'après l'œuvre de Françoise Sagan, *La Difficulté d'être infidèle* de Bernard Toutblanc-Michel repris de la pièce éponyme de Marc Camoletti, *Le Journal d'un fou* de Roger Coggio adapté du texte de Sylvie Luneaux et Roger Coggio, *Pouic-Pouic* de Jean Girault repris de son texte *Sans cérémonie* coécrit avec Jacques Vilfrid.

²⁹⁴ *Deux heures à tuer* d'Yvan Govar adapté de *La Farce* de Vahé Katcha, *Mona, l'étoile sans nom* d'Henri Colpi, d'après *L'Étoile sans nom* de Mihail Sebastian.

baisse dans les années 1970. Les longs métrages sont essentiellement tirés de scénarios originaux et d'œuvres littéraires (roman, nouvelle, conte). Malgré tout, certaines adaptations de pièces de théâtre comiques ont connu une fortune non-négligeable dans les années 1960 et 1970. *Oscar* (1967) d'Édouard Molinaro, tiré de la pièce de Claude Magnier, rassemble plus de six millions de spectateurs en salles et le film suivant du réalisateur, *Hibernatus* (1969), adapté de l'œuvre du dramaturge Jean Bernard-Luc, attire plus de trois millions de spectateurs. Quelques années plus tard, *Jo* de Jean Girault (1971) d'après la pièce éponyme de Claude Magnier (elle-même une adaptation de *The Gazebo* d'Alec Coppel), est vu par un peu plus de deux millions de spectateurs tandis qu'en 1978, la transposition à l'écran par Édouard Molinaro de la pièce de Jean Poiret *La Cage aux folles* est un triomphe. L'audience considérable de ces films n'est pas simplement imputable à la présence d'une ou plusieurs stars au casting ou au succès de ces œuvres dès les planches, qui rendrait évidente leur adaptation au cinéma. Ces films, tous issus de pièces de vaudeville, arrivent à un moment singulier de ce genre qui, à force des mêmes sujets rebattus depuis son apparition au XIX^e siècle, se défraîchit et exhibe de plus en plus son artificialité. Toutefois, ce déclin signe paradoxalement le renouveau du genre. L'intérêt pour le vaudeville se déplace. L'intrigue n'intéresse plus que dans son mouvement, les thèmes et les personnages ayant été depuis longtemps vidés de leur pertinence et de leur charge sociale. Sachant que le spectateur est plus enclin à décrocher, le comédien se laisse aller à l'exubérance, à la multiplication des apartés et aux ruptures de rythme²⁹⁵. L'illusion du quatrième mur tombe et le spectacle, qui renonce à toute forme d'identification ou d'empathie, accepte plus volontiers sa fonction de représentation. Le plaisir du vaudeville ne porte plus sur les enjeux soulevés par le texte, mais sur la performance du comédien qui, entre le débit effréné des répliques, la possibilité d'improviser et le jeu qu'il instaure parfois avec la salle, exhibe toute la force de son talent. Le genre devient ainsi un incontournable des salles privées parisiennes.

Le public a pu se familiariser largement aux aspects de ce théâtre grâce à l'émission *Au théâtre ce soir*. Au fil des retransmissions, les spectateurs ont pu assimiler tous ces effets de dissonance comme des marqueurs génériques et les saisir en tant que tels (du moins, les naturaliser et ne pas en faire des incongruités) dans leur réutilisation pour les comédies au cinéma. De nombreux acteurs comiques des années 1960-1970 comme Michel Galabru, Claude Gensac, Jean Lefebvre, Jacqueline Maillan, Jean Poiret ou Michel Serrault alternent entre

²⁹⁵ Pour *Oscar*, joué à de multiples reprises sur les scènes des théâtres de la porte Saint-Martin (1961) et du Palais-Royal (1971-1972), Louis de Funès, dans le rôle principal, se plaisait à improviser à certains moments, ce qui pouvait allonger considérablement le temps de la pièce et donner des durées très inégales d'une représentation à l'autre.

vaudeville et cinéma et importent à l'écran ce jeu particulier façonné sur scène. Dans le même temps, les réalisateurs de ces adaptations parviennent, par la mise en scène et grâce à des acteurs formés sur les planches, à retranscrire la dynamique originelle de ce théâtre et à lui redonner toute son efficacité comique. Par ces transferts entre formes artistiques, mais aussi par l'importance historique et culturelle du théâtre de boulevard en France depuis le XIX^e siècle, la culture vaudevillesque irrigue les comédies populaires des années 1960-1970, au-delà des seuls films adaptés des pièces du répertoire.

1. Évolution diachronique du vaudeville et principales caractéristiques esthétiques du genre

1.1. Un théâtre de distraction

Le vaudeville est l'une des formes du théâtre de boulevard, qui s'est historiquement développé à Paris. Avant de désigner une esthétique, le théâtre de boulevard est le théâtre *des* boulevards parisiens. Au XVIII^e siècle, le répertoire lyrique et dramatique joué dans les salles subventionnées par le pouvoir royal (l'Académie royale de musique, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne) lasse le public. En 1791, une loi libéralisant le théâtre est proclamée. Des salles privées, qui remplacent des foires ambulantes, s'ouvrent peu à peu le long du boulevard du Temple (alors à la périphérie de Paris) et gagnent les faveurs d'un public hétérogène avide de nouveautés, composé de gens du peuple, de bourgeois et de nobles. Un décret napoléonien de 1806 limitant le nombre de théâtres à Paris freine ce développement. Il faut attendre 1864 pour qu'un nouveau décret lève ces restrictions. De nouvelles salles se créent à Paris sur les boulevards Saint-Martin, Bonne Nouvelle, Poissonnières, Montmartre, des Capucines et des Italiens. L'effervescence reprend. Un théâtre de délassement se développe, loin de celui proposé par les salles officielles. Le public s'homogénéise au fil du XIX^e siècle et les salles s'adaptent à ce spectatort fortuné en quête de divertissement et de prestige social (le dispositif « à l'italienne » s'impose avec son système de placement fortement hiérarchisé). Les textes font de nombreuses références au mode de vie bourgeois dont ils célèbrent les valeurs (argent, entreprise, relations professionnelles, mariage, famille, héritage, etc). Cette connivence entre la scène et la salle permet au répertoire joué de trouver une signification forte aux yeux du public :

[...] bien loin de l'ancienne liberté des spectacles forains, il [le théâtre de boulevard] apprend à être conformiste, à mesurer ses audaces, et à faire rire sans déranger les consciences. Mais en contrepartie, du fait même de son annexion par la bourgeoisie, il gagne une unité qui le hisse au niveau d'un genre : désormais existe en effet un

théâtre “de Boulevard”, qui se définit sociologiquement par son public bourgeois, et idéologiquement par sa fonction de divertissement²⁹⁶.

Théâtre de distraction, le boulevard réduit les personnages à un trait de caractère. Le texte est entièrement dévolu au déploiement d'intrigues alambiquées où les revirements de situation sont monnaie courante. Sans temps mort, le boulevard est un théâtre de l'instantanéité qui doit procurer un plaisir immédiat. Il se développe en trois sous-genres distincts : l'opérette, le mélodrame et le vaudeville. Le premier, tout en musique, alterne morceaux originaux et dialogues chantés dans une veine largement bouffonne et grotesque. Le deuxième, en opposant le vice à la vertu dans des histoires de meurtres et de trahisons, tente d'édifier et d'émouvoir le public, quitte à grossir le trait et les épreuves. Le troisième était à ses prémisses, au XVII^e siècle, un genre chansonnier à connotation satirique avant de se croiser avec le théâtre au XVIII^e siècle. Il trouve sa forme moderne au XIX^e siècle. Délesté de musique, il devient pleinement théâtral et se caractérise par la virtuosité de son intrigue, déploie un comique de situation, avant de s'intéresser davantage, au début du XX^e siècle, aux mœurs et aux caractères. Le vaudeville se définit par ses quiproquos et ses chassés-croisés, ses intrigues menées tambour-battant qui ne laissent que peu de place à de longs moments d'introspection. Ce théâtre ne supporte pas les psychologies complexes et préfère les personnages schématiques et stéréotypés. En exacerbant le trait, en surlignant les conflits et les rapports de forces, il confronte et oppose. Plutôt que de chercher la nuance, il concentre les effets. Le plaisir du vaudeville réside autant dans la raideur des personnages présentés que dans le déroulé frénétique de l'intrigue. Ce spectacle, où un engrenage implacable oblige en permanence le personnage à la riposte, est un art du rebondissement et de la stimulation permanente, dans le but de ne jamais faire languir l'intérêt du spectateur.

1.2. Distinctions entre le théâtre de boulevard et le vaudeville

En raison de son succès, le vaudeville se distingue du reste de la production du théâtre de boulevard. Il maintient une parenté avec celui-ci mais se différencie sur plusieurs aspects. Terrain d'acrobaties narratives, le vaudeville partage avec le boulevard une certaine gymnastique verbale. Les mots disent, où plutôt évoquent, ce que la bienséance ne peut montrer : la sexualité. Les circonvolutions du langage travestissent l'innommable, effleurent la chose sans jamais l'aborder de front²⁹⁷. Le charme du boulevard et du vaudeville réside dans

²⁹⁶ Brigitte Brunet, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005, p. 24.

²⁹⁷ « Langage truchement donc, langage masque : héritiers du bien-parler classique – dont ils abusent souvent jusqu'à la boursofflure rhétorique – les dramaturges du boulevard n'ont qu'un sujet en tête, le sexe, mais mille et une façons d'en traiter “sans y toucher”. L'imagination du spectateur sait où on l'entraîne : au lit, mais ses yeux et

cet art de la rhétorique, plus écrit qu'oral, où le « bon mot » supplée à la jouissance charnelle. Chez Sacha Guitry, ce beau langage vaut pour lui-même, devenant amour du discours plus que de la personne aimée.

Ce qui distingue toutefois le vaudeville du reste de la production de boulevard, c'est le rapport au temps et à l'espace. Selon Brigitte Brunet, le personnage de vaudeville n'est que mouvement, en réaction, en riposte, un diable sur ressort assujetti à la cadence infernale de l'action, « qui n'a d'autre rapport au temps que celui de l'immédiateté²⁹⁸ ». Lui qui déploie toute son énergie à répliquer face à son infortune, il ne peut, dans le même temps, tirer les leçons qui s'imposent et corriger ses défauts de caractère. Inchangé à la fin de la pièce, « il est comme une négation de toute temporalité²⁹⁹. » Dans la comédie de boulevard en revanche, le personnage est plus enclin à l'introspection et mesure davantage les effets du temps sur sa personnalité. Le décor répond à ce mouvement d'intériorité. Le plus souvent clos, il n'est rien d'autre qu'un contenant, une caisse de résonance abritant les joutes verbales des personnages. La relation avec l'espace est en revanche plus dynamique dans le vaudeville, ce qui conduit Michel Corvin à la distinction « boulevard-temps » et « vaudeville-espace³⁰⁰ ». Les entrées en scène fracassantes et les portes qui claquent sont autant de marqueurs rythmant une action effrénée. Le décor accompagne le développement de la narration. En plus de commander les déplacements des personnages, de désigner des zones de danger et des lieux où relâcher la tension, il matérialise une superposition, voire un dérèglement entre le public et le privé, l'officiel (comme le mari) et l'officieux (l'amant). Dans cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, du voilé et du dévoilé, le décor est hanté par ce jaillissement du dissimulé qui à tout moment peut déstabiliser un équilibre déjà précaire. Une partie des comédies populaires françaises des années 1960 et 1970 va emprunter au vaudeville ce rapport à l'espace et ce tempo narratif caractéristique du genre. Cette collusion entre ce théâtre et le cinéma s'explique par des échanges nourris entre ces deux univers au cours de l'histoire, mais aussi par la recherche d'une efficacité comique que peuvent proposer les mécaniques du vaudeville.

2. Croisements entre le théâtre de boulevard et la comédie cinématographique

ses oreilles restent chastes ou presque, le sens "propre" des mots étant là pour protéger son hypocrisie. », Michel Corvin, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989, p. 13.

²⁹⁸ Brigitte Brunet, *Le Théâtre de boulevard*, *op.cit.*, p. 119.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ Michel Corvin, « Entre vaudeville et boulevard... », *Europe*, n° 786, septembre-octobre 1994, p. 91-100.

2.1. Des acteurs venus des scènes du boulevard : le tournant du parlant

L'arrivée du cinéma parlant en France à la fin des années 1920 nécessite un renouvellement d'envergure du personnel artistique. Les acteurs du muet sont contraints de s'adapter à ce nouveau système. Les scénarios se tournent vers les narrations scéniques (théâtre, music-hall) et plus encore radiophoniques³⁰¹ pour trouver de nouveaux sujets. Dès ses débuts, le cinéma a puisé dans le répertoire théâtral pour construire les canevas de ses scénarios, mais l'avènement du parlant invite à redonner une place de premier plan aux dialogues et, de fait, à la voix. Si certains acteurs n'ont pas réussi à s'imposer dans le parlant, ce n'est pas tant à cause d'une fausseté vocale que d'une difficulté à se régler par rapport aux appareils d'enregistrement, bien différents de l'acoustique des salles de théâtre. Les acteurs qui réussissent cette transition du muet vers le parlant sont ceux qui s'acclimatent le mieux aux spécificités de ces nouvelles technologies tout en préservant leur savoir-faire développé au théâtre. Aussi, le jeu des acteurs résulte d'une combinaison entre théâtre et cinéma. L'itinéraire du comédien Gémier que retrace Nathalie Courtelet dans son article « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le "septième art"³⁰² » prouve que la nécessité d'un ajustement de la voix et du corps aux particularités du parlant n'a pas entraîné la disparition de l'expressivité développée au théâtre (accent, diction, pantomime, naturalisme de l'interprétation, etc.).

En l'absence de formations spécifiquement adaptées au jeu de cinéma, les acteurs et actrices du cinéma français des années 1930 sont majoritairement des professionnels venus de la scène³⁰³ qui, tout en se conformant aux nécessités du parlant, introduisent sur les plateaux de cinéma un savoir-faire issu du théâtre ou du music-hall. La proximité des théâtres parisiens avec les studios de tournage, majoritairement situés dans les banlieues de la capitale, favorisent ces rapprochements. Jusqu'aux années 1960 au moins, avant que la Nouvelle Vague ne développe le recours aux acteurs non-professionnels, le cinéma est intimement lié aux arts de la scène. Certains acteurs de théâtre voient dans le cinéma un complément lucratif à leur carrière scénique ou une façon d'étendre leur notoriété à l'échelle nationale. Ils importent avec eux un univers

³⁰¹ Voir Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, Céfal, 2002.

³⁰² « Gémier, tout comme il ne fut jamais un acteur classique en dépit des quelques rôles du répertoire qu'il interpréta, demeura un comédien de théâtre plus que de cinéma. Ses expériences attestent la continuité de son jeu à l'écran, la négation des obligations liées à la caméra, bref l'inadaptation de sa technique. Néanmoins, les propriétés de son jeu, développées tant sur les scènes de boulevard qu'aux côtés des avant-gardistes, lui apportaient de sérieux atouts : le naturel, la vie, un don pour la pantomime, une puissance expressive, qui formaient des qualités importantes pour l'optique cinématographique. », Nathalie Courtelet, « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le "septième art" », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°43, 2004, p. 19-43.

³⁰³ Comptons au moins quelques exceptions – et non des moindres – avec les parcours de Danielle Darrieux et Michèle Morgan, arrivées au cinéma sans aucune expérience de jeu.

construit sur les planches et le cinéma devient – pour les plus populaires d’entre eux – un prolongement et une amplification de leur succès acquis sur scène. C’est tout particulièrement probant avec la comédie. Fernandel, issu du music-hall, reprend au cinéma son comique troupier plébiscité dans les salles de spectacle marseillaises et parisiennes. Arletty, Pauline Carton, Saturnin Fabre, Edwige Feuillère, Louis Jouvet ou encore Michel Simon, toutes et tous vedettes de théâtre avant de triompher au cinéma, portent à l’écran de nombreux succès du vaudeville et du théâtre de boulevard. Hors des seules adaptations cinématographiques de pièces de ce répertoire, ils amènent un ton, un sens du rythme, une expression et une diction caractéristiques du vaudeville et du boulevard.

2.2. Archaïsme et artificialité du boulevard : un renouveau par le jeu d’acteur ?

Le boulevard, alors à son apogée à la fin du XIX^e siècle, connaît autour des années 1920 et 1930 un déplacement de ses enjeux narratifs. Il ne s’agit plus de traiter de thèmes passés de mode comme le cocufiage mais d’explorer les arcanes du couple :

Sans doute la tentation de l’infidélité reste-t-elle grande, de part et d’autre, mais l’obstacle du mariage s’est intériorisé : la dynamique originelle du boulevard qui poussait toute femme, jeune et mariée, à tromper son mari et tout célibataire à l’inscrire à son tableau de chasse n’a plus cours : au lieu de se cacher l’un de l’autre, on s’explique [...]. Au lieu de se poursuivre, mécaniquement, on cherche à se connaître³⁰⁴.

Le comique de ces pièces ne repose plus seulement sur des mécaniques situationnelles mais se préoccupe des caractères et des mœurs. En ce début de siècle, le répertoire du boulevard se fait plus satirique avec notamment l’arrivée de traductions de pièces anglo-saxonnes. Alors qu’au XIX^e siècle il flattait l’univers bourgeois et promouvait ses valeurs, il se fait ici plus retors et moins manichéen dans les oppositions entre personnages. Les logorrhées chez Henry Bernstein sont révélatrices du psychisme et de l’inconscient, Marcel Achard s’emploie dans une veine plus détachée et mélancolique tandis que Marcel Aymé et Félicien Marceau s’emportent dans la noirceur et le cynisme. Durant l’entre-deux-guerres, le boulevard est florissant, revivifié par ce basculement esthétique.

Il accuse une perte de vitesse après la Libération. Les premières expériences de décentralisation théâtrale à la fin des années 1940 et dans les années 1950 (création du festival d’Avignon en 1947, ouverture des centres dramatiques nationaux subventionnés par l’État) engagent la création vers de nouvelles formes et relèguent le boulevard à une forme archaïque.

³⁰⁴ Michel Corvin, *Le Théâtre de boulevard*, op. cit., p. 61.

Alors que le théâtre du Cartel s'attache à plus de modernité, en passant notamment par un regain de naturalisme dans l'interprétation et une recherche plus poussée dans la scénographie, le public se lasse des mises en scènes figées reprenant sempiternellement des cadres bourgeois, se fatigue de l'artificialité des intrigues ou de l'usage dépassé de certains stéréotypes. Par ailleurs, le théâtre de délassement se renouvelle dans les années 1970 par le *one-man-show* ou le café-théâtre qui permettent une plus grande proximité entre la scène et la salle et développent un regard critique plus en phase avec le réel. Aussi, le spectacle des mauvais caractères et les observations satiriques d'une morale bourgeoise désuète, remise en cause depuis longtemps, n'opèrent plus. Le boulevard devient obsolète en n'ayant plus rien à dire de pertinent sur le monde actuel.

Cet éreintement du genre n'en signifie pas pour autant la disparition. Au contraire, conscient que le public n'y croit plus, le boulevard affronte de plein fouet l'artificialité de ses mécaniques et en fait l'objet de son spectacle :

[...] d'un côté l'épuisement des thèmes bourgeois, lié à l'évolution définitive des mœurs (qui s'intéresserait encore à un cocu ou à une jeune fille engrossée ?), oblige le boulevard à une sorte de retour aux sources, celles de la comédie d'intrigue et du vaudeville, régénérés en particulier par quelques auteurs anglo-saxons. D'un autre côté le boulevard se penche, plus systématiquement qu'il ne l'a jamais fait, sur son fonctionnement formel. En ce sens il n'a plus rien à dire, mais il le dit bien, ou plutôt il l'explique, avec une grande finesse parfois, comment dire qu'on n'a rien à dire peut produire une pièce qu'on pourrait appeler de théâtralité pure : il n'y a plus de message ni de contenu pour oblitérer la perception du mécanisme théâtral. Par là ce nouveau type de boulevard renoue avec un autre aspect de la tradition : celle du jeu, gratuit, conscient, que des comédiens se donnent (et nous donnent) le plaisir de monter et de démonter à vue. C'est alors le boulevard de la métamorphose³⁰⁵.

À force de fréquentation avec des situations rebattues et des stéréotypes éculés, le spectateur se détache plus facilement de la représentation et trouve son plaisir non plus dans un suspens narratif, encore moins dans une identification au personnage³⁰⁶, mais dans la conscience de la construction théâtrale et la préparation des effets. L'attitude de distanciation qu'entretient le public à l'égard de l'intrigue – qui, traitant de thématiques en décalage avec son époque,

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 87.

³⁰⁶ « [...] une bonne part de l'efficacité comique du vaudeville émane précisément de l'aspect stéréotypé de personnages et de leur raideur de marionnettes ; s'ils faisaient de ces types figés par la tradition d'authentiques personnes dotées d'une biographie et douées d'une sensibilité, le public risquerait de s'intéresser vraiment à eux, voire de s'apitoyer sur leur sort, ce qui ne manquerait pas d'arrêter le rire sur ses lèvres. », Michel Corvin, *Lire la comédie*, *op. cit.*, p. 15.

apparaît anachronique – concentre la lumière sur le comédien et permet de renouer avec ce plaisir de l’instant propre au boulevard.

C’est par le jeu d’acteur plus que par les textes que l’atmosphère du boulevard, et plus particulièrement du vaudeville, s’implante dans la comédie au cinéma. Si certains réalisateurs du genre viennent du théâtre (Gérard Oury, Yves Robert, Francis Veber), la plupart d’entre eux sont issus des plateaux, débutant par la prise de vue ou l’assistanat. Du côté de l’écriture, les scénaristes de comédies viennent d’une tradition romanesque, du monde radiophonique ou du journalisme. Mais les ficelles narratives du vaudeville inspirent les scénaristes de comédies et certains cinéastes sont sensibles à l’énergie que peut dégager le genre. Ils parviennent par leur mise en scène à retrouver sa frénésie en accordant un soin tout particulier au traitement de l’espace et en laissant le comédien exagérer ses effets.

3. Inspirations vaudevillesques à l’écran

3.1. Reprise de motifs narratifs

Le vaudeville est la promesse presque toujours tenue d’une intrigue palpitante, du moins d’un enchaînement d’actions, d’altercations et de croisements imprévisibles qui déclenchent des réactions excessives chez les personnages :

Le vaudeville présente la conception de rencontres inattendues et détonantes, de rapprochements de situations incompatibles, d’affrontements de personnages, enchaînés aux répliques, qui, l’instant précédent, ne se connaissaient pas. De ces coïncidences apparemment fortuites, naissent des entrées et sorties foudroyantes, des dérèglements du comportement, des poursuites minées d’embûches et de chausse-trapes dans lesquelles s’engouffre le personnage qui a oublié le but de sa précipitation excitée³⁰⁷.

Le genre assure un spectacle énergique où quiproquos, effets boule de neige, retournements de situation et personnages au bord de la crise de nerfs servent ce goût du déraillement et de l’accident cher à la comédie. C’est donc tout naturellement que plusieurs scénaristes et réalisateurs de comédies puisent dans les mécaniques du vaudeville.

Cette influence ne fait aucun doute pour Jean Girault. Avant de réaliser son premier long métrage en 1960 et de devenir un cinéaste prolifique de comédies dans les années 1960-1970, Jean Girault écrit avec son dialoguiste Jacques Vilfrid plusieurs scénarios et pièces de théâtre

³⁰⁷ Daniel Lemahieu, « Le vaudeville », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 858.

qui s'approchent du vaudeville. L'une d'entre elles, *Sans cérémonie*, conçue en 1952, sera portée à l'écran avec succès par Jean Girault lui-même (*Pouic-Pouic*, 1963). Forts de leur formation théâtrale et de leur expérience dans l'écriture³⁰⁸, Jean Girault et Jacques Vilfrid amènent l'atmosphère du vaudeville au sein des films qu'ils conçoivent. Dans *Les Bricoleurs* (1963), Édouard (Francis Blanche) et Félix (Darry Cowl), agents immobiliers menacés d'être renvoyés par leur supérieur, se retrouvent contraints de conclure la vente d'une maison de campagne à une riche anglaise sous peine de licenciement définitif. Mais lorsqu'ils arrivent sur les lieux, ils découvrent un cadavre, qu'ils essaieront de cacher par tous les moyens pour ne pas indisposer la potentielle acheteuse. Cette dépouille encombrante, dissimulée tour à tour dans une armoire ou une malle, et qui aura la fâcheuse tendance de disparaître à plusieurs reprises, devient l'équivalent de « l'amant dans le placard », situation typique du vaudeville.

Ce motif de l'objet déterminant après lequel courent les personnages, qui passe de main en main et qui ne cesse d'être perdu puis retrouvé³⁰⁹, revient dans *Les Gorilles* (Jean Girault, 1964), où Francis Blanche et Darry Cowl, jouant des bagagistes d'aéroport, se mettent en quête de la valise d'un diamantaire égarée dans le labyrinthe de l'aérogare d'Orly. *Les Gros Bras* (1964), réalisé par Francis Rigaud et co-écrit par Jacques Vilfrid, tourne entièrement autour d'un bracelet de diamants passant de main en main. Dans le court métrage *Le Yacht*, tiré du film à sketches *Les Veinards* (1963), Jean Girault et Jacques Vilfrid recomposent pour l'écran un décor typiquement vaudevillesque. Dans ce film porté par des habitués du genre (Pierre Mondy³¹⁰, Jacqueline Maillan, Philippe Nicaud, Jean Lefebvre), Henri Duchemin et son épouse Élisabeth apprennent séparément qu'ils ont gagné un yacht à un concours. Henri part pour le Midi, où le bateau est amarré, avec sa jeune maîtresse Corinne pour un premier voyage à bord du voilier. Élisabeth, quant à elle, embarque pour la même destination, accompagnée de Philippe, le secrétaire d'Henri et régatier expérimenté, pour ramener le yacht à Paris et faire une surprise à son mari. Les quatre personnages vont se retrouver fortuitement dans le même hôtel sur la côte méditerranéenne. L'essentiel du court métrage se concentre sur ce lieu, et plus particulièrement dans le corridor où les chambres de chaque personnage se font face. Les portes claquent, les protagonistes passent d'une pièce à l'autre, se croisent et se confondent, entraînant ainsi de

³⁰⁸ Jean Girault s'occupait de la narration et de l'agencement des scènes, Jacques Vilfrid rédigeait les dialogues. Voir Jean-Michel Chevrier, *Jean Girault, natif de Villenauxe et cinéaste méconnu*, Académie Troyenne d'Études Cartophiles, 2015.

³⁰⁹ « La transmission d'un vêtement, la perte de billets de banque, la recherche d'un chapeau de paille disparu, l'oubli d'une jarretière ou d'une livrée concourent à la fabrication du rythme infernal du vaudeville. », Daniel Lemahieu, « Le vaudeville », art. cit., p. 858.

³¹⁰ C'est Pierre Mondy qui par ailleurs a mis en scène *Sans cérémonie* de Jean Girault et Jacques Vilfrid pour sa création en 1952 au théâtre Daunou à Paris.

nombreux quiproquos. Cette situation incontournable du vaudeville, qui met en jeu les codes de la bourgeoisie en s'amusant de l'infidélité au sein du mariage, met en exergue cette tension spatiale propre au genre. Cette friction entre le caché et le montré dévoile un espace social où tout n'est que représentation, où la conjugalité n'est qu'une affaire de conventions. Preuve de l'efficacité narrative et comique de cette situation vaudevillesque, cet espace du couloir d'hôtel où les personnages circulent de chambres en chambres, connaît une certaine fortune dans les comédies populaires des années 1960-1970 puisque l'on en retrouve d'autres exemples dans *La Grande Vadrouille* et *L'Aile ou la Cuisse*.

Le vaudeville et ses situations les plus caractéristiques sont une inspiration essentielle pour les comédies populaires des années 1960-1970. Entre les maisons bourgeoises au bord de l'implosion (*Ces messieurs de la famille*, Raoul André, 1968), les maris trompés (*La Brune que voilà*, Robert Lamoureux, 1960) et les arrangements de coureurs de jupons (*Faites donc plaisir aux amis*, Francis Rigaud, 1969), le genre offre de nombreuses combinaisons narratives. Il est une source de premier rang pour les créateurs de comédies, qui se nourrissent de la vivacité du genre, de ses intrigues alambiquées, voire de son potentiel satirique qui l'empêche d'être définitivement suranné³¹¹.

3.2. Mise en scène et espaces en tension (*Oscar, Jo*)

Les canevas des principaux succès cinématographiques adaptés du registre vaudevillesque dans les années 1960-1970 tiennent sur les principes de voilement, d'anticipation et de répercussion. Alors que le spectateur a le plus souvent toutes les données d'une situation, le personnage n'a qu'une connaissance partielle de celle-ci. Ses décisions prises en réaction à un problème sont ainsi inappropriées ou incomplètes. Le spectateur peut donc dérouler mentalement la suite de l'intrigue et ce d'autant plus que le stéréotypage du personnage limite ses possibilités de réponses. Les « coups de théâtre » viennent aussitôt contrecarrer les plans échafaudés par le spectateur mais offrent suffisamment de latitude pour que celui-ci remodele

³¹¹ C'est bien le vaudeville qui a inspiré Yves Robert et son scénariste/dialoguiste Jean-Loup Dabadie pour *Un éléphant, ça trompe énormément*, film qui cherche à dépeindre avec la plus grande acuité le quadragénaire désœuvré contemporain : « Avec *Un éléphant, ça trompe énormément*, nous voulions faire un vaudeville d'aujourd'hui avec amants dans le placard. Dans le vaudeville, l'homme malheureux, c'est l'amant à poil dans le placard... on y a retrouvé des squelettes ! D'où cette histoire que j'adore : le mari qui rentre, surprend sa femme dans le lit en désordre. Elle prétend qu'elle a fait un mauvais rêve. Mais le mari : "Et ce cigare sur la table de nuit ? D'où vient ce cigare ?" Silence embarrassé de la femme. Le mari insiste : "D'où vient ce cigare ? – De la Havane", répond timidement l'amant sortant du placard... C'est comme cela que Jean-Loup m'a proposé l'idée de Rochefort exilé sur le balcon. Là, le vaudeville trouvait une féroce vérité. », Yves Robert, Jérôme Tonnerre, *Un homme de joie*, Paris, Flammarion, 1996, p. 331.

le dispositif narratif, au contraire du personnage, condamné à répondre dans l'instant. Le plaisir du spectateur réside dans cette omniscience de l'intrigue et dans ce rire d'anticipation.

L'exposition d'*Oscar*, film d'Édouard Molinaro adapté du vaudeville éponyme de Claude Magnier, est exemplaire concernant ce procédé. Christian Martin (Claude Rich), jeune comptable pour la société immobilière de Bertrand Barnier (Louis de Funès) se rend chez son patron pour lui demander une augmentation afin de se constituer une situation financière confortable en vue de son mariage prochain. Alors que Barnier finit par consentir à la requête, Martin lui révèle qu'il est l'amant de sa fille et que c'est bien elle qu'il compte épouser. Devant le refus catégorique de Barnier de donner son accord à cette union, Martin avoue à son supérieur lui avoir volé plus de soixante millions d'anciens francs grâce à une fraude sur les factures de l'entreprise et ne consent à les céder à sa fille comme dot que s'il accepte l'union. Piégé, Barnier demande à Martin de lui apporter la somme convertie en bijoux comme gage de sa bonne foi. Entre temps, sa fille Colette (Agathe Natanson) confie à Bernadette (Dominique Page), l'intendante de la maison, sa crainte que son père ne consente à son mariage. Sa confidente lui conseille de faire croire à une grossesse pour que Barnier, acculé, n'ait d'autre choix que de céder au mariage. Ce mensonge dissimulé est l'accroc qui enraille toute la mathématique du plan énoncé au début, d'autant plus que la véritable amante de Martin n'est autre qu'une femme qui s'est faite passer pour la fille de Barnier tandis que Colette souhaite se marier avec Oscar, l'ancien chauffeur de Barnier que celui-ci a limogé quelques mois plus tôt. Cette ouverture est typique de la logique vaudevillesque où les projets annoncés au début par les personnages, clairs et limpides dans leur exécution, sont sans cesse ajournés et revus par l'addition de plusieurs facteurs. La position omnisciente du spectateur lui donne toutes les cartes en mains pour prévoir les surprises, déconvenues et colères prochaines des personnages. Le seul rapport au temps dans le vaudeville, c'est celui de la proaction. La rétroaction n'est que l'affaire d'un fragment de seconde pour le personnage, qui encaisse les coups, comprends rapidement où il a été berné, et se retrouve sommé de prévoir d'autres stratagèmes pour régler ses affaires. Le vaudeville ne connaît que la fuite en avant. Ce mouvement permanent est rendu à l'écran par une mise en scène très aérée. Le décor principal de la maison, construit par Georges Wakhévitch³¹², est spacieux, organisé autour d'un atrium central, constitué de larges ouvertures qui permettent une grande porosité entre les pièces. Les espaces s'interpénètrent et se confondent, ne se délimitant plus que par des paravents, des persiennes, des verrières ou par des aplats de couleurs vives.

³¹² Pour prolonger cette réflexion sur le décor dans *Oscar*, nous renvoyons à l'article de Xavier de Jarcy, « Les temps modernes », *Télérama*, hors-série, 2013, p. 26-29. Le texte revient sur les liens entre les décors d'*Oscar*, de *Jo*, et le *design* d'intérieur des années 1960-1970.

L'intérieur se caractérise par ces multiples ouvertures qui donnent la sensation d'un espace élargi, sentiment que renforce l'usage du format Franscope³¹³. Édouard Molinaro recherche cette impression de décor unique pour accentuer la contiguïté entre les personnages. Il privilégie les plans larges, les déplacements en panoramique et en travelling plutôt qu'un découpage morcelé pour faire coexister plusieurs personnages dans le même plan. Le but affiché est de favoriser la concomitance des actions. La profondeur de champ par exemple, utilisée plusieurs fois, permet à certains moments la liaison dans le même plan du personnage et de l'adversaire qu'il redoute.

Les dialogues reproduisent cette esthétique du télescopage. Le recours fréquent à une substitution de l'information dans certaines répliques en témoigne. Lorsque Colette Barnier apprend à son père qu'elle est (faussement) enceinte et que l'enfant s'appellera Blaise, Bertrand Barnier entre dans une colère noire et ne trouve rien d'autre à dire à sa fille que la chose suivante : « C'est pas possible ! Je n'ai pas compris ! C'en est trop dans la matinée. Dis-moi que ce n'est pas vrai ! Vous n'allez pas l'appeler Blaise ! ». Un peu plus tard, la gouvernante apprend à son patron qu'elle va quitter les lieux pour se marier avec le baron Honoré de la Butinière, réputé pour ses boutons faciaux, qu'il n'a visiblement plus aux dires de l'employée de maison. Bertrand Barnier se précipite vers Germaine (Claude Gensac), sa femme, pour lui apprendre ce départ prochain mais lui avoue plutôt : « Honoré de la Butinière n'a plus de boutons ! » Dans ces deux exemples, Barnier procède par transposition, reçoit un énoncé comportant deux informations, l'une essentielle, l'autre anecdotique, mais ne ressort que la seconde pour marquer sa surprise à l'annonce de la première. Ce type de discours en décalé, ressort comique que réutilise plusieurs fois le film, souligne une action qui s'emballe, qui s'emmêle avec d'autres données et qui n'a pas le temps d'être pleinement assimilée par le personnage.

Jo emprunte au vaudeville tout autant qu'*Oscar* sa conception de l'espace. Antoine Brisebard (Louis de Funès), dramaturge à succès, est victime d'un maître chanteur. Après avoir tué par accident la personne à qui il devait remettre l'argent de ce chantage, il se retrouve confronté à une galerie de personnages et à un inspecteur soupçonneux (Bernard Blier) alors qu'il tente, avec l'aide de sa femme Sylvie (Claude Gensac), de dissimuler le cadavre. Dans ce registre policier, *Jo* adopte le ton noir et grinçant typique du vaudeville anglo-saxon. Dès le générique d'ouverture, des notes pincées à la guitare électrique évoquent des univers sombres

³¹³ Ce format inventé dans les années 1950 (qui est un dérivé du CinemaScope) consiste en l'anamorphose de l'image à la prise de vue à partir d'une pellicule 35mm, qui est ensuite désanamorphosée à la projection, ce qui lui donne un caractère panoramique et étendu.

et policiers, proches des mélodies d'Ennio Morricone pour *Il était une fois dans l'Ouest* (1968) de Sergio Leone et *Le Clan des Siciliens* (1969) d'Henri Verneuil, deux films ayant eu un succès immense en France.

Malgré cette différence de registre, les affinités esthétiques avec *Oscar* sont nombreuses. Jean Girault capte lui aussi ce qui faisait la dynamique vaudevillesque du film d'Édouard Molinaro. Il reprend les mêmes procédés de mise en scène : préférence pour les plans larges qui permettent de rassembler plusieurs personnages dans le cadre et limitent l'usage du champ-contrechamp, nombreux travellings et panoramiques pour accompagner les mouvements des personnages et en particulier le jeu très mobile de Louis de Funès. Mais c'est au niveau du décor que la ressemblance entre les deux films est la plus frappante. Sydney Bettex, le chef-décorateur attiré de Jean Girault, compose, de la même façon que Georges Wakhévitch, un intérieur peu cloisonné, où les portes sont presque toujours ouvertes. Si le but est aussi comme dans *Oscar* d'accentuer les entrées et sorties de champ, de fluidifier les déplacements et de renforcer l'impression de simultanéité des actions, l'intention est également d'accroître le sentiment de menace imminente. Si dans *Oscar* le danger arrive par les autres personnages, porteurs de mauvaises nouvelles, il vient, dans *Jo*, de l'espace même, trop grand et trop clairsemé, rendant la dissimulation du cadavre plus ardue. Le film reprend ainsi cette dialectique constitutive du vaudeville autour du caché et du montré :

[Le vaudeville] a besoin d'espace ; c'est son oxygène et sa raison d'être puisque le vaudeville – qui pourrait porter le titre générique de “Les portes claquent” – fonctionne sur l'opposition constante de l'intérieur et de l'extérieur, sur la décomposition de l'intérieur en sous-espaces multiples à la fois interpénétrés et inconciliables. L'alternance ou la (presque) concomitance du caché/montré provoque un clignotement à la fois contrôlé et intempestif des espaces³¹⁴.

Le film cherche à compenser ce vide par des ajouts de matière : le corps est enterré sous une gloriette qu'Antoine Brisebard a faite ériger ou plâtré pour se transformer en statue. L'espace est travesti. Le danger ne vient plus de l'extérieur du plan mais bien de l'intérieur. *Jo* fonctionne peu sur le hors-champ. Tout est contenu dans le plan, renforçant ainsi le plaisir du spectateur, qui voit ce que certains personnages ne remarquent pas mais que d'autres tentent à tout prix de dissimuler. Le film de Jean Girault, tout comme celui d'Édouard Molinaro, reprend à son compte ce principe fondamental du vaudeville qui est de maintenir une façade respectable quand tout part à vau-l'eau.

³¹⁴ Michel Corvin, *Le Théâtre de boulevard*, op. cit., p. 46.

Œillades, ironie et grandiloquence : poursuite du vaudeville dans le jeu d'acteur comique

Dans cette période de l'après-guerre où le vaudeville se renouvelle par cette affirmation de son artificialité, les comédiens prennent une place prépondérante. Les thèmes abordés se répètent de pièces en pièces, les intrigues sont souvent résolues dès le début dans l'esprit du spectateur. Le public n'attend pas un propos original de la part du texte. C'est vers le comédien que se focalise son attention. À lui de susciter le spectacle, d'amener du rythme par son jeu, de recréer cette cadence impétueuse du genre. Le comédien délaisse l'incarnation pour la performance, l'introspection pour l'exhibition. Il se met en scène et se sait en scène, accentue les réactions et dilate les moments de bravoure, jusqu'à provoquer un dédoublement dans la représentation. « Théâtre de montreurs³¹⁵ », le boulevard ne craint pas les incartades, la confusion et la rupture du quatrième mur. Le comédien n'hésite pas à briser l'illusion et à se laisser aller aux apartés avec le public et à jouer avec lui :

Il n'est pas rare que, fort de sa popularité et de la confiance que lui témoigne le public, l'acteur de boulevard s'autorise à commettre certaines entorses au texte, ou à improviser. De là naît un comique parallèle, une sorte de fugue qui déclenche des fous rires. De fait, les ruptures de jeu sont très appréciées des spectateurs, car elles génèrent (en même temps qu'elles supposent) une complicité particulière avec l'acteur³¹⁶.

Cette tension métathéâtrale dans le boulevard assure une attractivité nouvelle au genre. Plus que le terrain du dramaturge, il se révèle être celui du comédien, autorisé à tous les écarts de jeu possible. De nombreux comédiens routiniers du genre ont naturellement importé cette attitude dans la comédie cinématographique. Jean Lefebvre, servi par son physique apathique et ses paupières tombantes, s'est distingué tout particulièrement par cet art du contretemps, ce jeu syncopé et ce faux-rythme qui ont fait la spécificité de ses rôles. Ce sous-régime volontaire n'est que la transposition des digressions vaudevillesques qu'il se plaisait à réaliser sur scène. Ses rôles de Français moyens naïfs, à l'œil hagard et sans cesse dépassés par les événements, reprennent cette tradition du personnage vaudevillesque désorienté accusant toujours un temps de retard par rapport à l'action. Ce rythme singulier trouve l'une de ses meilleures illustrations dans son rôle de Lucien Fougasse dans la saga des *Gendarmes*. Confronté à des acteurs au tempérament plus vif comme Louis de Funès et Michel Galabru, son air hébété, sa lenteur et sa diction hasardeuse donnent le sentiment que l'acteur est à côté de son personnage, toujours à deux doigts d'adresser une œillade ironique vers la caméra, comme il pourrait le faire au public de théâtre.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

³¹⁶ Violaine Heyraud, Ariane Martinez, *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, UGA Éditions, coll. « La Fabrique de l'œuvre », 2015, p. 137.

Avec une énergie différente, Jean Poiret et Michel Serrault ont repris également certaines de leurs habitudes vaudevillesques. Chez eux, le lien passe par une diction extrêmement volubile et précise, propice à des enchaînements de répliques échevelés. Certaines scènes communes entre les deux acteurs dans *La Tête du client* (Jacques Poitrenaud, 1965) ou *La Gueule de l'autre* (Pierre Tchernia, 1979) révèlent une indéniable complicité de jeu par l'absence de temps morts, une forme d'ironie par des regards en coin comme adressés au public, une écoute attentive de l'autre qui manifeste la capacité à rebondir, voir à anticiper ce qu'il va dire. Dans cette conscience de jeu, les deux acteurs cherchent moins à disparaître derrière leur rôle qu'à exhiber leur travail d'acteur. Il n'est pas question de faire croire au personnage, mais de provoquer chez le spectateur une sensation vertigineuse par l'extrême fluidité des échanges de répliques.

3.3. Un public réceptif ? Popularité du vaudeville dans la France des années 1960-1970

Ce type de jeu et ces formules narratives trouvent un écho auprès des spectateurs. Le répertoire du boulevard et du vaudeville continue d'alimenter les salles parisiennes. Mais c'est la télévision, de plus en plus présente dans les foyers français, qui apporte une contribution essentielle à la diffusion de cette culture théâtrale. L'émission *Au théâtre ce soir*, diffusée de 1966 à 1986 sur la première chaîne de l'ORTF puis sur la seconde avant de migrer sur TFI, propose un rendez-vous régulier où le public se familiarise avec les codes du vaudeville. Le programme créé par Pierre Sabbagh puise presque exclusivement dans le répertoire du genre. La dimension distrayante du boulevard et du vaudeville permet d'assurer une case divertissement dans la grille de programmation de l'ORTF et de compléter utilement la programmation théâtrale à la télévision avec les dramatiques prestigieuses et les retransmissions d'œuvres classiques. Par ailleurs, cette émission a l'avantage de ne demander qu'un faible budget de production³¹⁷. Entre la mise en place du décor, souvent unique, les répétitions et la captation de la pièce au théâtre Marigny à Paris, le programme est enregistré en une poignée de jours. L'émission rencontre un fort succès et devient un programme phare pour la chaîne qui le diffuse³¹⁸. Elle permet en outre de contribuer à la reconnaissance de dramaturges français

³¹⁷ En 1970, un numéro de l'émission coûte en moyenne 70 000 francs alors que la production d'une dramatique s'élève à 400 000 francs. Sources : Archives INA, politique générale des programmes (2), rapport d'activité ORTF 1970 et archives ORTF, 1993, art. 188, convention 1970, article 3. Cité dans Pascale Goetschel, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? », dans Évelyne Cohen, Marie-Françoise Lévy (dir.), *La Télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 117.

³¹⁸ En 1970, les dramatiques policières, les pièces classiques et modernes rassemblent en moyenne entre 5,5 et 8 millions de téléspectateurs, alors que l'audience des numéros d'*Au théâtre ce soir* varie entre 15,5 et 20 millions de téléspectateurs. Sources : archives INA, IV AT 1, politique générale des programmes (2), rapport d'activité

vivants, ainsi que le souhaitent les auteurs du programme³¹⁹. Cette contemporanéité des pièces renforce la connexion du téléspectateur à l'œuvre représentée, qui peut reconnaître à l'écran un mobilier parfois semblable au sien, du moins un idéal de confort bourgeois, ou deviner à l'occasion des allusions à des thèmes d'actualité³²⁰.

L'émission se révèle être, par les contraintes de sa mise en scène et ses procédés de diffusion, une promotrice du jeu et de la diction du comédien de vaudeville. Les dimensions réduites de l'écran de télévision obligent à un resserrement autour du comédien et à une minimisation du décor autour de lui. Dans son texte « Les jalons d'une dramaturgie (1957-1964) » publié en 1964, André Frank, chef du service des dramatiques de télévision de l'ORTF, note quelques observations quant au filmage des émissions dramatiques : la télévision amplifie la présence du comédien³²¹, le gros plan devient un plan ordinaire, et le texte prend une importance capitale par l'accentuation de la voix de l'acteur³²². Dans ces conditions, le comédien devient la pierre angulaire de la représentation. Le texte importe moins que la performance qu'il propose : « *Au théâtre ce soir* permet l'apprentissage, non du théâtre, mais d'un certain type de théâtre : la séduction offerte par le "jeu" de l'acteur exclut toute écoute attentive du texte, tout long monologue en étant nécessairement exclu³²³. » Au sein de ces interconnexions médiatiques, théâtre, comédie cinématographique et télévision popularisent ce jeu caractéristique du comédien de vaudeville et familiarisent le public avec celui-ci. Plus que de répandre quelques thèmes ou de susciter des adaptations, l'influence du vaudeville sur le

ORTF 1970. Cité dans Pascale Goetschel, « Décors parisiens dans *Au théâtre ce soir* : rituel et stéréotypes », *Sociétés & Représentations*, vol. 17, n°1, 2004, p. 266.

³¹⁹ « [...] la préoccupation essentielle des concepteurs, et plus particulièrement de Jean-Jacques Bricaire qui fut directeur du théâtre Marigny, est de faire jouer des auteurs français. Sur les 411 pièces tournées pour l'ORTF que compte Jean-Jacques Bricaire, il en dénombre 330 écrites par des Français, soit environ 80 %. Ceux-ci doivent être, de préférence, vivants. C'est ce qui explique que les maîtres incontestés du vaudeville, Feydeau et Courteline, plus rarement Labiche, apparaissent mais n'occupent pas une place essentielle. De la même façon, seules une ou deux pièces d'auteurs du dix-neuvième siècle ou du début du vingtième peuvent être repérées. », *ibid.*, p. 249.

³²⁰ « [...] une émission comme *Au théâtre ce soir*, dont les pièces sont en grande partie construites sur des stéréotypes sociaux, ne reste pas imperméable aux transformations de la société française. C'est ce dont témoigne le renouvellement du thème ancien du conflit entre générations par différents biais (féminisme, régionalisme, écologie...). Cela étant, ces combats y sont généralement moqués, et, surtout, leur caractère contestataire est systématiquement gommé. », Pascale Goetschel, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? », art. cit., p. 142.

³²¹ « L'écran est petit. Dans ses dimensions habituelles, et même s'il accroît notablement ses proportions, il rend sensible avant tout la présence humaine, le pouvoir des lumières et des éclairages, grâce à ses images en quelque sorte modelées ; moins que toute autre sorte de spectacle, il s'offre à la magie des choses ; les objets, les décors n'y trouvent qu'une efficacité réduite, sauf quand l'action ou le style les réclament. », André Frank, « Les jalons d'une dramaturgie (1957-1964) », « Télévision, dramaturgie nouvelle », *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault*, Paris, n°47-48, 1964, p. 130-131.

³²² « Spatialement, si l'image est réduite, le haut-parleur grandit la voix qui, à domicile, si l'on peut dire, vous suit de pièce en pièce. D'où la présence capitale du texte. », *idem*.

³²³ Pascale Goetschel, « Décors parisiens dans *Au théâtre ce soir* : rituel et stéréotypes », art. cit., p. 265-266.

cinéma comique français des années 1960-1970 a contribué à la valorisation de l'art du comédien.

II. Music-hall et cabaret

1. Café-concert, music-hall et cabaret : une rapide histoire des divertissements scéniques

1.1. Définitions et chronologie générale

Si les termes café-concert, music-hall et cabaret semblent synonymes et peuvent être employés indifféremment, ils recouvrent pourtant des réalités distinctes. Ils désignent chacun un établissement où des artistes se succèdent sur une scène mais n'impliquent pas les mêmes dispositifs, n'ont pas les mêmes ambitions ni la même position dans l'histoire des lieux de divertissement. En dépit de leurs différences, ils s'insèrent dans une même tradition des divertissements scéniques parisiens à travers laquelle se forme la très grande majorité des vedettes et des principaux seconds rôles des comédies populaires françaises des années 1960-1970.

Des trois, le café-concert est la forme la plus ancienne de distraction scénique. Son origine remonte à la seconde moitié du XVIII^e siècle avec ces cafés de plus en plus à la mode qui ouvrent à Paris. Certains d'entre eux proposent à l'occasion d'entendre quelques chansons. Le café-concert naît véritablement au milieu du XIX^e siècle. Au cours du Second Empire, les cafés-concerts s'agrandissent et diversifient leur offre de spectacle face à l'attraction croissante qu'ils suscitent. Des salles d'envergure sont inaugurées, loin des établissements plus modestes qui lancèrent la formule. La spécialité des cafés-concerts reste les numéros chantés, souvent d'essence satirique et humoristique, assurés pendant plusieurs heures au cours de la soirée. Le comique troupier occupe une bonne place au cours des représentations. Des vedettes comme Éloi Ouvrard, Polin ou Bach amusent l'audience par leurs chansons raillant la vie de caserne, dans une société où l'armée et le service militaire sont des réalités présentes à l'esprit des Français. Les salles les plus prestigieuses comme l'Eldorado ou la Scala (ouvertes respectivement en 1857 et 1874) proposent également de la danse, des acrobaties ou de la pantomime, permettant d'offrir pour quelques oboles un spectacle diversifié à un public populaire. Face à la concurrence sans cesse grandissante dans cette fin de XIX^e siècle, les directeurs de cafés-concerts doivent se démarquer pour sortir de la masse des dizaines

d'établissements ouverts à Paris. Les autres disciplines de la scène prennent une part grandissante dans la composition générale des spectacles. Les chansonniers restent mais côtoient désormais les artistes forains et circassiens, les comédiens de théâtre et les danseurs. L'esprit d'origine du café-concert est déjà loin, le music-hall apparaît peu à peu.

Les établissements agrègent de multiples formes d'arts à leurs spectacles. Le terme de café-concert devient obsolète pour qualifier ces lieux et n'est plus employé que par habitude. Le music-hall n'est donc pas si différent du café-concert. Il en constitue plutôt une prolongation et une amplification :

[...] le music-hall se différencie progressivement du café-concert en développant et en accentuant le principe de variété que son ancêtre ne faisait qu'esquisser. La chanson demeure en effet prépondérante au café-concert et les performances des acrobates y apparaissent comme des "intermèdes" uniquement destinés à mettre en valeur les tours de chant et les opérettes qui constituent le cœur du spectacle. Au contraire, le music-hall ménage un plus grand équilibre entre les numéros présentés, ce qui permet de distinguer les deux types d'établissements³²⁴.

Le principe de la revue à grands spectacles (différent de la revue du café-concert³²⁵) s'impose au music-hall. Dans des salles comme les Folies-Bergères, le Moulin Rouge, l'Olympia, l'Alhambra ou l'ABC, des numéros de chant, de danse, de cirque, d'illusionniste, de dresseur, de diseur, d'imitateur, parfois de cinématographe, se succèdent dans une dramaturgie volontairement désorganisée (mais néanmoins coordonnée par une meneuse ou un meneur de revue) pour donner au spectateur une impression d'exhaustivité et relancer en permanence son attention. Dans ce principe de variation des numéros et de recherche du spectaculaire, le music-hall confine à la féerie. Dans la première moitié du XX^e siècle, il révèle de nombreuses vedettes de la chanson et de l'humour, dont la notoriété dépassera les arrondissements parisiens grâce aux enregistrements permis par la radio et le disque, alors en plein développement. Félix Mayol amuse avec ses chansons graveleuses, Fernandel fait mouche avec sa reprise du comique

³²⁴ Marine Wisniewski, *Le Cabaret de L'Écluse (1951-1974). Expérience et poésie des variétés*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Théâtre et société », 2016, p. 75.

³²⁵ « La "revue" à l'origine était constituée par une série de scènes passant effectivement en "revue" les principaux événements d'une année, ou d'une saison : événements politiques, artistiques, mondains, judiciaires – voire scandaleux. Les cabarets de chansonniers ont porté le genre à son meilleur point. Les cafés-concerts, en utilisant la revue ont mélangé, de façon plus ou moins heureuse, cette forme de spectacle avec les éléments dont ils disposaient. Un meneur de jeu : le compère, souvent associé à une partenaire (la commère), assuraient les liaisons entre les tableaux, fréquemment de façon inattendue et arbitraire. Mais lorsque le grand music-hall, nous allons préciser comment, s'empara de la Revue, le côté "actualité" et satirique s'amenuisa, grignoté par le développement de la présentation spectaculaire. Finalement, la Revue actuelle ayant fait disparaître presque entièrement compère, commère, textes de liaison, se présente comme une succession de tableaux déterminée essentiellement par la recherche d'effets scéniques et l'utilisation des artistes et des ensembles au mieux de leur possibilité... », Jacques Feschotte, *Histoire du music-hall*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1965, p. 76.

troupier à la Polin, Dranem détone avec son humour scabreux, Mistinguett et Maurice Chevalier deviennent des personnalités de premier rang pendant les Années folles.

La période de l'après-guerre marque le déclin du music-hall avec l'apparition sur scène du micro, l'ascendance des vedettes sur le spectacle au risque de son déséquilibre et l'essor de la télévision³²⁶. Le cabaret se distingue alors de plus en plus et porte la promesse d'un renouvellement des divertissements scéniques. S'il désignait indifféremment au cours du XIX^e siècle des lieux de consommation de boissons, le cabaret prend à la fin de ce siècle une connotation méliorative en devenant pour les médias et les lettrés un véritable lieu de création proposant un spectacle de qualité, au contraire des cafés-concerts qui sont décriés par ces mêmes, associés aux plaisirs faciles, au quantitativisme et à la rentabilité économique³²⁷. Un public mondain s'y presse pour écouter des chansons et des textes déclamés par des auteurs débutants³²⁸. Le cabaret est un lieu de distinction culturelle et sociale qui cherche à se démarquer des salles populaires des cafés-concerts. Cette image de bohème artistique que cristallisent les établissements montmartrois comme Le Chat noir ne se recoupe que rarement avec les réalités observées. Les cabarets sont des lieux plus composites. Ils se spécialisent pour la plupart dans la chanson satirique et lorgnent de plus en plus, malgré leurs dimensions plus modestes, vers le spectaculaire du music-hall :

³²⁶ « D'abord l'apparition du micro, puis celle des super-vedettes dont l'appétit devient de plus en plus exigeant et enfin la démocratisation de la télévision qui diminue la fréquentation des salles. D'où une nouvelle génération d'artistes dont la diction inexistante et la voix ingrate se complaît dans l'utilisation des amplificateurs et de l'appareillage technique qui dissimulent leurs défauts. Les vedettes, du fait de la raréfaction des salles, du peu d'engouement que le public manifeste à l'égard des artistes de deuxième classe, et de la publicité que leur fait la télévision, ne mettent plus de bornes non seulement à leurs exigences financières, mais encore à leur choix des numéros qui composent leur programme. Cela nous amènera au récital que j'ai toujours considéré comme le "fossoyeur" du music-hall. », Nicolas Moréno, *De Paulus à Antoine*, Paris, Nouvelles éditions Debresse, 1973, p. 47-48.

³²⁷ « Le terme et la notion de cabaret connaissent donc une complète inversion axiologique au fil du XIX^e siècle. D'abord objet de mépris à la réputation douteuse, le cabaret acquiert une respectabilité dans les discours lettrés, par opposition au café-concert, lorsqu'il devient un lieu de spectacle. Or, l'aura nouvelle dont il est entouré repose sur une idéologie sous-jacente qui promeut une certaine conception de l'art. Les tenants du capital culturel dont nous avons convoqué les témoignages – journalistes, écrivains, hommes de lettres et artistes – s'appuient en effet sur le contraste entre ces deux réalités, qu'ils contribuent eux-mêmes à édifier, pour dénoncer un "art commercial", jugé indigne en raison des enjeux économiques et des ambitions quantitatives qui le gouvernent, et consacrer un "art véritable", défini par son autonomie, sa dynamique d'innovation célébrant la figure du créateur, et sa capacité à élever le public. », Marine Wisniewski, *Le Cabaret de L'Écluse (1951-1974). Expérience et poétique des variétés*, *op. cit.*, p. 66.

³²⁸ « Le cabaret est donc, dans les années 1880, une sorte de "réserve" où la bohème littéraire peut s'ébattre dans une liberté à la fois totale et étroitement circonscrite. Cette contradiction n'est pas la seule : les auteurs ont des ambitions littéraires, mais pas de possibilités de carrière ; ils connaissent et pratiquent à la fois la littérature légitimée (ou en voie de l'être), et les genres du café-concert ; ils n'estiment guère leur public mondain, mais dépendent de lui financièrement, et sont donc tenus de lui plaire. Le cabaret est un lieu culturel mixte, une zone conflictuelle (donc très dynamique) de rencontre entre la littérature dominante et les formes orales et populaires ; c'est ce qui fait sa richesse et sa singularité. », Élisabeth Pillet, « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 45-46.

Alors que les cabarets artistiques avaient constitué un contrepoint aux cafés-concerts et permis aux critiques d'affirmer la possibilité du spectacle d'art contre le divertissement facile, les cabarets du début du XX^e siècle altèrent donc la dichotomie commode sur laquelle se fondait une telle revendication. En effet, par leur recherche appuyée du sensationnel, leur culte du plaisir et leur fonction affichée de délasserment [...], ils semblent s'approprier certains traits caractéristiques autrefois observés aux Ambassadeurs ou à l'Eldorado, et s'inspirent plus largement du music-hall, épigone et continuation du café-concert, qu'il remplace progressivement au début du XX^e siècle³²⁹.

Le cabaret devient peu à peu un music-hall miniature, davantage tourné vers la chanson et le sketch. Alors que le music-hall s'installe dans des salles à grandes capacités où la vedette devient progressivement le centre du spectacle, le cabaret permet, par sa taille réduite, de proposer des spectacles plus intimistes, idéals pour que de jeunes artistes et auteurs sans notoriété et sans contacts professionnels puissent débiter leur carrière.

Après la Seconde Guerre mondiale, de nombreux cabarets ouvrent dans la capitale et perpétuent l'esprit du music-hall sans la grandiloquence et la pompe de certaines de ses productions. L'Amiral ouvre en 1946 et prend un essor notable à partir de 1948 sous la direction de Jean Richard. Aux Trois Baudets, créé en 1947 par Jacques Canetti dans le quartier de Pigalle, des artistes de renom feront leurs premières armes. Inauguré en 1951, L'Écluse devient un incontournable de la rive gauche. Au sein de ces différents lieux de divertissement, les artistes qui s'y produisent développent des formes artistiques bien spécifiques qui se façonnent au gré des contraintes économiques, spatiales, et parfois législatives, de ces établissements

1.2. Le sens du spectacle : typologie des différents numéros comiques

Nous l'avons dit plus haut, le music-hall se caractérise par la très grande variété des numéros proposés. Les revues à grand spectacle alternent les numéros chantés, dansés, récités, les numéros de cirque, de magie, de mime, chacun dans des styles différents et des univers très variés (air lyrique, chanson comique, chanson réaliste, diseur d'histoires drôles, imitateur, ballet, jongleur, trapéziste, dresseur d'animaux, etc.). Nous délaissions toutes ces formes pour nous concentrer sur les numéros comiques. Au music-hall, les « chansonnettes comiques », la « chanson à parlé », qui alterne prose récitée et passages chantés, et les monologues constituent l'essentiel des moments comiques du spectacle. Ils se caractérisent pour l'essentiel par leur

³²⁹ Marine Wisniewski, *Le Cabaret de L'Écluse (1951-1974). Expérience et poésie des variétés*, op. cit., p. 73-74.

brièveté, des jeux de répétition qui donnent toute son efficacité rythmique au numéro et à des étourderies de langage qui accentuent ces effets de reprise.

Le ton de ces passages comiques reprend celui de la tradition des cafés-concerts, tourné vers la grivoiserie, la scatologie et les récits d'ivrogne. Les chansonniers de cafés-concerts, sommés de rester dans les clous de la censure et d'éviter les images et les expressions trop directes, détricotent les conventions morales et les règles d'éducation les plus élémentaires par de multiples jeux de mots. Ce retournement du langage procède, pour Élisabeth Pillet, de l'esprit carnavalesque dans lequel se tient le café-concert. De la même manière dont Mikhaïl Bakhtine conçoit le carnaval au Moyen-Âge comme un renversement des rapports hiérarchiques, un défi à la décence et une valorisation de la corporéité dans un espace et un temps limité, le café-concert reprend l'aspect transgressif de ces manifestations. Il n'est pas pour autant à interpréter comme une résurgence à l'identique de celles-ci. Selon Élisabeth Pillet, le café-concert ne peut avoir la même charge subversive que le carnaval en raison des dispositions sociales qui l'entourent :

Le café-concert est caractérisé par une forte ambivalence entre la reproduction des modèles culturels dominants et leur rabaissement par le rire : le même public applaudit des chansons grivoises et des chansons d'un sentimentalisme éthéré. Les langages et les styles sont nettement répartis, selon la tonalité du texte : langue populaire pour les chansons comiques, langue et style littéraire pour les chansons sérieuses. Le caf'conc' reprend donc de nombreux éléments de la tradition carnavalesque, mais dans une situation institutionnelle très différente. Tous les participants ne sont pas également impliqués ; il s'agit d'un spectacle donné par des professionnels. Ceux-ci sont soumis à la censure, qui entraîne inévitablement l'autocensure et finit par modifier le goût du public. D'autre part, les classes populaires d'où sont originaires les artistes et le public, sous l'influence de la presse, puis de l'école, adoptent en partie les valeurs dominantes³³⁰.

Le cabaret, dans sa volonté initiale de se distinguer du café-concert, propose un rire sensiblement différent. S'il reprend à celui-ci le goût des jeux de mots et des torsions langagières, il délaisse l'humour grivois et scatologique pour adopter une couleur plus satirique. Cela tient pour une bonne part à la composition du public. L'audience des spectacles de café-concert est hétérogène. Les artistes se doivent de faire référence aux réalités sociales les plus ordinaires et les plus partagées, comme le service militaire par exemple. Les spectateurs de cabaret sont issus des élites culturelles et intellectuelles. La parodie et la moquerie portent donc davantage sur les références savantes : « [...] tandis qu'au caf'conc' on parodie la culture de

³³⁰ Élisabeth Pillet, « Cafés-concerts et cabarets », art. cit., p. 48.

l'école primaire, au cabaret ce sont l'art et la culture des élites qui sont visés : Parnasse, symbolisme, tableaux de maîtres, philosophie, sciences et techniques nouvelles³³¹. » Les chansons, monologues comiques et autres sketches multiplient les références à l'actualité intellectuelle et politique. Cette défiance et cette irrévérence à l'encontre de la culture du public poussent les artistes à écrire des textes à double-sens, générateur d'ambiguïté, ménageant le doute quant à leur cible :

D'autres formes ou thème sont des créations du cabaret : les récits farfelus ; l'humour noir, qui associe le comique à des sujets funèbres ; les récits en chausse-trappe, dont le dénouement déçoit l'attente du lecteur ; les récits énigmatiques, dont on ne sait s'ils doivent être pris au sérieux. Ces formes ont un point commun : celui de déconcerter le lecteur ou l'auditeur non averti. La naissance de ces types de texte au cabaret, et leur importance dans le répertoire, sont à mettre en relation avec la situation des artistes, en porte à faux par rapport à leur public mondain et bourgeois ; tout se passe comme s'ils écrivaient leurs textes pour leurs pairs : les artistes qui sont l'autre composante du public, les *happy few* capables de les lire au second degré³³².

Dans cette confusion des valeurs et cette opacité des intentions, l'artiste crée une frontière brouillée entre lui et son audience. S'associe-t-il ou se détache-t-il de son discours ? Se moque-t-il de lui-même ou intègre-t-il le public dans ce qu'il raille ? Cette ambivalence est le propre même de la performance de cabaret et porte avec elle un discours critique sur le langage lui-même et les formes traditionnelles de théâtre³³³.

Bien que partageant une parenté au sein de l'histoire des spectacles et quelques caractéristiques communes sur le plan formel, les chansons, monologues et sketches n'occupent pas les mêmes territoires de l'humour. Ils génèrent des traditions comiques différentes, qui trouveront des reprises diverses par la suite, mais qui feront école pour les principaux acteurs des comédies cinématographiques des années 1960-1970, dont une large partie a appris son métier sur ces scènes parisiennes.

³³¹ *Idem.*

³³² *Idem.*

³³³ Selon Marine Wisniewski, cette tension est particulièrement manifeste dans les duos comiques de L'Écluse. Les dialogues se démarquent par un échec linguistique général et rendent impossible toute construction d'un discours ou d'une action : « Le dialogue théâtral n'est guère épargné par les duos de L'Écluse. Dans la mesure où l'action qui le sous-tendait est invalidée, il ne dévoile d'autre progression que la succession de ses propres extravagances. Si la plupart des sketches n'ont pas "l'ombre d'un sujet", c'est qu'ils témoignent essentiellement d'un dysfonctionnement de l'échange. L'absence de communication – et donc l'impossible avènement d'une action – provient de constantes distorsions sémantiques et syntaxiques qui compromettent le mouvement de la discussion. », Marine Wisniewski, *Le Cabaret de L'Écluse (1951-1974). Expérience et poétique des variétés*, op. cit., p. 196.

2. Un apprentissage de premier ordre pour les acteurs comiques

2.1. Un incubateur d'artistes

C'est au music-hall et au cabaret que se forment les principales stars et seconds rôles réguliers des comédies populaires françaises³³⁴. Certains d'entre eux obtiennent un succès notable sur les planches avant de s'engager véritablement dans une carrière cinématographique. Fernandel a déjà été acclamé dans les music-halls marseillais et parisiens avant de débiter au cinéma dans les années 1930. Bourvil est une figure familière des scènes parisiennes lorsqu'il commence à trouver des engagements réguliers au cinéma à la fin des années 1940. Ils vont tout naturellement percer au cinéma en reprenant ce qui faisait leur réussite au music-hall. Fernandel, qui s'est distingué sur scène par ses numéros donnant dans le comique troupier, joue dans de nombreux films de caserne dans les années 1930. Bourvil interprète à plusieurs reprises dans les années 1950 des hommes naïfs et benêts, dérivés de ses sketches abondant dans le comique paysan. Il ne déviara que peu de ce registre au cinéma et conservera, même dans ses rôles dramatiques – à quelques exceptions près – cette tendresse et cette bonhomie qui font sa signature.

La plupart des acteurs et actrices comiques n'obtiennent une véritable notoriété qu'avec le cinéma. C'est au music-hall et au cabaret qu'ils apprennent leur métier, qu'ils exercent leur sens de l'humour et travaillent leur gestuelle et leur voix. Fernand Raynaud, Paul Préboist, Pierre Doris, Robert Lamoureux, Jacques Dufilho, Francis Blanche, Darry Cowl, Michel Galabru, Louis de Funès, Jacqueline Maillan, Micheline Dax, Jean Poiret, Michel Serrault, Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Pierre Richard, Victor Lanoux, Jean Yanne, parmi beaucoup d'autres, ont fait leurs armes au cabaret. Même des acteurs formés au Conservatoire de Paris comme Jean-Paul Belmondo, Jean Lefebvre et Jean-Pierre Marielle s'essaient au cabaret. Moins scolaire que le Conservatoire, moins contraignant qu'une pièce de théâtre, le cabaret permet de se confronter à un public restreint, de proposer ses textes, de cultiver son propre registre et de calibrer peu à peu son jeu au fur et à mesure des représentations. Ces numéros qui ne durent que quelques minutes peuvent être proposés à différents établissements. Les artistes enchaînent plusieurs représentations et plusieurs cabarets dans la même soirée pour multiplier leurs cachets. Cet emploi du temps harassant³³⁵ leur permet toutefois de peaufiner en peu de temps leur numéro

³³⁴ Pour un panorama complet des années de formation scénique des grands artistes comiques français de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, voir Robert Mallat, *Coluche, Devos et les autres. Un demi-siècle de rire français*, Paris, L'Archipel, 1997.

³³⁵ Dans leur recueil de souvenirs, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault décrivent une journée de leur vie de comédien dans les années 1950, partagée entre les plateaux de cinéma, les studios de radio et les scènes de cabaret : « Lever à 6 h 30 du matin. Studio de radio à 8 heures. Séance d'enregistrement des "Trois Mousquetaires" avec

et d'acquérir rapidement une solide expérience de jeu. Leur insertion au sein d'un spectacle qui propose également de la chanson leur permet de compléter leurs aptitudes de jeu et d'acquérir les bases nécessaires en chant et en danse, ce qui ne les aide que davantage pour travailler leur sens du rythme, essentiel pour tout acteur comique. Le cabaret propose ainsi une formation rapide et intensive. Dans ce milieu concurrentiel et exigeant, les comédiens apprennent à écrire vite, à rechercher l'efficacité, à trouver les répliques qui font mouche, à économiser les effets de mise en scène pour focaliser l'attention sur eux, à relancer incessamment l'attention des spectateurs, qui sont toujours susceptibles de délaisser le spectacle pour leurs conversations ou leurs consommations.

2.2. Un apprentissage empirique

Dans ces établissements, les artistes comiques forment peu à peu leur identité artistique et leur style d'humour. Plutôt que de servir la mise en scène et le texte d'un autre, les directeurs les invitent à proposer ce qu'ils savent faire de mieux. C'est donc en cultivant leur propre singularité qu'ils se démarquent. Darry Cowl se sert de son zozotement, de son bégaiement et de ses facilités à digresser pour composer ses sketches³³⁶. Il reprend ces défauts d'élocution et cet art de la divagation au cinéma. Francis Blanche écrit des sketches et des chansons absurdes, invraisemblables et parodiques. Il retrouve cette même tonalité pour ses émissions et ses feuilletons à la radio et interprète dans la même veine au cinéma de nombreux personnages décalés et caricaturaux. Dans des cabarets comme la Galerie 55, Jean Yanne perfectionne ses sketches qui jouent sur le décalage, les situations incongrues et qui amènent le spectateur à se questionner sur les conventions sociales³³⁷. C'est un premier pas vers cette ironie et cette satire qui emblématisent ses réalisations cinématographiques. Pierre Richard, en duo avec Victor

Robert Lamoureux. Sortie du studio à 11h. Arrivée aux studios de cinéma de Boulogne-Billancourt à midi, où nous tournions sans interruption jusqu'à 20 heures, heure à laquelle nous nous précipitions à Pigalle pour jouer *Popocatepelt*. Pendant l'entracte, nous remontions la rue Fontaine pour passer au Liberty's. À la fin de la deuxième partie du *Popocatepelt*, nous filions dans un autre cabaret, durant une demi-heure. À 1 heure du matin, nous commençons notre revue de L'Amiral, qui se terminait sur le coup de 3 heures. », Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, *C'est pour rire*, Paris, Stock, 1974, p. 118-119.

³³⁶ Il se souvient dans ses mémoires de ce numéro proposé à La Tête-de-l'Art dans les années 1950 où il tenait son audience en ne racontant strictement rien de particulier : « Je provoquais l'amusement des spectateurs par ma seule présence immobile. Fernand Raynaud se demandait comment je pouvais faire rire sans bouger le petit doigt ! Justement, je ne faisais rien. Les gens riaient pour se délivrer de l'angoisse délicate que mon rien leur faisait subir. », Darry Cowl, *Mémoires d'un canaillou*, Paris, Calmann-Lévy, 2005, p. 66.

³³⁷ « Au cabaret, Jean peut en toute impunité, sans encourir la censure des bien-pensants, épater et désarmer le spectateur par ses dynamites de pastiches imprévisibles qui décortiquent le dérisoire des choses et ses personnages décalés, tout droit sortis de leurs univers. "Mon système, explique Jean à la journaliste Catherine Laporte, c'était de toujours mettre les mecs dans un milieu qui n'est pas le leur ou de leur faire dire des phrases qui leur sont inhabituelles. C'est par exemple le sketch où les routiers parlent de Beethoven. J'aurais pu tout aussi bien faire diriger un orchestre par un routier. De toute façon, on est gagnant à tous les coups. », Gilles Durieux, *Jean Yanne. Ni Dieu ni maître (même nageur)*, Paris, Cherche midi, 2005, p. 160.

Lanoux, développe des sketches au profil plus anglo-saxon, qui jouent sur le comique de situation, l'absurde et une certaine abstraction poétique. Ses numéros déroutent souvent³³⁸ mais tracent déjà les sillons dans lesquels l'acteur va s'engager pleinement pour ses réalisations cinématographiques du début des années 1970.

Le cabaret offre une formation complète, moins hiérarchisée qu'au théâtre et plus rapide qu'au cinéma, où il faut parfois passer par de nombreuses figurations et quelques troisièmes rôles avant de percer. Il permet aux artistes qui y passent d'avoir un retour direct et spontané du public. Les dimensions réduites du cabaret permettent d'entretenir un rapport intime avec celui-ci et de développer une sensibilité très fine à ce qui plaît et ce qui indispose. Le public est donc le véritable professeur de l'artiste par ce sens de l'écoute qu'il lui permet de développer. Ce que propose également le cabaret, c'est la constitution d'un réseau artistique. Les comédiens, souvent dans des situations précaires, se côtoient et s'entraident, aménagent des systèmes de cooptation, se font l'agent de l'un ou de l'autre en le recommandant auprès d'un directeur de salles, en lui indiquant une pige à la radio ou un petit rôle au cinéma. Cette solidarité, qui n'efface toutefois pas la concurrence, se manifeste également lorsqu'ils composent des numéros à plusieurs. Ils s'exercent à l'art de la répartie, apprennent de façon intuitive les principes d'antagonisme et de décalage qui régissent le comique ou l'humour et développent leur sens de l'écoute. De nombreux producteurs et réalisateurs saisissent le potentiel de ces associations artistiques. Si certaines ne seront que rarement exploitées³³⁹, d'autres s'épanouissent largement au cinéma.

3. Résurgences du cabaret et du music-hall dans la comédie cinématographique

3.1. Jean Poiret/Michel Serrault, Roger Pierre/Jean-Marc Thibault : clowns blancs et augustes en beaux parleurs

La présence du music-hall et du cabaret dans les comédies des années 1960-1970 se mesure avant tout par la reformation pour l'écran de troupes et de duos renommés. Jean Poiret et Michel Serrault ont monté ensemble de nombreux sketches pour le cabaret dans les années 1950 et 1960. Leurs numéros donnés dans plusieurs cabarets parisiens comme le Théâtre de Dix-Heures, le

³³⁸ « Le rire, c'est certain, n'éclate pas spontanément dans les cabarets où Richard et Lanoux se produisent dans les années 50. L'hermétisme de leur imaginaire, leur traque d'un absurde qui n'appartient pas au quotidien, leur langage abstrait déroutent le spectateur à qui ils demandent peut-être un trop grand effort de compréhension. Richard et Lanoux écrivent des textes qui tournent résolument le dos au burlesque, alors en vogue. », Robert Mallat, *Coluche, Devos et les autres. Un demi-siècle de rire français*, op. cit., p. 154

³³⁹ Victor Lanoux et Pierre Richard n'apparaissent en tandem qu'une seule fois à l'écran pour *La Carapate*, de façon presque fortuite puisque le rôle de Victor Lanoux devait être interprété initialement par Patrick Dewaere.

Tabou, Chez Gilles ou La Tomate ont ceci de particuliers qu'ils débutent sans annoncer leur touche humoristique : « la forme du duo est claire : le clown blanc et l'auguste. Mais des clowns sans rires ni tartes à la crème. Sérieux comme une descente d'huissiers dans leurs vêtements passe-partout, plus adaptées aux bancs du métro qu'au velours des salles de spectacle³⁴⁰. » Puis progressivement, le dialogue s'enraille, les échanges deviennent de plus en plus incongrus et le canular ne fait plus aucun doute :

Poiret-Serrault, c'est l'aboutissement fou de quelque chose de tout à fait concret. Ils partent d'une situation normale qu'ils développent jusqu'à l'absurde, dans la tradition orale des conteurs et des improvisateurs. Le meneur, c'est Poiret. L'esprit du duo vient de son caractère, mais son imagination s'épanouit dans le jeu de son partenaire. Et l'efficacité est fondée sur la drôlerie de Serrault.³⁴¹

Jean Poiret débute souvent les sketches par une introduction ordinaire, presque professorale, qui ne laisse rien deviner de la rupture de ton qui va suivre. Michel Serrault intervient ensuite en créant une forte dissonance par rapport à ce qui vient d'être dit. L'une de leurs formules de sketch la plus célèbre, et qui a contribué à leur succès³⁴², est celle de la fausse interview, qu'il mène avec une nonchalance désarmante³⁴³. Jean Poiret pose les questions, Michel Serrault est l'interviewé. Une archive de l'INA permet de saisir la structure de ce type de numéro. Pour l'émission *Cabaret du soir* diffusée le 6 décembre 1958, les deux proposent un numéro où Jean Poiret est le journaliste, Michel Serrault le boxeur fictif Roger Chalum. Le premier présente longuement le sportif à un débit soutenu et lui pose plusieurs questions en rafales sur les impressions qu'il peut ressentir sur le ring. Cette exposition dure près de deux minutes pour un sketch qui n'en dépasse pas trois. Michel Serrault finit par lui répliquer en intégrant dans sa réponse de nombreuses références littéraires, picturales et psychanalytiques, jusqu'à conclure par une citation latine d'Ovide, ce qui suscite un certain embarras pour Jean Poiret.

Ces duettistes se reforment au cinéma dès les années 1950 (*Cette sacrée gamine* de Michel Boisrond, *Assassins et Voleurs* de Sacha Guitry, *Oh ! Qué mambo* de John Berry, etc.) et réapparaissent ensemble dans de nombreuses comédies populaires des années 1960-1970. Ils

³⁴⁰ Dominique Chabrol, *Jean Poiret, l'art d'en rire*, Paris, Belfond, 1999, p. 52.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

³⁴² C'est avec un sketch de ce type qu'ils se font remarquer en 1953 au Tabou, un cabaret du quartier parisien de Saint-Germain-des-Près. Jean Poiret annonce la venue de Jerry Scott, une vedette d'origine française qui a fait sa carrière à Hollywood. Dans le rôle de la star, Michel Serrault arrive et donne des réponses de plus en plus absurdes à son interlocuteur.

³⁴³ « [...] Jean Poiret et Michel Serrault ne théâtralisent pas, ils banalisent. Ils ne se donnent pas en représentation, ils semblent au contraire se soucier de leur public comme d'une guigne. C'est sur le ton de la conversation qu'ils interprètent leurs sketches. Ils sont devant leurs spectateurs un peu comme si une caméra invisible les filmait à leur insu. Ils ne se prennent pas au sérieux, ils prennent leurs personnages au sérieux. », Robert Mallat, *Coluche, Devos et les autres. Un demi-siècle de rire français*, op. cit., p. 65.

se croisent en avocats dans « Le Divorce », court métrage réalisé par Christian-Jaque pour le film à sketches *La Française et l'amour* (1960), partagent une scène dans *Comment réussir en amour* (Michel Boisrond, 1962), se retrouvent à plusieurs reprises dans *Ces messieurs de la famille* et recouvrent parfois cette complémentarité qui était la leur au cabaret. Ils interviennent ainsi en enquêteurs, le temps d'une scène dans *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle* (Norbert Carbonnaux, 1961). Dans cette adaptation du conte de Voltaire, transposé pendant la Seconde Guerre mondiale, Jean Poiret et Michel Serrault sont chargés de dénouer le double meurtre d'un officier de la Gestapo et d'un trafiquant du marché noir. La mise en scène se resserre autour des deux acteurs, qui sont presque toujours cadrés ensemble. Dans leur conversation, les personnages révèlent peu à peu leur rapport ambigu au régime de Vichy. Cette évolution du dialogue, où une anomalie se manifeste progressivement, reprend d'une certaine manière la progression de leurs fausses interviews. La scène, qui part ailleurs n'apporte pas d'évolution narrative notable (les deux policiers ne font qu'emporter les corps et nous ne verrons rien de l'enquête), devient un sketch à part entière au sein du film.

Lorsqu'ils portent les rôles principaux d'une comédie, Jean Poiret et Michel Serrault se retrouvent dans des emplois qui reprennent cette dynamique de clown blanc et d'auguste développée au cabaret. Dans *La Tête du client*, Jean Poiret et Michel Serrault sont beaux-frères et tenanciers d'un tripot clandestin. Le premier fait office de tête pensante, l'autre est plutôt dans la posture du suiveur et gaffeur régulier. Il y a dans leur jeu une indéniable complicité et un sens de l'écoute remarquable. L'un finit les phrases de l'autre et les deux n'accusent aucun temps mort dans l'échange de répliques. Tous ces automatismes et ces mécaniques de jeu cultivés au cabaret rejaillissent ici au service du rythme très enlevé de ce film. Le duo se reforme plus tardivement dans *La Gueule de l'autre*, réalisé par Pierre Tchernia en 1979 et scénarisé par Jean Poiret, film qui est une illustration forte de cette reprise des sketches de cabaret. Michel Serrault y interprète Martial Perrin, un homme politique en pleine campagne électorale. Il apprend qu'un ancien mercenaire abandonné par l'État se venge de toutes les personnalités qui l'ont délaissé. Martial Perrin fait partie de ceux-là. Son conseiller, Jean-Louis Constant (Jean Poiret), lui recommande de se faire remplacer temporairement lors de ses apparitions publiques par son cousin Gilbert Brossard (joué également par Michel Serrault), comédien raté et sosie parfait de Martial Perrin. Jean-Louis essaie tant bien que mal de maintenir l'illusion, alors que Gilbert s'avère être un homme balourd et sans grande intelligence. Comme dans leurs premiers sketches, Jean Poiret agit en marionnettiste. Il est le metteur en scène de Michel Serrault, qu'il tente d'amener dans une direction précise alors que celui-ci emprunte des voix inattendues. Les deux reprennent ces nuances de jeu qui font leur singularité : Jean Poiret, droit, précis, séducteur

et tranchant contraste avec les postures plus voûtées de Michel Serrault, son air égaré, ses ruptures de tons, sa voix déraillante. Leur duo se construit à la manière de celui qu'ils forment dans leur pièce à succès *La Cage aux folles*³⁴⁴, créée en 1973, et témoigne de leur fidélité à leurs principes de jeu façonnés au cabaret.

Un autre duo régulier du cinéma français comique des années 1960 fonctionne sur ce même principe du clown blanc et de l'auguste. Roger Pierre et Jean-Marc Thibault ont débuté ensemble au cabaret à la fin des années 1940. Ils composent à un rythme soutenu de nombreux sketches qu'ils jouent sur les scènes de *L'Amiral*, du *Tabou* ou encore du *Caveau de la Terreur*³⁴⁵. Le succès venant, ils s'imposent peu à peu au cinéma dans les années 1950 et tournent ensemble avec une régularité soutenue dans plusieurs longs métrages, qu'ils réalisent et écrivent parfois. Ils tiennent l'affiche de la plupart d'entre eux ou interviennent le temps d'une scène qui les met indéniablement en valeur. C'est le cas dans *Nous irons à Deauville* (Francis Rigaud, 1962) où ils interprètent deux quincaillers de la station balnéaire normande. Maurice (Claude Brasseur) et Jacqueline (Colette Castel), deux vacanciers fraîchement arrivés sur la côte Fleurie, se rendent dans leur boutique pour s'équiper des outils nécessaires à leur séjour. Roger Pierre et Jean-Marc Thibault débittent leur discours de camelot avec une faconde désarmante. Ils monopolisent la scène par leur aisance d'élocution et la fluidité de leurs échanges. Claude Brasseur et Colette Castel ne sont plus que spectateurs de la scène. Comme pour l'exemple de *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle* cité plus haut, la scène s'autonomise et ne sert qu'à valoriser le talent et la complicité du duo.

Lorsqu'ils occupent les premiers rôles, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault évoluent le plus souvent dans une configuration équivalente à celle qu'ils pouvaient avoir dans leurs sketches de cabaret. Jean-Marc Thibault a le profil du clown blanc. Il garde un air sévère, le visage crispé, parle avec une voix grave et se révèle manipulateur si nécessaire. Roger Pierre est indéniablement l'auguste. Ses personnages sont toujours enthousiastes, sentimentaux, naïfs et souriants. Il accentue ces traits de caractère par sa voix aigüe naturellement voilée par un léger

³⁴⁴ La célèbre scène de la biscotte, reprise dans l'adaptation cinématographique d'Édouard Molinaro, est un autre exemple savoureux de cette structure du duo, avec Jean Poiret en moniteur d'ours et Michel Serrault en suiveur défaillant.

³⁴⁵ Comme le confient Roger Pierre et Jean-Marc Thibault dans leur livre de souvenirs, ces années de cabaret leur ont permis de se former et de perfectionner leur art comique : « De 1949 à 1956, la majeure partie de notre vie s'est partagée entre une scène exigüe, des accessoires limités et une loge constituée d'un placard donnant sur une chaudière de chauffage central. Mais *L'Amiral*, beaucoup plus qu'un lieu de travail accaparant, était un mode de vie qui devait nous marquer profondément. Laboratoire où nous disposions d'une totale liberté de création, nous avons pu monter seize revues. Nous avons composé, rodé, testé la majorité de nos 300 sketches, affirmé notre jeu de scène. Nous sommes passés du sketch successif ou alternatif en duo, dosé, équilibré, construit. Et surtout, ce cabaret fut pour nous le symbole d'une extraordinaire joie de vivre. », Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, *C'est pour rire*, op. cit., p. 106.

souffle, sa mâchoire tombante, ses sourcils épais qui accentuent l'expressivité de son regard, son travail d'élocution qui porte régulièrement l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe et qui lui donne des airs maniérés.

Si la comparaison avec la tradition clownesque tient par ces différences de jeu et de caractère, elle ne saurait aller plus loin pour ces deux duos, que ce soit pour leurs performances scéniques ou cinématographiques. Le rapport de domination sur lequel tient la paire formée par le clown blanc et l'auguste n'est pas systémique chez eux. Il est nécessaire de nuancer et de parler plutôt d'un rôle d'embrayeur pour Jean Poirot et Jean-Marc Thibault et de continuateur pour Michel Serrault et Roger Pierre. Mais là où ces duos se distinguent définitivement de la tradition clownesque, c'est par l'absence de comique visuel. Le corps est en retrait, les grimaces ne font pas partie de leur répertoire. C'est bien le discours, l'éloquence et les réparties échangées avec virtuosité qui sont au centre de leur comique. Ils sont bel et bien héritiers de cet art des diseurs et des beaux parleurs qui emblématise le cabaret de l'après-guerre.

3.2. Francis Blanche et Darry Cowl : le langage dérégulé

Venus également du cabaret, Francis Blanche et Darry Cowl se sont aussi illustrés par leur agilité langagière. Le premier s'est formé autant sur les scènes parisiennes qu'à la radio, où il écrit plusieurs sketches, chansons et feuilletons, souvent en complicité avec Pierre Dac. Il développe dans tous ses sketches un goût pour l'absurde, la loufoquerie, les jeux de mots, l'humour pince-sans-rire et la parodie. Cet attachement aux décalages et aux faux-semblants, qui trouve une de ses meilleures expressions dans ses canulars téléphoniques diffusés à la radio, est repris au cinéma par la récurrence de ses personnages avec accent. Après le succès de *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jaque, 1959) où il incarne avec une élocution germanophone caricaturale le tonitruant Papa Schulz, il joue régulièrement au cinéma des personnages venus de l'étranger, en forçant à chaque fois leur accent. Il interprète un riche sud-américain dans *Les Gros Bras* (Francis Rigaud, 1964), un espion russe dans *Les Barbouzes* (Georges Lautner, 1964) et *Les malabars sont au parfum* (Guy Lefranc, 1966), ou encore un Américain d'origine allemande dans *Ces messieurs de la famille*. Plus largement, ses personnages de cinéma se caractérisent par leurs atours mystérieux et inquiétants, leur folie latente, leur cruauté parfois et leur tempérament explosif, qui amènent le spectateur à douter en permanence de leurs intentions. Francis Blanche compose cela par un jeu à double détente qui alterne entre les tirades intimidantes prononcées dans un demi-sourire sournois et les colères explosives, rendues plus spectaculaire par sa carrure trapue. Ce type de personnage et ce ton de jeu a largement alimenté les sketches qu'il a écrits pour le cabaret.

Le style de Darry Cowl est sensiblement différent, mais détourne également le langage. Depuis le triomphe du *Triporteur* (Jacques Pinoteau, 1957), l'acteur ne varie pas de son registre de phraseur zozotant et bafouilleur, à la voix nasale et haut perchée. Ce qui compte dans ses personnages d'ahuris et de dandys délurés est moins ce qui est dit que l'impossibilité à formuler son discours clairement. Avec son élocution précipitée, il se répète, abandonne certaines phrases en cours de route, n'articule pas toujours, agite frénétiquement ses bras et joue allégrement de sa large bouche, qui paraît démesurée par rapport à son visage sec et fin. Il n'hésite pas également à prononcer quelques apartés, comme pour traduire verbalement sa pensée. Darry Cowl est un numéro à lui seul et crée un décalage de rythme avec ses partenaires à l'écran. Chez lui, le langage semble en train de s'inventer en permanence, s'embourbe dans des digressions et peine à se maintenir sur une seule idée. Il y a ici dans cette profusion, ce bavardage intempestif et cette hésitation permanente une résurgence de ses talents d'improvisateurs. C'est en effet par l'improvisation qu'il découvre sa vocation comique au cabaret. Il débute comme pianiste accompagnateur, mais se voit chargé dans le même temps de meubler les transitions entre deux numéros par quelques intermèdes loufoques inventés sur le moment. Il développe ainsi une aisance certaine dans la divagation.

Les deux comédiens ont pu se croiser au cabaret mais n'ont pas créé de duo régulier. C'est au cinéma qu'ils forment un tandem reconnu, dans quatre films à succès du début des années 1960, tous réalisés par Jean Girault : *Les Pique-assiette* (1960), *Les Livreurs* (1961), *Les Bricoleurs* et *Les Gorilles*. Ces films entretiennent entre eux une parenté indéniable, ne serait-ce que par la ressemblance des titres qui reprennent tous une fonction ou un caractère, à la manière des courts et longs métrages de Laurel et Hardy. Les personnages qu'ils interprètent dans chaque film affichent immédiatement leur complicité et partagent souvent le même emploi (livreurs pour un grand magasin parisien dans *Les Livreurs*, agents immobiliers dans *Les Bricoleurs*, bagagistes dans *Les Gorilles*). Ils gravitent à chaque fois autour d'univers fortunés (la haute finance dans *Les Pique-assiette*), essayant par tous les moyens de contenter de riches clients (*Les Livreurs*, *Les Bricoleurs*, *Les Gorilles*). Les scénarios de ces films se distinguent par un ensemble de scénettes, presque indépendantes les unes des autres, où les deux personnages principaux sont confrontés à une série de protagonistes hauts en couleur ou à des situations incongrues. Ils se tirent d'affaires à chaque fois grâce à leur sens de la répartie et leur baratin. Dans cette profusion verbale, ils reprennent cet art de bonimenteur qui a forgé leur renommée au cabaret. C'est aussi par la manière dont leurs personnages investissent de façon ironique et irrévérencieuse un monde social aisé et conventionnel que les deux acteurs reviennent à l'univers du cabaret. Ce duo de cinéma, s'il prolonge les singularités de jeu de

Francis Blanche et Darry Cowl, perpétue sur les écrans l'esprit du cabaret, par la façon dont ces quatre films privilégient les scènes autonomes à la manière des sketches et entretiennent ce ton ironique et désinvolte des petites salles parisiennes.

3.3. Les Branquignols : l'esprit de troupe

Combinant à la fois l'âme du cabaret et du music-hall, la troupe des Branquignols a notablement alimenté le cinéma comique français des années 1960-1970. Créée dans l'après-guerre sous l'égide de Robert Dhéry et Colette Brosset, cette troupe de comédiens mélange à la fois le dialogue de cabaret, la grandiloquence du music-hall et un certain burlesque circassien. Entre le comique visuel, de situation et de mots, les spectacles de la troupe se distinguent par leur hétérogénéité et la complémentarité de différentes formes comiques. Les Branquignols ont rassemblé quelques-uns des acteurs et actrices comiques les plus emblématiques des comédies françaises des années 1960-1970. Francis Blanche, Raymond Bussières, Gérard Calvi, Jean Carmet, Micheline Dax, Louis de Funès, Jacques Legras, Jean Lefebvre, Jacqueline Maillan, Robert Rollis, Pierre Tornade, ont été, parmi d'autres, des membres plus ou moins réguliers de la troupe. Dès leur premier spectacle présenté en 1948, le groupe connaît un succès important et propose plusieurs autres productions théâtrales dans les années 1950³⁴⁶. Cette aventure commune se poursuit au cinéma avec l'adaptation de deux de leurs spectacles : *Branquignol* (Robert Dhéry, 1949) et *Ah ! les belles bacchantes* (Jean Loubignac, 1954). Moins réguliers au théâtre dans les années 1960-1970, ils se retrouvent néanmoins au cinéma pour cinq longs métrages, dont trois, tous réalisés et co-écrits par Robert Dhéry, seront des triomphes en salles³⁴⁷.

Chacun de ces trois films – mais nous pourrions dire la même chose de leurs deux autres productions cinématographiques au succès plus mitigé (*La Communale* de Jean L'Hôte, sorti 1965, et *Vos gueules, les mouettes !*, réalisé par Robert Dhéry, tourné en 1974) – fonctionne sur un principe récurrent. Le scénario raconte l'histoire d'un personnage, souvent joué par Robert

³⁴⁶ Le livre de souvenirs de Robert Dhéry, *Ma vie de branquignol*, est un vibrant témoignage de cet esprit de groupe dans la création. L'intimité et la complicité entretenue dans le travail se prolonge dans la vie collective qu'entretiennent les membres de la troupe lors des longues tournées qu'ils peuvent faire en Angleterre ou aux États-Unis. Au fil des créations scéniques, Robert Dhéry et Colette Brosset recomposent leur famille artistique, rappelant des fidèles et intégrant des nouveaux. La scène est pour la troupe un véritable lieu d'expérimentation : « on avait besoin d'exploser dans cette après-guerre encore grise de veilles, de famine et de terreur. On voulait la faire cette connerie, à tout prix, pour nous libérer du passé. Alors on s'acharnait dix heures par jour à figoler les détails, on reprenait cent fois chaque sketch au ralenti d'abord, puis de plus en plus vite, jusqu'à ce que toute la mécanique s'enchaîne, que l moteur tourne sans ratés. Ce théâtre minable qui nous abritait était devenu le laboratoire où nous pratiquions la micro-chirurgie du gag. », Robert Dhéry, *Ma vie de branquignol*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Lignes de vie », 1978, p. 14-15.

³⁴⁷ *La Belle Américaine* (4 151 247 entrées), *Allez France !* (2 612 535 entrées) et *Le Petit Baigneur* (5 542 755 entrées).

Dhéry (il est en tandem plus équilibré avec Louis de Funès dans *Le Petit Baigneur*), autour duquel s'agitent plusieurs personnages au caractère très dessiné mais qui ne se supplantent pas les uns les autres. Au contraire, ces nombreux seconds rôles évoluent avec homogénéité au sein du film et n'ont pas la fonction ingrate de faire-valoir pour le personnage principal. Robert Dhéry agit en chef d'orchestre. Il n'est que le centre d'un système autour duquel gravite des personnages satellitaires qui participent à la structure et à l'équilibre de cette organisation. L'acteur-réalisateur s'efface au profit de ses partenaires de jeu. Ses personnages sont plus discrets, au contraire des seconds rôles qui ont une présence plus affirmée dans la scène. Dans *La Belle Américaine*, Louis de Funès, qui n'est pas encore une vedette, bénéficie ainsi de plusieurs scènes où il reprend ses tics, grimaces et accès de colère dans lesquels il excelle. En quelques minutes, Michel Serrault témoigne de sa puissance de jeu en donnant à son personnage de mendiant ahuri une dimension pathétique. Dans *Le Petit Baigneur*, Jacques Legras en curé de campagne est largement mis en valeur au cours d'une scène d'homélie cataclysmique. Robert Dhéry reproduit ce principe de la revue burlesque, où l'attention ne doit pas se focaliser sur un seul mais où tous les comédiens contribuent à la dynamique du spectacle.

Cet esprit de troupe est renforcé dans ces films par le réemploi des comédiens de la troupe des Branquignols, mais plus encore par la création à l'écran de communautés extrêmement complices et soudées. Le début de *La Belle Américaine* nous introduit à la vie d'un quartier dans une banlieue parisienne. Les intérieurs sont toujours ouverts sur la rue et les habitants entretiennent entre eux une proximité et une familiarité indéniables, ce qui est renforcé par l'utilisation de plans de groupe où les personnages ne sont jamais isolés dans l'espace. Cette émulation de bande est omniprésente dans *Allez France !*, qui se concentre sur les péripéties d'un groupe de supporters français venu à Londres pour soutenir l'équipe de France de rugby, mais aussi dans *Le Petit Baigneur*, où Robert Dhéry et consorts composent la truculente famille Castagnier.

Les productions cinématographiques des Branquignols véhiculent cet esprit de troupe propre au cabaret et au music-hall tout en combinant les formes comiques, à la fois burlesques et langagières, qu'ils ont développées sur scène³⁴⁸. Les films ne sont pas à envisager comme

³⁴⁸ Dans l'article qu'il consacre à *La Belle Américaine*, le quotidien *La Libre Belgique* souligne que cette expressivité corporelle dans le film, au centre de la mise en scène de Robert Dhéry, n'est que le prolongement de l'identité scénique de la troupe des Branquignols : « L'interprétation de *La Belle Américaine* est mieux qu'excellente : elle fait corps, dans ses moments les plus significatifs, avec la mise en scène. Là encore, nous retrouvons l'héritage du music-hall. Robert Dhéry a demandé à ses comédiens moins la justesse ou la finesse du jeu que la présence et les ressources expressives du corps. Pour lui, la mobilité du visage, l'éloquence des gestes, les inflexions de la voix ont plus d'importance que le choix des angles ou la qualité des éclairages. », article non-signé, « Le talent de Robert Dhéry », *La Libre Belgique*, 16 février 1961.

des formes closes sur elles-mêmes, mais comme une variation, une proposition nouvelle d'un comique transmédiatique qui passe de la scène au cinéma, et dont la singularité résiderait dans cette persistance d'un esprit collégial. Plus qu'une série de procédés mécaniques ou narratifs, c'est la somme des caractères, cette impression de communauté débraillée où chacun apporte sa couleur particulière à un tableau plus général qui signe la valeur du collectif. Cette énergie de troupe théâtrale dans le cinéma comique trouve une nouvelle incarnation à la fin des années 1970 avec l'essor du café-théâtre.

III. Le café-théâtre

Le café-théâtre s'est imposé dans les années 1970 comme l'une des formes scéniques les plus stimulantes pour toute une génération de comédiens. Ce phénomène est né essentiellement de la volonté de jeunes artistes de se détacher des scènes conventionnelles pour aller vers des formes de spectacle plus souples, plus accessibles à des débutants et moins empesées sur le plan de la conception. Pensé dans une économie de moyens, le café-théâtre permet à des auteurs et des comédiens encore peu reconnus de se confronter à un public à peu de frais. Les spectacles ont lieu dans des salles à faible capacité, le plus souvent des débits de boisson réaménagés pour l'occasion. L'étroitesse de l'espace de représentation contraint la troupe à réduire au minimum les éléments de mise en scène. Les comédiens assurent eux-mêmes la construction des décors et gèrent toute l'intendance liée à la représentation. Ce mode de fonctionnement diminue considérablement les frais de production, donne la possibilité à des comédiens encore peu reconnus d'assurer la gestion entière de leur spectacle et soustrait ces derniers à l'exigence d'un succès immédiat pour rentabiliser la pièce. Le café-théâtre reste cependant une forme de spectacle fragile. À mi-chemin entre un lieu culturel et un espace de restauration, les établissements évoluent dans un flou juridique. Les comédiens qui s'y produisent ne bénéficient d'aucune protection professionnelle et syndicale à cause de leur inscription dans ce circuit marginal. Le droit d'entrée et le prix des consommations est au bénéfice du propriétaire tandis que la troupe se partage les oboles que les spectateurs veulent bien leur laisser.

Le premier lieu du genre est le Royal, ouvert à Paris en 1966 par Bernard Da Costa. La formule essaime rapidement. Sept autres ouvrent dans la capitale l'année suivante. En 1972, plusieurs dizaines de représentations de café-théâtre sont données au festival off d'Avignon. Un festival entièrement dédié à cette forme de spectacle est créé en 1974 à Rennes. En 1978, près

de 80 établissements dédiés au café-théâtre sont en activité à Paris et dans les grandes villes métropolitaines. Les spectateurs se déplacent en nombre, autant attirés par l'atmosphère décontractée et nonchalante³⁴⁹ que par le caractère imparfait mais sincère du spectacle. L'absence de réservation, la rotation des pièces (deux à trois spectacles différents par soir), leur courte durée (rarement plus d'une heure) et la souplesse des horaires de représentation (de 18h à minuit) libèrent les amateurs des contraintes inhérentes à d'autres types de théâtre.

Le succès de ces spectacles dans les années 1970 s'explique également par le ton singulier qu'il apporte aux arts de la scène. Les textes joués, souvent écrits par les comédiens eux-mêmes, sont d'essence satirique, portés sur la dérision et l'irrévérence. Pièces en un acte au titre absurde, montages de textes alternant poèmes et chansons, *one (wo)man shows* ou compilations de sketches, le répertoire se distingue par son regard acerbe sur le monde contemporain. S'il ne constitue pas un genre dramatique neuf (les pièces reprennent en grande partie des ressorts du boulevard), le café-théâtre favorise une écriture nerveuse et pousse les comédiens vers un jeu plus désinvolte : « de fait un langage théâtral nouveau va naître de ce nouveau rapport d'espace : travail du corps et de la voix, écriture de textes tout en nerfs et en muscles (retour donc de fortune de la pièce en un acte), choix d'un ton gouailleur, insolent, refus de tous les tabous (sexuels notamment)³⁵⁰ ». La proximité avec le public induite par la disposition de la salle et le minimalisme de la scénographie focalise toute l'attention sur le comédien. Son amplitude de jeu est très large. Il peut, sur le ton de la confiance, se laisser aller à un phrasé relâché et à des familiarités de langage que ne peuvent qu'encourager l'aspect informel du lieu. Ou alors se faire plus pressant, poussé par la cadence impétueuse de la pièce. Dans chaque situation, il doit rester précis dans ses gestes : le contact rapproché avec le public provoque inmanquablement un effet de loupe sur la scène³⁵¹.

³⁴⁹ « [...] le côté mondain du spectacle parisien (boulevard et même de nombreux cabarets), où l'aspect vestimentaire et le comportement un peu guindé, conformiste et parfois snob, rebute de nombreux individus, leur a fait éprouver le besoin de chercher un lieu où l'on est entre soi, entre gens de bonne compagnie, mais de la même compagnie, et entre gens décontractés qui, bien que ne se connaissant pas, agissent et se comportent comme des "Copains". La disposition des spectateurs au Café ou Dîner-Théâtre, autour de tables installées en long, en large, en travers, ou en demi-cercle, sur des banquettes, sur des fauteuils ou des chaises, ou des bancs, voire de simples planches, souvent dans de très mauvaises conditions de visibilité, créent une ambiance favorable, un environnement agréable, malgré l'absence parfois totale de confort. », Charles Joyon, *Pleins feux sur le café-théâtre*, Le Perreux-sur-Marne, Parc, 1977, p. 18.

³⁵⁰ Michel Corvin, « Le café-théâtre », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 143.

³⁵¹ « Il faudrait parler aussi de ce que le café-théâtre apporte en tant que genre. D'abord, il apprend mieux aux auteurs que les grandes scènes, la nécessité d'être bref, efficace, vif, mobile. Bien souvent, il n'y a dans de longues œuvres qui se traînent, qu'une pièce qui n'a eu la chance d'être soumise à des lois plus rudes. Pour les acteurs, c'est une merveilleuse école de simplicité et d'intensité. Ils doivent être à la fois sobres comme au cinéma, et intenses comme au théâtre. Un acteur digne de ce nom se fatigue autant au café-théâtre que sur le plateau de la Comédie-Française. La moindre défaillance y est visible. Le public doit être serré au corps comme dans la boîte,

Dans ce « style café-théâtre » qui émerge, plusieurs comédiens vont se démarquer et susciter l'attention de producteurs et de réalisateurs de comédie, attirés par ce ton frondeur et railleur empreint d'une certaine décontraction. Passant de troisièmes rôles au rang de vedettes, ils vont peu à peu imposer leur marque au cinéma. Le succès venant, ils s'investissent de plus en plus dans la conception des films en adaptant leurs propres pièces. Lors de leur passage au cinéma, ils apportent avec eux cette décontraction feinte rôdée sur les planches des cafés-théâtres mais se trouvent néanmoins confrontés à une industrie aux enjeux économiques plus conséquents, ce qui restreint leur marge de manœuvre. Les singularités développées sur scène ont-elles persisté ou se sont-elles émoussées sur grand écran ? Le café-théâtre a-t-il renouvelé en profondeur les structures et le ton de la comédie en France ou s'est-il dissout dans des formes déjà éprouvées ?

1. Le café-théâtre : un renouveau ?

1.1. L'émergence d'une génération

Les comédiens passés par le café-théâtre connaissent des fortunes diverses. L'amateurisme revendiqué des troupes constitue autant leur force que leur faiblesse. Cette formation par la voie buissonnière, loin des réseaux plus officiels (cabarets, théâtres privés, conservatoire), permet à chaque spectacle de garder une certaine spontanéité, une candeur naïve qui apporte de la vitalité à la représentation³⁵². Toutefois, l'absence de technique et d'expérience chez de nombreux comédiens affaiblit certaines pièces qui ne tiennent pas sur la longueur. Aussitôt montées, elles sont rapidement oubliées.

Néanmoins, quelques comédiens émergent du lot. Les réussites les plus manifestes viennent des troupes du Café de la Gare (Coluche, Patrick Dewaere, Henri Guybet, Martin Lamotte, Gérard Lanvin, Miou-Miou, Rufus, ...) et du Splendid (Anémone, Josiane Balasko, Michel Blanc, Marie-Anne Chazel, Christian Clavier, Gérard Jugnot, Dominique Lavanant, Thierry Lhermitte, Bruno Moynot, ...). Les directeurs de casting, les producteurs et réalisateurs de cinéma ou de télévision qui se rendent dans ces lieux à la mode sont séduits par l'énergie et le

la disposition des chaises et la consommation des boissons le poussant facilement à la nonchalance. », Charles Charras, « À propos du café-théâtre », *Acteurs*, n°17, janvier-février 1984, p. 60.

³⁵² Les journalistes et critiques des rubriques théâtrales se sont enthousiasmés pour le café-théâtre lors de son apogée dans les années 1970. Dans une chronique pour *Le Figaro*, Claude Baignières voit dans ces spectacles une occasion pour le comédien de revitaliser son art : « Le bond en avant du comédien moderne est plus facile à accompagner parce qu'il a le sens d'un élargissement de la liberté vocale ou corporelle, ce qui implique la chute des masques au bénéfice d'une sorte de vérité psychologique. L'acteur n'est plus dans cette perspective l'officiant vénérable d'une liturgie, mais aussi un générateur d'énergies, de sensations, de sentiments, dont les "magnétismes" révèlent directement la nature. », cité dans Charles Joyon, *Pleins feux sur le café-théâtre*, *op. cit.*, p. 36-37.

naturel de ces débutants. Ils sont engagés pour de menues figurations ou quelques rôles de complément. Leur présence à l'écran se remarque rapidement. Le temps d'une scène, Coluche se démarque par son naturel dans *Le Grand Bazar* (Claude Zidi, 1973). Josiane Balasko affirme déjà son impétuosité dans *Un éléphant ça trompe énormément* (Yves Robert, 1976) à l'occasion d'un petit rôle. En quelques minutes, Gérard Jugnot impose sa singularité, son air gauche et ses maladresses dans *Le Jouet* (Francis Veber, 1976).

À l'écran, ces nouveaux venus se distinguent d'autres acteurs formés au cabaret ou au conservatoire. En effet, les conditions de représentations sur les scènes des cafés-théâtres les rapprochent déjà des contraintes et des spécificités du jeu sur un plateau de tournage³⁵³. De plus, ils apparaissent rarement isolés dans une production. Plusieurs membres d'un même collectif peuvent occuper différents rôles dans un film, réitérant ainsi l'effet de troupe. Dans *On aura tout vu* (Georges Lautner, 1976), les membres du Splendid apparaissent presque au complet dans leur propre théâtre de la rue des Lombards à Paris. Dans *L'Aile ou la Cuisse*, les artistes qui composent la troupe du cirque itinérant menée par Gérard Duchemin (Coluche) sont majoritairement interprétés par des acteurs passés par le café-théâtre (Marie-Anne Chazel, Martin Lamotte, Gérard Lanvin)³⁵⁴. Ces comédiens qui percent peu à peu à l'écran font rarement cavalier seul. En préservant ces réseaux formés sur scène, ils s'imposent collectivement au cinéma, contribuant à une identification plus nette pour l'industrie, les journalistes et les spectateurs du « style café-théâtre ». Cette fidélité à l'esprit de troupe leur permet de se forger une véritable identité artistique. Ils accèdent progressivement à l'écriture des films dans lesquels ils jouent, suggérant tout d'abord des idées (le scénario de *C'est pas parce qu'on a rien à dire qu'il faut fermer sa gueule...* écrit par Jacques Besnard et Jean Halain vient d'une idée originale de Christian Clavier, Gérard Jugnot et Thierry Lhermitte) avant de porter à l'écran leurs propres pièces et d'imposer les réalisateurs qu'ils ont choisi (en 1978, la troupe du Splendid adapte un succès de son répertoire, *Amours, coquillages et crustacés* qui

³⁵³ Gérard Jugnot décrit la manière dont le style de jeu découle presque entièrement de la configuration des lieux : « on aurait mille fois préféré jouer dans de vrais théâtres, mais on n'avait pas le choix ! L'esthétique et le style de jeu en a découlé d'une manière très pragmatique. Si vous vous produisez sur les genoux des premiers spectateurs, vous n'allez pas jouer de la même manière que dans l'amphithéâtre d'Orange. Un jeu plus naturaliste s'est imposé de lui-même. Ce qui tombait bien, puisque nous avons toujours été plus influencés par le cinéma que par le théâtre. [...] Au café-théâtre, le gros plan était de mise. Il fallait jouer "cinéma". C'est sans doute pourquoi, très vite, quelques castings sont venus nous chercher, tandis que, de notre côté, nous avons très tôt essayé d'écrire des scénarios de courts et de longs métrages. », Gérard Jugnot, *Une époque formidable. Mes années Splendid*, Paris, Grasset, 2016, p. 129.

³⁵⁴ Le rapprochement avec cette forme de spectacle est appuyé également par le nom que porte le cirque dans le film, le « Café-Circus ». Pour plus de développement sur la promotion du café-théâtre dans ce film de Claude Zidi, je renvoie à mon article : Adrien Valgalier, « Féerie sociale et identité artistique : la portée symbolique et culturelle du cirque dans *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi », *Circus Science*, n°2, 2022, p. 111-120. En ligne : https://www.pulm.fr/media/wysiwyg/documents/Circus_Science_2_1.pdf.

deviendra *Les Bronzés* au cinéma et exige Patrice Leconte à la réalisation alors qu'Yves Rousset-Rouard, le producteur, préférerait Jean-Jacques Annaud pour ce poste).

1.2. La troupe du Splendid

Alors que Coluche, Patrick Dewaere et Miou-Miou se détachent de leur troupe d'origine dans leur carrière cinématographique, les membres du Splendid vont instiller dans la comédie française un « esprit café-théâtre » à la charnière des années 1970 et 1980³⁵⁵. Au fil de leurs collaborations artistiques régulières et de leur participation à l'écriture des scénarios se dessine une certaine homogénéité. À chaque nouvelle sortie d'un film porté par une ou plusieurs personnalités du Splendid, la presse relève cette couleur caustique et espiègle héritée du café-théâtre. Lors de la sortie en salles des *Bronzés*, Alain Riou rappelle dans *Le Matin* cette « drôlerie ravageuse, pas tellement par sa férocité, très contenue, que par sa gaieté, son rythme, son allant, son brio en un mot³⁵⁶ » qui émaillait la pièce d'origine et qui se retrouve dans cette adaptation cinématographique. Les films sont caractérisés sous la plume des journalistes par leur tonalité douce-amère, leur capacité à retenir la charge subversive par une certaine commisération et une mélancolie latente. Dans *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (1981) de Patrice Leconte, co-écrit et interprété par Michel Blanc, Danièle Heymann note dans le scénario, « une réelle sympathie pour des personnages sans envergure mais sans amertume, une indulgence guillerette pour leurs faiblesses et leurs lâchetés³⁵⁷ ». Marie-Noëlle Tranchant souligne l'humour « à la fois agressif et bon enfant, corrosif mais franchement gai³⁵⁸ » du *Père Noël est une ordure* (1982) de Jean-Marie Poiré. Pour Emmanuel Carrère, *Le Quart d'heure américain* (1982) de Philippe Galland « repose sur un mélange assez subtil de tendresse et de noire méchanceté³⁵⁹ », typique selon lui des comédies issues du café-théâtre.

Enfin, l'un des traits communs aux films portés par des membres du Splendid selon la presse de l'époque est leur volonté de s'inscrire dans leur époque, de composer, sans insister pour autant, avec une certaine réalité sociale contemporaine. Dans sa critique des *Hommes préfèrent les grosses* de Jean-Marie Poiré (1981), Annie Coppermann évoque ce naturel des acteurs « en prise direct avec la sensibilité de leur contemporain³⁶⁰ » et Michel Pérez, dans son texte sur *Viens chez moi, j'habite chez une copine*, loue la capacité du café-théâtre à « capter un air du

³⁵⁵ Nous ouvrons ici notre périodisation à des films sortis au début des années 1980 pour mieux saisir l'évolution et l'ascension du Splendid au sein du cinéma comique français.

³⁵⁶ *Le Matin*, 22 novembre 1978.

³⁵⁷ *L'Express*, 31 janvier 1981.

³⁵⁸ *Le Figaro*, 23 août 1982.

³⁵⁹ *Télérama*, 13 novembre 1982.

³⁶⁰ *Les Échos*, 4 février 1981.

temps³⁶¹ ». Michel Mardore n'hésite pas à qualifier ce film de « témoin de son temps³⁶² ». Face à cette régularité dans le ton des films, les journalistes caractérisent peu à peu un style café-théâtre. Christian Delay lance en 1981 l'expression de « café-cinéma³⁶³ », qui est reprise dans d'autres publications.

1.3. Le style « café-cinéma »

Cette impression de renouveau qui se dégage à la lecture des articles de presse de l'époque ne peut se comprendre sans la recontextualisation des films dans le paysage plus général des comédies françaises de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Dans cette période, le genre est dominé par Gérard Oury, Claude Zidi, Pierre Richard et les Charlots, dont l'inspiration est essentiellement burlesque. Les films de bidasses, très à la mode dans ces années, puisent également l'essentiel de leurs effets comiques dans des gags visuels. Les films estampillés café-théâtre ne s'inscrivent pas dans cette veine burlesque³⁶⁴ et donnent davantage dans l'humour d'observation et le comique de caractère³⁶⁵. Cette expression décontractée et ce naturel importés du café-théâtre paraît rapprocher ces films de ce « Nouveau naturel » théorisé dans le sillage des comédies de mœurs de Pascal Thomas et Michel Lang. Mais là où ces dernières productions cherchent dans la chronique et l'anecdote à peindre le contemporain sans juger ni dénoncer, le « café-cinéma » porte un regard plus acerbe sur ses personnages en

³⁶¹ *Le Matin*, 2 février 1981.

³⁶² *Le Nouvel Observateur*, 9 février 1981.

³⁶³ *Spectacles du monde*, juillet 1981.

³⁶⁴ « Si je tente cependant de distinguer ce que Le Splendid, puis Michel Blanc et moi-même, avons changé, c'est, avant tout, la disparition progressive des gags. Cette mécanique très ancienne qui se prépare et se déroule comme une sorte de construction grammaticale et dont le pape incontesté était Gérard Oury. Cette forme d'effet comique ne m'intéressait pas. Du moins dans le cinéma d'aujourd'hui. J'adorais les chutes (au propre comme au figuré) chez Laurel et Hardy, mais je trouvais cela démodé dans les années 70. Dans *Les Bronzés*, il en subsiste encore, mais on a gommé définitivement cet effet dans *Viens chez moi...* qui ne comporte aucun gag. Pour moi donc, le comique est fondé sur les situations et l'observation du quotidien. Il repose sur des personnages vrais, par sur des stéréotypes de comédie, voire des clowns qui se jettent des tartes à la crème au visage ou tombent dans des bacs de confiture. Je recherchais mon inspiration dans l'observation la plus juste possible – et si possible drôle – d'un milieu jeune, à l'écart de la compétition sociale. C'est là qu'on y respire l'air du temps, teinté d'un humour jaune. Comme le rire de la même couleur. », Patrice Leconte, *Je suis un imposteur*, Paris, Flammarion, 2000, p. 130.

³⁶⁵ Il convient de noter, comme l'indique Gérard Jugnot dans ses mémoires, que si l'inspiration et la dynamique de la troupe se tournent vers la scène café-théâtre, les goûts de celle-ci en matière de comique se portent essentiellement vers le burlesque américain et les acteurs français de cabaret : « Comme le poulet est nourri au grain, mes camarades et moi nous nous sommes gavés de nourritures comiques. C'était notre goût. Outre les grands acteurs comiques du cinéma américain : Keaton, Laurel et Hardy, Peter Sellers, Jerry Lewis, nos idoles françaises venaient pour la plupart du cabaret : Poiret et Serrault en tête mais aussi Louis de Funès, Jacqueline Maillan, Francis Blanche, Jean Yanne et tous les excentriques comme Jean Carmet, Pierre Dac, Darry Cowl ou Jean Le Poulain et autres branquignols de Robert Dhéry. », Gérard Jugnot, *Une époque formidable. Mes années Splendid'*, *op. cit.*, p. 103.

jouant notamment sur leurs névroses, à la manière d'un Woody Allen, dont le cinéma devient de plus en plus en vogue en France dans les années 1970³⁶⁶.

La singularité de ce cinéma apparenté au café-théâtre tient également à l'image artistique et politique que renvoie celui-ci. Le café-théâtre revendique son déploiement en dehors des circuits officiels et se pense comme une avant-garde capable de régénérer les arts de la scène. Pour Bernard Da Costa, le café-théâtre réveillerait, par son fonctionnement contrebandier, un monde du spectacle alors en pleine inertie³⁶⁷, englué dans ses habitudes. Il serait le seul capable de redonner au théâtre une dimension populaire³⁶⁸. Le café-théâtre est porté par une remise en cause des structures classiques du monde théâtral, où le sens de la hiérarchie, le texte et le respect strict du dispositif scénique priment le plus souvent. Les comédiens de ces nouveaux établissements s'attachent à détricoter ces conventions :

Alors que les troupes classiques assoient la centralité du metteur en scène et les hiérarchies internes, celles de café-théâtre développent une organisation non pyramidale, au sein de laquelle chacun écrit, joue, est libre de partir à condition de trouver son successeur. En termes de mise en scène, le café-théâtre préfère à la rigidité consacrée du théâtre classique la désorganisation, l'improvisation, les situations cocasses et la comédie. Il mise sur les interactions entre ses membres et le public, et privilégie les mouvements du corps, les dialogues spontanés et le sens de la réplique à la narration ou au discours. Dans cette configuration originelle, il revêt une signification "populaire" en s'opposant point par point au théâtre "noble"³⁶⁹.

Cette image de nouvelle bohème artistique et de culture alternative est renforcée par l'assimilation du café-théâtre à un esprit libertaire. Plusieurs comédiens du Café de la Gare et

³⁶⁶ Cette accointance avec le cinéma du réalisateur américain est confirmée par Michel Blanc lorsqu'il confie, dans un livre biographique, avoir été très influencé pour la création de son personnage de Jean-Claude Dusse dans *Les Bronzés* par le rôle interprété par Woody Allen dans son propre film *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander* (1972) : « Jusqu'à ce que je découvre les films de Woody Allen, pour moi la comédie c'était Poiret-Serrault, *Les Gendarmes* ou *Les Bidasses*. Et ça, je ne savais pas le faire. Et puis j'ai vu *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe*. Le choc. L'acteur jouait sur ses névroses. Il faisait rire avec sa faille intérieure. Et là, j'ai commencé à comprendre... » Son personnage de célibataire devient donc une victime par excellence qui se nourrit de ses propres angoisses. À partir de là, Michel Blanc va faire de son physique et de ses mots des armes comiques tranchantes, comme le modèle éprouvé du cinéaste américain du Nouvel Hollywood. », Alexandre Raveleau, *Michel Blanc. Sur un malentendu*, Paris, Hors Collection, 2017, p. 82.

³⁶⁷ « Le Français aimait-il toujours le spectacle ? C'était la question que l'on pouvait se poser. Et quel spectacle aimait-il ? Les activités parallèles du Spectacle périllicitaient également. Cabarets érotiques en berne, Live Show mortels, "chansonniers" à bout de souffle. Pigalle, Montmartre et Montparnasse réunis, coulaient à pic. Seul, le Café-Théâtre prospérait, poussé par la formidable vitalité des jeunes. Tandis que le haut du panier s'effondrait, tout un formidable mouvement souterrain soulevait le petit monde des débutants, des anarchistes, des marginaux. », Bernard Da Costa, *Histoire du café-théâtre*, Paris, Buchet/Chastel, 1978, p. 153.

³⁶⁸ « Dans un État suralimenté de culture, même si les trois quarts des gens l'ignoraient réellement, prisonniers cependant d'un air saturé d'art, de distractions, avec bons films à droite, spectacles éblouissants à gauche, télévision tous les soirs... Le Café-Théâtre, par son côté bonhomme, touchait l'âme du peuple. Quelle grâce pour ceux qui n'allaient jamais au théâtre, que d'entrevoir les quatre paillettes du Café-Théâtre... », *ibid.*, p. 180.

³⁶⁹ Nelly Quemener, *Le Pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, Paris, Armand Colin/INA, 2014, p. 32.

du Splendid sont au casting de *L'An 01* (1973) de Jacques Doillon, film qui imagine une société utopique mettant fin au productivisme et à la propriété privée, promouvant la liberté sexuelle et une vie en communauté. La presse satirique et provocatrice – *Hara-Kiri* et *Charlie Hebdo*³⁷⁰ en première ligne – défend le café-théâtre. Les membres du Splendid croisent plus ou moins directement au cours de leurs débuts au cinéma des illustrateurs et auteurs de bandes-dessinées proches de l'humour noir, provocateur, « bête et méchant » de ces journaux³⁷¹. Ce rapprochement avec ces titres de presse se revendiquant politiquement incorrects permet à la troupe du Splendid d'asseoir sa dimension frondeuse.

Cette inscription dans une forme de marginalité et ce parrainage par ces derniers titres de presse bénéficient à cette génération du café-théâtre. Tout en s'adaptant à l'industrie cinématographique, elle cultive sa différence par cet ancrage artistique et politique qui donne la certitude, du moins le sentiment au public et à la presse que les caractères et les situations dépeintes à l'écran sont plus tranchées et moins consensuelles. Cependant, cette impression de nouveauté et de singularité prêtée au « café-cinéma », ce sentiment que la troupe du Splendid apporte « au cinéma comique français un grain de folie et d'extravagance³⁷² » sont loin d'être partagés. De nombreuses voix remarquent dans ces comédies la reprise de formules vaudevillesques éculées et déplorent une perte d'originalité dans ce passage au grand écran.

2. Du boulevard remis au goût du jour

2.1. Un manque d'originalité cerné par la presse

Un sentiment de lassitude s'exprime dans la presse du début des années 1980 à propos des comédies portées par des anciens du café-théâtre. Les griefs portent essentiellement sur la répétition de formules narratives, la reprise de certains caractères et le retour de films en films d'une même atmosphère faussement subversive. La situation du couple confronté à un ami encombrant n'étonne plus *Le Point* dans *Viens chez moi, j'habite chez une copine* :

Les situations et l'ambiance sont typiques de l'esprit du café-théâtre : un couple moderne et sympathique, libéré, un ami de la famille plus ou moins pique-assiette, des embrouilles sentimentales sans portée. On rit parce que c'est bien joué et bien vu quant

³⁷⁰ Dans l'émission *À la bonne heure*, diffusée le 1^{er} avril 1977 sur TF1 et consacrée au café-théâtre, Gérard Jugnot déclare, à propos du Splendid que « la manière dont [ils sont] politisés est plus proche de *Charlie Hebdo* que de Jean Amadou ».

³⁷¹ Gotlib scénarise le premier film de Patrice Leconte (*Les vécés étaient fermés de l'intérieur*, 1976), qui réalise par la suite *Les Bronzés*. Christian Clavier et Anémone jouent dans *Je vais craquer* (1980) de François Leterrier, adapté d'un album de Gérard Lauzier, auteur de bandes-dessinées sarcastiques. Reiser, dessinateur pour *Hara-Kiri*, conçoit l'affiche de la pièce de théâtre *Le père Noël est une ordure*.

³⁷² *Le Monde*, 1^{er} septembre 1982.

au détail. Mais, à la longue, cet humour-là, systématique et superficiel, lasse. Il y manque une épice indispensable à la réussite cinématographique³⁷³.

Dans son retour sur *Pour cent briques, t'as plus rien...* (1982) d'Édouard Molinaro, *Télérama* se lasse de l'inconséquence des scénarios de ces films, de leurs titres loufoques et décalés qui étaient la signature des pièces de café-théâtre et des ressemblances entre les personnages : « Les films qui nous viennent du café-théâtre ont plusieurs points communs : la situation de départ est mince, les titres ont un air de famille (une petite phrase ironique ou paradoxale) et les (anti)héros sont sans emploi, paumés ou décontractés³⁷⁴. » En évoquant *T'empêches tout le monde de dormir* (1982) de Gérard Lauzier dans les pages du *Monde*, Colette Godard relève dans ce type de comédie le retour des mêmes situations dramatiques, des mêmes traits d'humour, des mêmes tics de jeu et une tendance à tempérer les défauts et les mesquineries des personnages par une certaine insouciance :

La mode est aux films façon café-théâtre, reconnaissables à leurs titres blagueurs, façon chansonniers. Une mode passe-partout, pas chère, pas chichiteuse, innocente en dépit de sujets apparemment scabreux, mais pas vraiment malgré un vocabulaire où fleurissent les “gros mots”. C'est toujours l'histoire du garçon qui rencontre une fille, mais inversée. Libération féminine exige : la fille rencontre le garçon, elle le drague. Comme dans les vieux vaudevilles, le lit tient toute la scène et l'on s'y roule allégrement – on mime, ce n'est pas du *hard* ni du *soft core*. Les filles sont insatiables, les garçons “assurent”. Le scénario, toutefois, leur aménage une panne : rires masculins assurés dans la salle. Les acteurs parlent dans leurs bottes pour faire drôle, minaudent à la manière des enfants qui se rendent intéressants. Leur monde est celui des spots publicitaires, avec des couleurs gaies, des aînés grognons mais charmants, des gosses insupportables mais futés, des jeunes vêtus de manière seyante, même quand ils sont pauvres, des louloutes bien roulées qui rendent les armes en disant : “Quel macho !”³⁷⁵

Dans cette synthèse, Colette Godard révèle l'aspect mécanique du film de Gérard Lauzier et sa dimension vaudevillesque par ce chassé-croisé amoureux. La référence à ce genre théâtral ou encore à la comédie de boulevard se retrouve ailleurs dans la presse. *L'Humanité* déplore que *Le père Noël est une ordure* reprenne « ce qu'a pu avoir de pire le théâtre dit “de Boulevard”³⁷⁶ » et regrette que les spectateurs de *Papy fait de la résistance* soient « constamment ballotés entre le café-théâtre et le théâtre de boulevard³⁷⁷ ».

³⁷³ *Le Point*, 9 février 1981.

³⁷⁴ *Télérama*, 5 juin 1982.

³⁷⁵ *Le Monde*, 11-12 avril 1982.

³⁷⁶ *L'Humanité*, 3 septembre 1982.

³⁷⁷ *L'Humanité*, 31 octobre 1983.

Structure et morale vaudevillesques du « café-cinéma »

Ces références dépréciatives à ces genres théâtraux soulignent l'archaïsme des structures de ces films et pondèrent cette impression de renouveau célébrée dans une partie de la presse à propos de cette génération d'acteurs. Le café-théâtre s'est davantage distingué par la singularité de son dispositif impliquant des contraintes de jeu et de mise en scène spécifiques que par l'originalité et la modernité des œuvres écrites. Les pièces ne diffèrent guère dans leurs effets du répertoire du boulevard et plus spécifiquement du vaudeville. Il s'agit également de viser l'efficacité, de procurer un plaisir immédiat au public, de ne lui laisser que peu de répit et d'enchaîner à un rythme soutenu les répliques au sein d'une intrigue toute en nerfs³⁷⁸. Ces échanges à bâtons rompus cultivés sur scène restent une des marques de fabrique du « café-cinéma ». Les acteurs reprennent à leur compte cette cadence frénétique du vaudeville tout en l'encanaillant par le recours à un langage familier, volontiers cru et sans ambiguïté – notamment sur les questions de la séduction et de la sexualité –, loin des périphrases et de la retenue de la langue du boulevard.

Les comédies du « café-cinéma » s'éloignent en revanche du mouvement incessant des vaudevilles où les rebondissements de situation rythment l'intrigue. À quelques exceptions près (notamment *Le père Noël est une ordure* et *Papy fait de la résistance*), ces films se distinguent au contraire par une situation dramatique assez lâche, proche de la chronique, qui varie autour d'une situation plutôt qu'elle ne progresse vers une apothéose. En se déroulant sur le temps des vacances, le diptyque des *Bronzés* est exemplaire à ce sujet. Uniquement rythmée par l'arrivée et le départ du lieu de villégiature (la Côte d'Ivoire pour le premier film, Val-d'Isère pour le second), les scénarios se concentrent sur les affrontements entre les personnages et n'ont pas souci de créer une dynamique d'ensemble. Cet effacement de la ligne narrative permet de focaliser l'attention sur les comiques de caractère et de situation.

Si ces comédies s'éloignent du vaudeville sur le plan narratif, elles le retrouvent dans la raideur des personnages, affectés d'un défaut, réduits à un trait de caractère dont ils ne dévient pas : le séducteur hâbleur (Popeye dans *Les Bronzés*, Yves dans *T'empêches tout le monde de dormir*), le naïf (Jean-Claude Duss dans *Les Bronzés* et *Les Bronzés font du ski*, Ferdinand dans *Le Quart d'heure américain*), le névrosé (Félix dans *Le père Noël est une ordure*, l'inspecteur

³⁷⁸ « Le café-théâtre a à voir avec le théâtre de Boulevard, aussi, par ses aspects raccrocheurs : "C'est le Boulevard des moins de quarante ans" a-t-on dit. Le public de café-théâtre, plus mêlé et plus neuf que celui des autres théâtres, plus curieux de tout et sans idée préconçue à l'égard du théâtre, attend qu'on l'amuse et qu'on réussisse, par des moyens rapidement efficaces (ceux du Boulevard en bonne partie), à capter son attention. », Michel Corvin, « Le café-théâtre », art. cit., p. 143.

Leroux dans *Circulez y'a rien à voir*), le bourgeois pincé et hypocrite (Jérôme dans *Je vais craquer*, Thérèse et Pierre dans *Le père Noël est une ordure*). Cette accentuation sur le caractère relègue au second plan la question sociale, qui reste latente, due notamment aux physiques assez peu typés des personnages³⁷⁹. Ce que montre les productions du Splendid, c'est avant tout l'homogénéisation de la société autour de la classe moyenne. S'ils peuvent éprouver certains clivages sociaux, les personnages sont davantage déterminés par leur personnalité ou leur physique. La question du corps séduisant ou repoussant, valorisé ou déconsidéré selon les normes classiques de genre est omniprésente dans les films du Splendid.

Le « café-cinéma » se rapproche définitivement du vaudeville dans sa façon de saisir les personnages au cœur de leur vie privée et d'aménager une tension autour de cette zone en provoquant des frottements entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur, le centre et la périphérie. Le confort de ce monde réglé et équilibré est troublé par l'irruption d'un élément marginal. Le couple formé par Daniel (Bernard Giraudeau) et Françoise (Thérèse Liotard) dans *Viens chez moi, j'habite chez une copine* est déstabilisé par l'arrivée de Guy (Michel Blanc), qui parasite leur quotidien. Dans *Les hommes préfèrent les grosses*, Lydie (Josiane Balasko) est débordée par les fréquentations envahissantes d'Eva (Ariane Lartéguy), sa colocataire. Dans *Le père Noël est une ordure*, la permanence du réveillon de Noël de l'association SOS Détresse Amitié tenue par les très respectables Thérèse et Pierre est bouleversée par les allées-venues incessantes de personnes marginalisées (un couple de SDF, un travesti homosexuel, un étranger). À la manière du théâtre de boulevard, ces confrontations exposent les contradictions du particulier pour, dans une perspective didactique, servir de leçon pour le général³⁸⁰. Par ce moralisme souterrain, dissimulé derrière les apparences libertaires et désinvoltes de ce cinéma, ces comédies regorgent d'ambiguïtés.

2.2. De l'humour grinçant mais tempéré

Le passage au cinéma de la troupe du Splendid a impliqué un réaménagement de leurs textes et de leur humour. Sans renier la dimension satirique et mordante de leur identité artistique, ces

³⁷⁹ « L'originalité du comique du Splendid est d'éviter la condescendance, notamment grâce à des comédiens et comédiennes aux corps ordinaires, relativement inclassables selon le découpage traditionnel populaire/bourgeois, et à une mise en scène des énervements et des frustrations individuels, transcendant l'origine sociale. », Nelly Quemener, *Le Pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, op. cit., p. 34.

³⁸⁰ « [...] le Boulevard ne s'intéresse aux hommes que sous l'angle de leur vie privée : le domaine exploité est celui de l'amour, du couple, de la famille, soit du social quotidien. Le particulier seul mobilise le Boulevard mais le particulier à l'usage du plus grand nombre. Là réside le didactisme : dans un constant désir de tirer de l'anecdote une perspective d'ensemble sur l'état de la société ou des leçons de conduite pour la vie de tout un chacun. » Michel Corvin, « Le théâtre de Boulevard », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 119.

comédiens de café-théâtre ont étouffé les aspects les plus noirs de leur style pour s'adapter à un marché impliquant plus de risques économiques que le circuit des cafés-théâtres. En reprenant la pièce *Amours, coquillages et crustacés* avec la troupe du Splendid en vue de son adaptation à l'écran, Patrice Leconte gomme les aspects les plus féroces du texte :

Nous avons un peu sacrifié au goût du public en gommant la cruauté du café-théâtre ; ainsi le couple prétendument libéré qui se force à des aventures se réconcilie à la fin, le timide qui n'arrive pas à séduire les filles arrive enfin à "une ouverture"... La plupart des spectateurs venant retrouver dans ce film des situations qu'ils ont connues en vacances, nous avons préféré terminer sur une note optimiste³⁸¹.

Le basculement dans une industrie plus lourde aux enjeux financiers conséquents et aux retombées incertaines nécessite un reformatage de cet humour de café-théâtre, un assouplissement des traits les plus radicaux pour convenir à une audience plus large. Il implique également de s'adapter à de nouveaux interlocuteurs comme le producteur et le réalisateur qui ont, de leur côté, des impératifs autres que les dialogues ou le jeu des acteurs³⁸². Cet ajustement à un nouveau marché marque, pour une partie de la presse, l'impossibilité pour le café-théâtre de fonctionner à grande échelle sans renoncer à ses éléments les plus caustiques³⁸³.

En ce sens, ces comédies dans le sillage du café-théâtre se distinguent davantage par un certain sens de l'équilibre que par une radicale nouveauté. Elles pondèrent la satire par des dénouements heureux, revivifient les situations classiques du boulevard par un ancrage résolument contemporain et une tonalité libertaire, rendent moins mécaniques des rôles stéréotypés par un certain relâchement du jeu d'acteur. Dans son texte sur *Le père Noël est une ordure* pour *Le Quotidien de Paris*, Georges-Marc Benamou soutient que les films du Splendid ne sont que des phénomènes de mode, des productions faussement originales, des impostures qui, bien loin de réinventer le cinéma comique, ne font que prolonger les recettes du passé :

Dans le désert de la comédie à la française, le rire du Splendid a singulièrement résonné. Cruel, satirique, mais aussi épais. Il est venu, avec ses habits neufs, fournis par le café-théâtre, concurrencer les comédies les plus traditionnelles, celles de Claude

³⁸¹ *Le Matin*, 22 novembre 1978.

³⁸² Les phases d'écriture et de préparation des *Bronzés* sont marquées par d'âpres négociations, parfois conflictuelles, entre la troupe du Splendid, le producteur Yves Rousset-Rouard et le réalisateur Patrice Leconte. Ces deux derniers, tout en souhaitant conserver à l'écran ce qui faisait la singularité de la pièce d'origine, doivent réfréner certaines propositions des acteurs (cf. Alexandre Grenier, *Génération Père Noël. Du Splendid à la gloire*, Paris, Belfond, 1994).

³⁸³ « On n'en voit que mieux, en revanche, les difficultés que représentent, pour les marginaux du café-théâtre, l'entrée dans le "système" et le passage à la grande production. Ou bien, comme Sotha et Romain Bouteille, ils parviennent à monter leur film eux-mêmes et s'acharment à proposer à un public élargi ce qui ne divertit que quelques-uns ; ou bien, comme c'est ici le cas, ils font confiance à des mentors du métier, qui leur rognent les ongles, croyant de bonne foi rendre leur humour et leur impertinence plus largement accessibles. », *L'Express*, 18 novembre 1978.

Zidi, Georges Lautner, Jean Giraud, Gérard Oury. Une certaine critique a annoncé, claironnante, l'arrivée du rire nouveau. Le public s'est précipité. Le populaire mâtiné de marginal, pensez-donc, c'est l'idéal ! Mais après ces quelques films, on peut aujourd'hui se demander ce que l'équipe du Splendid a apporté et au cinéma français et à la comédie. La levée de certains tabous, une coloration à la fois "Charlie-Hebdo" et café du Commerce. Une petite brise bitumeuse de l'époque. C'est tout. Excepté cela, rien de nouveau, rien de bouleversant. Le rire de Josiane Balasko, quoi qu'elle en dise, tire plus du côté de Françoise Dorin – et Jacqueline Maillan – que de celui de Mel Brooks. Gérard Jugnot, ce sous-Coluche "craignos", est plutôt Darry Cowl que Buster Keaton. Dominique Lavanant, une nouvelle Maria Pacôme. Et, Jean-Marie Poiré, le réalisateur de la plupart de ces films, un bon technicien du cinéma à qui il manque la nervosité d'un Georges Lautner par exemple. Le cinéma et la comédie ont horreur du vide. Et ce vide, l'équipe du Splendid, avec sa boulimie, sa manière de se pousser du coude pour occuper la scène, le remplit. Remplaçant les comédies grasses des années 50-60, vous savez, ce genre théâtre de boulevard porté à l'écran – tiens, un parallèle intéressant – il continue, conforté dans cette imposture par certains qui les persuadent qu'ils ont du talent. Mais oui... Mais oui...³⁸⁴

Ces lignes soulèvent l'ambiguïté qui tend la trajectoire de la troupe du Splendid au cinéma. Tout en assumant un langage familier et un esprit frondeur, les films reposent sur des mécaniques éprouvées du vaudeville.

2.3. Un vaudeville de marginalisés

Cinéma essentiellement d'intérieur, le « café-cinéma » reprend à son compte les affrontements privés du vaudeville et réintègre ce motif de l'appartement en proie à l'implosion. Cette tension spatiale qui se manifeste dans le genre, où chaque entrée de personnage menace l'équilibre des personnages, rejailit dans le « café-cinéma », au-delà des seuls films du Splendid, avec la question de la cohabitation. Les personnages se bousculent et se montrent insistants pour s'installer chez l'un, finissant par s'accaparer par la ruse des lieux de vie qui ne leur appartiennent pas. À la différence du vaudeville où les entrées intempestives ont avant tout une fonction événementielle et spectaculaire dans le fonctionnement de la pièce (les temps morts sont à bannir), ces intrusions dans le « café-cinéma » sont avant tout motivées par la précarité et une nécessité de survie. Si Guy (Michel Blanc) se montre pressant pour dormir chez Daniel (Bernard Giraudeau) dans *Viens chez moi, j'habite chez une copine*, c'est parce qu'il n'a pas de logement et risque de vivre à la rue. De même, dans *T'empêches tout le monde de dormir*, Yves (Daniel Auteuil) rechigne à quitter l'appartement d'Isabelle (Catherine Alric) pour ne pas

³⁸⁴ *Le Quotidien de Paris*, 26 août 1982.

retourner dormir dans les couloirs de la gare de l'Est à Paris. Lydie (Josiane Balasko) accepte de prendre une colocataire chez elle dans *Les hommes préfèrent les grosses* parce qu'elle ne peut assumer seule le loyer de l'appartement dans lequel elle vit. Enfin, dans *Le père Noël est une ordure*, Josette (Marie-Anne Chazel), Félix (Gérard Jugnot), Katia (Christian Clavier) et monsieur Preskovitch (Bruno Moynot) insistent tous pour rester dans la permanence de l'association SOS Détresse Amitié le soir de Noël pour ne pas retourner vers la pauvreté ou la solitude dans laquelle ils vivent au quotidien.

La formule des films du Splendid tient dans cette équation entre la reprise d'une forme théâtrale éprouvée – mais qui a montré plus d'une fois son efficacité – et son ancrage résolument contemporain. Si ces comédies reprennent la raideur de caractère des personnages de vaudeville et ces jeux entre l'intérieur et l'extérieur qui lui sont indissociables, elles délaissent l'atmosphère bourgeoise du genre et les intrigues de maris trompés. La société française de cette fin de décennie 1970 s'est largement libéralisée sur le plan moral. Le vaudeville classique ne promeut plus que des valeurs obsolètes dans un langage châtié à double-sens qui n'a plus la même subversion qu'auparavant. La grossièreté et les discours directs sur la sexualité sont devenus ordinaires dans le cinéma français. Entre le café-théâtre, son regard mordant et plein d'acuité sur le monde contemporain, et la dynamique du vaudeville, les films portés par les membres de la troupe du Splendid équilibrent l'ancien et le nouveau. Ils permettent de renouveler le paysage de la comédie en France par la nonchalance et la désinvolture du jeu des acteurs, par leur parler très naturel également, loin des mécaniques burlesques de Gérard Oury ou des Charlots (qui sont déjà en perte de vitesse) ou du langage littéraire d'un Yves Robert. Ils correspondent à ce goût pour la chronique, à ce naturalisme que peuvent proposer Pascal Thomas, Michel Lang ou Claude Berri, et qui se manifeste également dans la même période dans les drames et les comédies dramatiques ou sentimentales de Maurice Pialat, Claude Sautet, Claude Pinoteau et Diane Kurys. Issus d'une forme théâtrale innovante, à la foi désuets dans leurs mécaniques et modernes dans leur tonalité, les films du Splendid proposent une mosaïque singulière où les traditions comiques rencontrent les derniers développements du théâtre et du cinéma français.

Chapitre 3

Transgénéricité et identités plurielles des comédies

« *Oui j'irai dimanche à Orly
Sur l'aéroport, on voit s'envoler
Des avions pour tous les pays
Pour toute une vie, y a de quoi rêver*³⁸⁵ »

« Dimanche à Orly » - Gilbert Bécaud

« *Vous savez, quand un monsieur inconnu
ramène chez vous votre mari mort, dynamite la salle
de bains et jette les visiteurs par la fenêtre, on prend
l'habitude de ne plus s'étonner de grand-chose !* »

Mireille Darc (Amaranthe) dans *Les Barbouzes*

Dans le chapitre précédent, nous avons observé que les comédies populaires des années 1960-1970 s'édifient au sein d'un champ culturel et médiatique qui dépasse le cinéma. Les arts de la scène ont eu une influence indéniable dans le profilage de ces productions. Ce lignage ne s'exprime pas par une déférence à la tradition scénique, par la transposition et l'adaptation pour le cinéma d'une série de conventions et de prescriptions venues des arts de la scène. La réalité montre plutôt que ces relations s'incarnent dans un même cadre artistique et qu'elles sont motivées avant tout par des logiques économiques. La poétique qui peut essaimer de ces échanges n'est donc qu'une conséquence des dispositions et des reconfigurations d'un vaste marché intermédiaire. Cela prouve, s'il en était encore besoin, que le genre se construit à partir de pratiques culturelles successives et synchrones à partir desquelles les auteurs et les publics construisent des cadres génériques.

Nous voudrions poursuivre avec ce paradigme de recherche en nous focalisant sur les accointances des comédies des années 1960-1970 avec d'autres genres. Le projet, une fois encore, est d'intégrer ces films dans un contexte culturel, médiatique et économique large et de se défaire de toute classification hermétique du genre. Les phénomènes d'hybridation générique indiquent que les comédies ne se pas conçues à côté des autres genres mais avec eux, au sein d'un même ensemble composite. Ces métissages ne relèvent pas uniquement du jeu intertextuel, de la citation ou de la parodie mais d'imbrications plus complexes qui dépassent le simple cadre poétique. Nous reprenons ici, pour la comédie cinématographique, l'idée de transgénéricité que développe Alain Vaillant à propos de l'histoire littéraire :

³⁸⁵ Paroles : Pierre Delanoë, musique : Gilbert Bécaud. Chanson publiée pour la première fois en 45 tours, Les Industries musicales et électriques Pathé Marconi, 1963.

De fait, les phénomènes liés à la transgénéricité littéraire sont au moins aussi lourds de conséquences historiques que ceux relevant de l'évolution interne des genres. Cette transgénéricité résulte tantôt de la porosité entre plusieurs genres, tantôt des relations de complémentarité, voire de concurrence, qui expliquent des emprunts mutuels, tantôt des aléas de la carrière littéraire, imposant aux auteurs de se conformer successivement ou parallèlement à plusieurs modèles génériques, tantôt d'une influence directe ou indirecte du contexte culturel global³⁸⁶.

Ce principe de transgénéricité permet d'intégrer à l'étude des genres des données culturelles, médiatiques et sociologiques et offre la possibilité d'approcher le genre au-delà (ce que marque bien l'usage du préfixe latin *trans-*) de ses seules formulations textuelles. Le genre n'est donc pas une donnée intrinsèque à l'œuvre mais une médiation vers celle-ci, médiation qui se construit par les habitudes cinématographiques³⁸⁷ et par les contextes de production et de réception³⁸⁸.

Ces approches nous semblent particulièrement appropriées dans le cadre de la comédie puisque, la culture du rire au XX^e siècle se distinguant par son intense circularité médiatique comme vu précédemment, la comédie ne peut que se construire en référence à d'autres objets culturels. Nous avons choisi deux ensembles génériques, le cinéma d'aventures et le cinéma policier/criminel/d'espionnage pour explorer cette propension de la comédie à regarder au-delà d'elle. D'autres genres se croisent avec la comédie dans les deux décennies qui nous occupent comme le film de cape et d'épée (*Mon oncle Benjamin* d'Édouard Molinaro, *Les Mariés de l'an II* de Jean-Paul Rappeneau, *Les Quatre Charlots mousquetaires* et *À nous quatre, Cardinal !* d'André Hunebelle), la science-fiction (*Hibernatus* d'Édouard Molinaro, *Le Gendarme et les Extra-Terrestres* de Jean Girault) et le western (*Viva Maria !* de Louis Malle, *Les Pétroleuses* de Christian-Jaque). Même un film comme *La Folie des grandeurs* de Gérard Oury, tourné en partie dans le désert de Tabernas en Andalousie là où Sergio Leone a planté le décor quelques années plus tôt de *Le Bon, la Brute et le Truand*, évoque inmanquablement ce genre du western, qui surgit à travers la bande-originale composée par Michel Polnareff rappelant des airs d'Ennio

³⁸⁶ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2017 [2010], p. 159-160.

³⁸⁷ Raphaëlle Moine propose d'utiliser la notion de généricité pour aborder ces processus d'attribution générique : « Quand on conçoit le genre comme catégorie de l'interprétation, le concept opératoire devient la généricité, plutôt que le genre lui-même puisqu'il s'agit de comprendre quelle relation un film entretient avec un ou des genres, quelle(s) identité(s) générique(s) on peut prêter ou on a prêtée au film, ce qu'on dit des films et ce qu'on y voit lorsqu'on les regroupe sous une étiquette générique. », Raphaëlle Moine, « Film, genre, interprétation », *Le Français d'aujourd'hui*, 2009/2, n°165, p. 15.

³⁸⁸ « Ce ne sont pas seulement le contenu et les structures du texte filmique qui lui donnent son identité générique, mais également les contextes interprétatifs, en partie fixés par des institutions (producteurs, critiques), en partie produits par des habitudes de consommation filmique. En d'autres termes, la réception d'un film détermine aussi son identité générique et l'importance de cette identité dans le processus d'interprétation des films. », Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2002, p. 102.

Morricone. Toutefois, les apparitions de ces différents genres sont plus sporadiques et ne font guère partie des habitudes de production du cinéma français. Le film de cape et d'épée est extrêmement populaire dans les années 1950 et au début des années 1960 mais tombe en désuétude par la suite. Les comédies citées qui relèvent de ce genre tiennent du simple pastiche et de la parodie (particulièrement le diptyque des Charlots autour des *Trois Mousquetaires*). La production de films de science-fiction est quant à elle presque inexistante. Elle apparaît vers la fin des années 1970 comme une spécificité hollywoodienne avec les sorties de *blockbusters* triomphaux comme *La Guerre des étoiles* (George Lucas, 1977), *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg, 1978) et *Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979). *Le Gendarme et les Extra-Terrestres*, qui sort en 1979 au moment de ces sorties successives de films américains, parodie ces histoires de science-fiction et marque bien la greffe impossible entre ce genre perçu comme typiquement américain (les extra-terrestres du film ont pour la plupart des accents anglo-saxons) et le cinéma français, ne serait-ce que par le traitement caricatural des aliens et l'usage très approximatif et grossier des effets spéciaux.

Les cinémas policier/criminel/d'espionnage et d'aventures sont davantage implantés dans le cinéma français des années 1960-1970 et restent populaires durant ces deux décennies. De nombreux acteurs (Jean-Paul Belmondo, Bernard Blier, Mireille Darc, Jean Gabin, Lino Ventura, mais aussi pour les rôles secondaires Michel Constantin ou André Pousse) et réalisateurs (Gilles Grangier, Georges Lautner) effectuent des allers-retours entre ces genres et des comédies, ce qui accentue les liens entre ces univers. Ces échanges génériques se manifestent par des références, des pastiches et des procédés parodiques, mais ne sauraient se comprendre seulement comme de simples jeux intertextuels. Ils relèvent avant tout de logiques économiques et culturelles. Les producteurs et créateurs élaborent leurs films à partir des réalités d'un marché complexe et extrêmement diversifié qui est inséré dans un univers médiatique beaucoup plus vaste. Ils conçoivent sous l'influence de perceptions et de hiérarchies culturelles, orientent leurs inventions en fonction des opportunités et des concurrences qui se présentent, de la direction qu'ils souhaitent donner à leur carrière ou de ce qu'ils estiment opérant auprès du public. C'est avant tout la perméabilité de tous ces facteurs qui enfante ces variations comiques autour du cinéma policier, criminel, d'espionnage ou d'aventures. Cette transgénéricité confirme que l'identification générique est avant tout un acte de discours. Loin de s'arrêter à un simple travail de classification et d'étiquetage, ce chapitre entend décrire les processus par lesquels se constituent les genres de la comédie policière, criminelle, d'espionnage et d'aventures. Issus d'une mosaïque de références et de réalités culturelles, ils posent chacun à leur manière un regard singulier sur le contemporain.

I. Comédie et aventures

1. Définir la comédie d'aventures

1.1. Une définition problématique du genre

La définition de la comédie d'aventures demande de spécifier d'abord la nature du film d'aventures. Dans son sens commun, l'aventure se caractérise comme ce qui survient à un ou plusieurs de façon imprévisible, proposition beaucoup trop lâche pour spécifier un genre. Jacques Aumont reconnaît cette aporie : « si le genre “films d'aventures” est si mal défini, si flou, c'est sans doute qu'il est au fond comme le soubassement de tous les autres : un western, un film de guerre, un policier, un film de terreur, un thriller psychologique, une histoire sentimentale peuvent aussi bien, “sous un certain angle”, être considérés comme des aventures, et leurs héros ou héroïnes, comme des aventuriers – bénéfice spirituel inclus³⁸⁹. » En ramenant l'aventure à un élément qui embraye le récit, qui dérouté une situation stable et contraint le héros à réagir, tout film de fiction peut être considéré de la sorte comme un film d'aventures. Faut-il y voir la marque d'un hypergenre³⁹⁰ ? Un détour par la taxinomie anglo-saxonne des genres permet de détailler davantage. *Adventure* est rarement employé seul dans les désignations génériques et se retrouve le plus souvent couplé à d'autres termes (*seafaring adventure film, jungle adventure film, epic adventure film, etc.*) ou subsume certaines catégories plus définies comme le *swashbuckler* (film de cape et d'épée). Dans sa réflexion sur l'*action-adventure film*, vocable qui recoupe des productions caractérisées par la présence d'une quête, d'une mission ou d'un voyage et des scènes spectaculaires incluant de la violence et des effets spéciaux, Yvonne Tasker souligne la perméabilité de ce genre³⁹¹. En s'appuyant sur les réflexions de José Arroyo à propos du film d'action³⁹² et de Brian Taves concernant le film

³⁸⁹ Jacques Aumont, « L'Aventure », dans Jacques Aumont (dir.), *Aventure et cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 2001, p. 6.

³⁹⁰ Nous utilisons ce terme avec le sens qu'en donne Dominique Maingueneau : « les hypergenres (“dialogue”, “lettre”, “journal”, etc.) permettent de “formater” un texte : ce ne sont pas des genres de discours, c'est-à-dire des dispositifs de communication socio-historiquement définis, mais des modes d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux très divers et à l'intérieur desquels peuvent se développer des mises en scène de la parole très variées. », « Le dialogue comme hypergenre », dans Philippe Guérin (dir.), *Le Dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langue romane)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 42.

³⁹¹ Yvonne Tasker, « Introduction », dans Yvonne Tasker (dir.), *Action and Adventure Cinema*, Londres, Routledge, 2004, p. 1-13.

³⁹² José Arroyo (dir.), *Action/Spectacle. A Sight and Sound Reader*, Londres, BFI, 2000.

d'aventures historique³⁹³, elle renvoie moins l'*action-adventure film* à son contenu qu'à sa forme, dont la véritable marque serait d'exacerber le mouvement et de boursouffler d'autres genres. Sa singularité se situe donc dans sa manière de raconter une histoire « *in a particular thrilling way* » où peuvent se croiser différents genres, sans que cela n'exclut pour autant la présence de marqueurs syntaxiques particuliers. Yvonne Tasker envisage le genre comme une catégorie fluctuante et poreuse qui ne se définit pas uniquement à partir d'invariants intrinsèques au texte. Il est avant tout une manière de configurer le film et de lui donner sens. Aussi, plutôt que de « décrire » le genre, il est plus utile d'identifier les conditions dans lesquelles celui-ci est convoqué pour spécifier une œuvre.

1.2. L'aventure en littérature

La littérature précède le cinéma sur la question de l'aventure. La plupart des théoriciens qui s'intéressent à cette question perçoivent les débuts d'une littérature d'aventures au XIX^e siècle, dans sa deuxième moitié plus précisément, en lui reconnaissant une parenté avec le roman de chevalerie médiéval et le roman picaresque espagnol du XVI^e siècle. La nomination du genre est postérieure à sa constitution. René Guise ne relève l'expression « roman d'aventures » qu'à partir de 1870 tout en notant des « romans de voyage lointain », des « chasses et aventures périlleuses », « voyage prodigieux » et « récits de voyage » qui sont déjà, à leur façon, des romans d'aventures³⁹⁴. Matthieu Letourneux note que la spécification du genre intervient dans un contexte de développement des journaux et des revues qui, par leur parution sérielle, favorisent une « lecture de consommation³⁹⁵ » chez un lectorat dès lors plus sensible aux effets de répétitions et de ressemblances entre les œuvres. Les genres se constituent ainsi de façon dynamique et pragmatique entre auteurs, éditeurs et lecteurs par la référence explicite ou implicite qu'ils font à un architexte repéré.

Dans ce sens, la préférence du terme « aventure³⁹⁶ » pour désigner un corpus témoigne moins de la fixation de certaines caractéristiques que de la cristallisation d'un « horizon

³⁹³ Brian Taves, *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*, Jackson, University Press of Mississippi, 1992.

³⁹⁴ René Guise, « Roman et aventure. Propositions pour une histoire du roman d'aventures », dans Roger Bellet (dir.), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1985, p. 209-215.

³⁹⁵ Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Médiatextes », 2010, p. 16.

³⁹⁶ Il renvoie autant, selon Matthieu Letourneux, à l'inattendu qu'au déplacement : « [...] loin d'être neutre, le terme d'"aventure" joue un rôle important dans la caractérisation de ces récits de voyage. L'idée d'événements hors du commun s'ajoute en effet à la notion de voyage, soit qu'il ait pour but un monde extraordinaire, soit qu'il se soit accompagné d'épreuves particulièrement douloureuse. », *ibid.*, p. 30. Ces deux acceptions du terme marquent l'ambivalence du genre, qui se répercute sur l'incertitude autour de la pluralisation ou non du mot « aventure ».

d'attente » pour reprendre la terminologie d'Hans Robert Jauss, ce qui explique la diversité des récits qui y sont rattachés. Matthieu Letourneux signale qu'au moment de son apparition, le roman d'aventures est une catégorie englobante où se retrouvent mêlés le roman de voyage, le roman historique d'action (ou roman de cape et d'épée), certains policiers et, plus généralement, tout type de récit d'action comme le western, la science-fiction ou le roman d'espionnage, avant l'autonomisation de ces genres³⁹⁷.

Matthieu Letourneux distingue cependant plusieurs récurrences parmi cette production, le conduisant à établir une typologie du roman d'aventures. Celui-ci se distinguerait principalement par le dépaysement (qui peut être spatial, historique ou social), qui est moins une règle du genre qu'une « modalité de lecture³⁹⁸ » engageant un éloignement du réel. À cela s'ajoute une conscience aiguë de la mort provoquée par les risques encourus au cours de l'aventure³⁹⁹. Selon Matthieu Letourneux, le déclin du genre à la fin de la première moitié du XX^e siècle, ou du moins sa restriction à des récits coloniaux ou de capes et d'épées, révélerait son fond idéologique et ses traits les plus typiques :

Il n'empêche que ce déclin du terme, et son emploi de plus en plus réservé à une lecture historique et nostalgique (le roman colonial et le *swashbuckling* issus d'un âge d'or du genre) trahit ses racines historiques : son développement accompagne celui des identités nationales (ces nationalismes qui se fondent aussi sur la constitution d'un roman de l'Histoire nationale, épopées et mythes collectifs repris inlassablement par les récits de cape et d'épée de chaque pays), et de leur développement dans des politiques coloniales (que le genre convertit en geste héroïque), ou de leur reformulation à travers les imaginaires bellicistes, racialisés et virils [...] ⁴⁰⁰.

Le roman d'aventures n'est pas considéré comme le rejeton de son époque, résolvant sur le plan symbolique et dans une approche rituelle les problèmes culturels de son temps, mais plutôt

³⁹⁷ Voir Matthieu Letourneux, « Le jeu ambigu du roman d'aventures », *ELFe XX-XXI (Études de littérature française des XX^e et XXI^e siècles)*, n°1, 2011, p. 43-53.

³⁹⁸ « Ainsi, le dépaysement ne se limite-t-il pas, dans une logique réaliste, à conduire le lecteur à accepter l'aventure extraordinaire en l'inscrivant dans un cadre hors du commun ; il correspond plus profondément à une modalité de lecture du récit qui tire une part de son plaisir de la mise à distance du réel. L'écart qu'introduit le dépaysement ne se résume en rien à un mouvement vers d'autres terres (historiques, géographiques ou sociales), il est au contraire le signe d'une fuite hors du réel et de la logique probabiliste du quotidien – celle-là même qui conduit à juger plus vraisemblable l'événement le plus banal. », Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930, op. cit.*, p. 173.

³⁹⁹ Pour Vladimir Jankélévitch, la mort est inhérente à l'aventure et constitue son essence même : « car c'est la mort, en fin de compte, qui est le sérieux en tout aléa, le tragique en tout sérieux, et l'enjeu implicite de toute aventure. Une aventure, quelle qu'elle soit, même une petite aventure pour rire, n'est aventureuse que dans la mesure où elle renferme une dose de mort possible, dose souvent infinitésimale, dose homéopathique si l'on veut et généralement à peine perceptible... C'est tout de même cette petite et parfois lointaine possibilité qui donne son sel à l'aventure et la rend aventureuse. », Vladimir Jankélévitch, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux* [1963], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2017, p. 22.

⁴⁰⁰ Matthieu Letourneux, « Le jeu ambigu du roman d'aventures », art. cit., p. 44.

comme une forme de médiation privilégiée. Jean-Yves Tadié abonde en ce sens lorsqu'il soutient que « l'Histoire ne suffit pas à expliquer l'apparition ou la disparition d'un genre littéraire » et qu'à « certaines époques le roman d'aventures [est], sinon écrit, du moins attendu, et même appelé⁴⁰¹ ». Dans son essai d'histoire culturelle *La Gloire de l'aventure*, Sylvain Venayre relève les différents traits du roman d'aventures qui font de ce genre une configuration idéale pour aborder certaines problématiques saillantes au XIX^e siècle⁴⁰². Alors que la III^e République concentre une partie de ses efforts sur l'instruction, le genre aurait une portée éducative remarquable selon les pédagogues en offrant à la jeunesse une « science récréative⁴⁰³ » selon les ambitions de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel. Il serait capable de faire passer par le divertissement certaines connaissances et valoriserait un modèle d'apprentissage empirique. Au-delà de cette visée formatrice, où l'aventure développerait chez les jeunes garçons un « idéal » viril, le genre excite le sentiment colonialiste et le goût de l'entreprise dans un moment où croissent les empires coloniaux et où se consolident les économies capitalistes.

1.3. En contexte : du film d'aventures à la comédie

Cette vision du genre comme cadre d'expression privilégié des enjeux culturels d'une époque, se recomposant selon les données de cette dernière, peut s'appliquer au cinéma. À l'encontre d'une vision vitaliste des genres, ceux-ci naissent et ne meurent pas sous la pression de l'histoire mais se dissolvent, se désagrègent parfois et se remodelent le plus souvent dans d'autres formes. Le film d'aventures, s'il partage des traits avec le roman d'aventures, ne serait-ce que par le nombre important d'adaptations de ce type de récit dès les débuts du cinéma, n'est pas une transposition cinématographique *ne varietur* de cette littérature. Les questions de dépaysement et de mort restent présentes mais se trouvent largement revues. Les contextes socio-historiques et les spécificités cinématographiques réajustent les données du genre. Le film d'aventures dépasse son modèle littéraire, sans pour autant le désavouer. S'il partage des similarités avec le roman d'aventures, il ne peut se comprendre totalement sans des références détaillées à son environnement de production, de diffusion et de réception. Autrement dit, la catégorie générique « film d'aventures », comme les autres classifications génériques, ne se construit pas dans l'immanence des œuvres. Elle façonne un certain type de relation au film et sollicite un certain mode de production de sens. Qu'elle soit convoquée par les industries

⁴⁰¹ Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1982, p. 190.

⁴⁰² Sylvain Venayre, « L'horizon pédagogique », dans *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2002, p. 61-99.

⁴⁰³ Sylvain Venayre fait référence ici à l'article de Ségolène Le Men, « Hetzel ou la science récréative », *Romantisme*, n°65, 1989, p. 69-80.

culturelles ou le spectateur, lui-même soumis à des déterminations, elle suggère une lecture plus qu'elle ne la contraint. En somme, le sentiment de l'aventure est avant tout dans l'œil du percepteur. Il s'agit donc de relever dans le texte filmique ce qui peut connoter l'aventure en fonction de l'aire culturelle du spectateur. La comédie d'aventures ne nous semble pas relever d'une configuration radicalement différente du film d'aventures. Elle n'en est pas une négation ou un détournement parodique mais une certaine modalité. Le comique, qui est affaire de position (une chose ou une situation n'est pas drôle par nature), expose le genre à un degré différent. Il s'agit donc ici, dans cette exploration de la comédie d'aventures telle qu'elle se manifeste dans les années 1960-1970, de comprendre comment et par quels moyens peut être activée la catégorisation « film d'aventures ».

2. Les signes de l'aventure

2.1. L'aéroport au début des années 1960 : une promesse de changement et de dépaysement

À partir de quel moment commence l'aventure ? Quels éléments permettent de la désigner comme-t-elle ? Pour Sylvain Venayre, l'aventure se caractérise avant tout par sa performativité : « quiconque affirme avoir vécu une aventure a raison, puisqu'il le dit⁴⁰⁴ ». Le discours sur l'aventure, et plus encore les conditions de sa constitution, a une portée heuristique plus forte dans l'exploration de cette notion qu'une typologie des expériences. L'aventure est moins dans les faits que dans ce qui est désigné comme tel. Dans ce sens, l'étude de la comédie d'aventures doit être attentive à la pression des représentations, à ce qui, dans une époque et un contexte donné, se retrouve chargé symboliquement et renvoie à un imaginaire de l'aventure partagé par le plus grand nombre. Au début des années 1960, l'aviation, et plus particulièrement l'inauguration en 1961 de l'aérogare Sud d'Orly a pu connoter l'aventure. Bien plus qu'un lieu de transit, le bâtiment est pensé pour être un étendard de la France et, dans son architecture innovante, signale l'entrée du pays dans une nouvelle ère⁴⁰⁵. Lieu de dépaysement par ses lignes modernes et de consommation par son agencement, l'aérogare se visitait et les familles pouvaient y passer tout un dimanche, flânant entre les restaurants et les cinémas, ou regardant plus simplement les avions décoller en rêvant d'un ailleurs lointain comme le raconte la chanson de Gilbert Bécaud « Dimanche à Orly ». L'aéroport est filmé de nombreuses fois, dépeint de

⁴⁰⁴ Sylvain Venayre, « Une histoire des représentations : l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940 », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°84, 2001, [en ligne] <https://journals.openedition.org/chrhc/1856>.

⁴⁰⁵ Sur la portée symbolique d'Orly, voir Paul Damm, *Orly, aéroport des sixties*, Lyon, Lieux Dits, coll. « Patrimoines d'Île de France », 2020.

façon frappante dans *Playtime* (1967) de Jacques Tati, présent à de multiples reprises dans d'autres comédies (il est, dans *Les Gorilles* de Jean Girault, le lieu principal de l'action). Il n'est pas étranger en cela à la propension de plus en plus grande du genre à investir les pays étrangers au cours des années 1960-1970. Le plus souvent lieu de passage ou de transition, marquant à l'occasion un changement d'époque (dans *Le cave se rebiffe*, Ferdinand Maréchal, qui n'a pas mis les pieds en France depuis plusieurs années, s'étonne de l'autoroute construite aux abords de l'aéroport), il peut aussi marquer l'embrayage de la narration (*Les Gros Bras*), signaler le début d'une nouvelle destinée pour le héros (*Le Grand Blond avec une chaussure noire*) ou une coupure radicale avec le quotidien en marquant le départ vers l'inconnu comme dans *L'Homme de Rio* (1964) de Philippe de Broca.

2.2. *Le Corniaud* ou l'aventure sociale à volant d'automobile

Dans *Le Corniaud*, c'est par la voiture que naît l'aventure. Au moment de quitter Paris pour profiter de vacances en Italie, Antoine Maréchal (Bourvil), modeste représentant de commerce, entre en collision avec la Rolls Royce de Léopold Saroyan (Louis de Funès). Sa 2CV est détruite sur place. Saroyan, directeur d'une entreprise d'import-export et membre d'un réseau de trafiquants, profite de cette altercation pour proposer à Antoine de poursuivre ses vacances à bord d'une Cadillac venue du Liban, qui doit être conduite de Naples à Bordeaux pour embarquer ensuite à bord d'un navire à destination des États-Unis. Mais le véhicule dissimule dans sa carrosserie de la drogue, de l'or, des pierres précieuses et le « Youkounkoun », le plus gros diamant du monde. Antoine accepte cette proposition et commence son périple sans rien connaître du contenu frauduleux de la voiture. Il est suivi de près par Saroyan et ses hommes de main, tandis qu'une bande rivale convoite la cargaison.

L'automobile joue ici un rôle central, non seulement dans la narration, mais aussi dans le positionnement sociologique et culturel des personnages. Les origines populaires d'Antoine sont soulignées par sa détention d'une 2CV tandis que la berline anglaise de Saroyan l'assimile aux sphères bourgeoises. En ce sens, le carambolage entre les deux automobiles qui ouvre le film marque l'accrochage violent entre deux milieux sociaux, qui ne se mélangeront jamais. *Le Corniaud* n'est pas le récit d'une ascension sociale. Au cours de son voyage, Antoine ne prétend pas accéder au milieu qui est associé au véhicule qu'il conduit. Le film travaille plutôt à un travestissement de la réalité. La Cadillac n'amène pas, comme la décapotable de *La Belle Américaine*, des tensions sociales au sein d'une communauté. Elle est davantage la possibilité de transformer le réel, de laisser la place aux illusions (ce que fait la voiture en camouflant son

contenu illégal), de s'imaginer autre sans être dupe de son déguisement⁴⁰⁶. Si la voiture relève de l'aventure, ce n'est pas tant pour sa promesse d'itinérance que pour sa capacité à « ouvrir une brèche dans l'existence quotidienne⁴⁰⁷ » comme le notent Anne Barrère et Danilo Martuccelli à propos de l'aventure.

Le voyage dans *Le Corniaud* n'est ni une quête, ni le parcours d'un explorateur. C'est la traversée d'un territoire rendu à son « imaginaire touristique ». Rachid Amirou analyse ce concept comme un « espace transitionnel », soit un espace recréé et relu à l'aune de représentations extérieures, qui relie plus qu'il ne défriche⁴⁰⁸. Dans le film de Gérard Oury, la route est délimitée, définie par son point de départ et d'arrivée, ponctuée par la fréquentation de plusieurs monuments (les monuments antiques romains, les remparts de Carcassonne) qu'Antoine ne manque d'admirer et de prendre en photo. Ce parcours touristique, que le réalisateur assume pleinement – l'intégrant plus largement dans son ambition de rehausser la qualité visuelle de la comédie⁴⁰⁹ – et qui a contribué à la réception plutôt favorable du film auprès de la critique⁴¹⁰, éloigne le voyage d'une aventure spatiale car chaque nouvelle étape s'impose comme la reconnaissance d'un lieu particulier, la correspondance de celui-ci aux images qui le médiatisent. Contrairement à un film comme *La Famille Fenouillard* (1961) d'Yves Robert, comédie itinérante tirée des bandes dessinées de Christophe, où la variété des continents traversés signe l'expédition, ce n'est pas tant la diversité des paysages qui connote l'aventure dans *Le Corniaud* que la position d'Antoine dans ce voyage. Au volant d'une voiture

⁴⁰⁶ Cette idée d'artifice se retrouve à la fin du film : alors qu'il a compris les machinations de Saroyan, Antoine se retrouve menacé par un truand, Mickey dit « le bègue », qui cherche lui aussi à mettre la main sur le magot. Antoine se tire de ce mauvais pas en laissant croire à son opposant qu'il est lui aussi dans le coup en affectant les attitudes d'un gangster et en utilisant l'argot du milieu.

⁴⁰⁷ Anne Barrère, Danilo Martuccelli, « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, n°118, Presses universitaires de France, 2005, p. 60.

⁴⁰⁸ « Une grande loi de la vision de la nature s'énonce, dès lors, implicitement : le paysage est affaire de *relecture*. Il s'agit de retrouver le texte (biblique, savant), le tableau (le pittoresque) et le mythe derrière l'étendue ; on se doit de confirmer ou de perpétuer une première lecture faite de préférence par des "autorités" en la matière, les peintres, les écrivains et les grands voyageurs. Il y a peu de "découvertes" dans le tourisme, il n'y a que de la reconnaissance et de la vérification d'images et de mots enfouis dans notre mémoire. », Rachid Amirou, *L'Imaginaire touristique*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 93-94.

⁴⁰⁹ « De Naples à Bordeaux, je veux réaliser ce film itinérant entièrement sur des voitures en marche. [...] Et ras le bol les productions comiques bon marché, moches et vulgaires. Je tournerai dans des sites magnifiques : Villa d'Este, château Saint-Ange, Pise, la Toscane. », Gérard Oury, *Mémoires d'éléphant*, Paris, Olivier Orban, 1988, p. 212-213.

⁴¹⁰ La qualité des décors et de l'image est mentionnée plus d'une fois dans la presse au moment de la sortie du film : « Pour ajouter au dépaysement et au charme somme toute épidermiques, Oury n'a tourné qu'en extérieurs : Naples, la Côte d'Azur et Carcassonne, donnent au film autant de jolies couleurs, propices à l'évasion. », *Combat*, 25 mars 1965 ; « D'abord, vous ferez un beau voyage : Naples, Rome, Pise, le Midi de la France, Béziers, Carcassonne, Bordeaux. Les images sont d'un de nos plus remarquables opérateurs : Henri Decaë. En couleurs et quelles couleurs ! », *Le Figaro littéraire*, 26 mars 1965 ; « Sur un rythme qui ne faiblit jamais, Oury et son photographe Henri Decaë, nous entraînent de Naples à Bordeaux, en passant par Rome, Pise, la Riviera italienne, Carcassonne, dans une promenade tout aussi agréablement touristique qu'humoristique. », *La Croix*, 3 avril 1965.

de luxe, allant de palaces en hôtels de charme grâce à la généreuse enveloppe que Saroyan lui a laissée pour ses frais, il explore des zones et des lieux jusqu'ici inconnus et hors de sa portée. Le dépaysement est moins à entrevoir dans sa dimension géographique. Il est avant tout une évasion plus générale du quotidien. Lorsqu'il arrive enfin à Bordeaux, Antoine n'accède pas à un nouveau statut, il n'est pas transformé. Au contraire, son trajet confirme son ancrage dans un milieu populaire, lui qui passe au cours de son périple des palaces italiens aux campings et aux chambres d'hôtes. Mais dans cette suspension de son quotidien, dans cette itinérance à bord d'un véhicule extraordinaire, Antoine est, à sa façon, un aventurier.

3. La réalité derrière le rêve : les postiches de l'aventure

3.1. L'aventure comme espace récréatif dans *L'Homme de Rio* et *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*

L'Homme de Rio de Philippe de Broca remplit la même fonction aventureuse en racontant la parenthèse merveilleuse d'un homme ordinaire. Cette fois-ci, le dépaysement est moins social que géographique. Adrien Dufourquet (Jean-Paul Belmondo), en service militaire à la caserne de Besançon, est en permission pour une semaine. Il se rend à Paris pour retrouver sa petite-amie Agnès (Françoise Dorléac). Elle est la fille du professeur Villermosa, archéologue mystérieusement disparu à la suite de sa découverte de trois statuettes au Brésil avec deux confères, Catalan et De Castro. L'une de celles-ci, exposée au musée de l'Homme à Paris, vient d'être dérobée. Dans le même temps, le professeur Catalan (Jean Servais), qui faisait partie de l'expédition, est enlevé. Agnès déclare auprès de l'inspecteur (Daniel Ceccaldi) dépêché pour résoudre cette affaire que l'une des statuettes a été enterrée par son père dans la villa qu'ils occupaient lorsque le professeur était en mission au Brésil. À la suite d'un piège qui lui a été tendu, Agnès est kidnappée. Adrien, témoin du rapt, se lance à la poursuite des ravisseurs qui se dirigent vers l'aéroport d'Orly. Agnès, droguée et sans contrôle sur elle-même, est emmenée par deux hommes à bord d'un avion pour Rio de Janeiro qu'Adrien parvient à prendre grâce à un subterfuge. Il se retrouve ainsi au Brésil pour sauver Agnès, avant d'être embarqué dans une série d'épisodes rocambolesques entre Brasilia et la jungle amazonienne. Cette suite de péripéties extravagantes menées tambour battant confère au film une complexité générique qui se ressent dans sa réception critique au moment de sa sortie. Si *Libération* évoque un « film d'action moderne⁴¹¹ », Guy Daussois parle plutôt d'un film « dans la bonne et savoureuse

⁴¹¹ *Libération*, 6 mars 1964.

tradition du film d'aventures⁴¹² », tandis qu'Henri Clavier y voit le « premier film picaresque français⁴¹³ », qui puiserait dans les *comics* américains. Claude Tarare évoque tout à la fois « [la] comédie, [le] film policier, [le] film d'aventures⁴¹⁴ » pour caractériser *L'Homme de Rio*. Une bonne part de la critique repère un réseau complexe de références, allant de Tintin au *cartoon*⁴¹⁵. Elle note un enchevêtrement semblable, voire accru, dans le film suivant du réalisateur *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1965) qui, pour la revue *Arts*, est une « épopée travestie⁴¹⁶ », une grande aventure dominée par le burlesque. *L'Homme de Rio* est ainsi décrit dans la presse comme un objet polymorphe et multi-générique, transposition réussie de l'efficacité cinématographique américaine dans le domaine français⁴¹⁷. À la fois film d'aventures et comédie, il est un spectacle complet parvenant sinon à inventer un style propre, du moins à acclimater par le comique un genre présenté comme typiquement américain.

Si le Brésil relève parfois de la carte postale, notamment pour le fragment se déroulant à Rio de Janeiro, Philippe de Broca n'envisage guère son film à la façon d'un itinéraire touristique, comme Gérard Oury le fait dans *Le Corniaud* où chaque espace réfère plutôt qu'il ne déstabilise. Le dépaysement est cette fois-ci moins social que géographique. Les lieux parcourus échappent à la domestication touristique. Si la jungle est bien présente, relevant de l'espace sauvage inhérent à l'aventure, le réalisateur enregistre les aspects les plus modernes du Brésil, particulièrement lors des séquences à Brasilia. Cette capitale sortie de terre en 1960 au milieu du désert, conçue par Oscar Niemeyer et Lúcio Costa, fascine l'Europe par son

⁴¹² *Démocratie 60*, 5 mars 1964

⁴¹³ *Combat*, 2 mars 1964.

⁴¹⁴ *L'Express*, 27 février 1964.

⁴¹⁵ « *L'Homme de Rio*, c'est ensuite et surtout le ton juste, le tempo trouvé dès la première séquence et maintenu jusqu'à la fin. C'est la découverte d'un univers foncièrement illogique et pourtant réaliste, jusqu'à l'absurde. En un mot, l'univers du cartoon. Non le gag propre au dessin animé et incorporé dans le film, à la manière de Tashlin, mais toute la construction de ce mécanisme de haute précision qui caractérise le cartoon. Avec une obstination, une ténacité et une résistance digne du vil coyote à la poursuite de l'insaisissable Bip-bip, Belmondo traque d'insaisissables bandits eux-mêmes lancés à la chasse d'un hypothétique trésor. », Tristan Renaud, « *L'Homme de Rio, de bip-bip à Hitchcock* », *Les Lettres françaises*, 4 mars 1964.

⁴¹⁶ *Arts*, 8 décembre 1965.

⁴¹⁷ Le cinéma étasunien est mentionné plus d'une fois (Jean-Paul Belmondo est comparé à Douglas Fairbanks dans *France-Observateur*) et, sous la plume des critiques, *L'Homme de Rio* est un syncrétisme culturel idéal, mêlant la technicité américaine à la gouaille française, la machinerie conséquente au naturel des personnages : « Voici retrouvés quelques secrets du cinéma américain : l'euphorie devant la force physique prodiguée, l'exercice débridé d'une vitalité généreuse. Et pour accroître le confort sans lequel l'évasion ne peut décoller, le divertissement prend son essor : la beauté et le luxe, l'étrangeté et la diversité des décors naturels et humains. Orly et Brasilia, les jets transcontinentaux et les hélicoptères, voilà qui colore de futurisme l'odyssée d'Adrien, titi bien de chez nous parachuté à l'improviste dans la jungle du Matto-Grosso, que ce dépaysement aventureux classait déjà comme un héros de Jules Verne, ou mieux d'Arnould Galopin. », *France-Observateur*, 12 mars 1964 ; « Pour le spectateur, le cinéma d'aventures était américain ou, à la rigueur, anglais. Quelle bonne surprise de découvrir avec *L'Homme de Rio* un film jeune, dynamique et bon enfant, réalisé avec beaucoup de talent et d'imagination, qui réponde parfaitement à ce que l'on enviait dans d'autres cinémas : aventures bien contées, rythme échevelé qui dissimule allègrement les invraisemblances, couleurs (somptueux travail d'Edmond Séchan) et utilisation maximale du décor de Rio et de Brasilia. », *Démocratie 60*, 5 mars 1964.

architecture moderne⁴¹⁸ qui préfigure les villes nouvelles construites en France dans les années 1960 en périphérie des métropoles. À Brasilia, mais aussi dans certaines scènes à Rio de Janeiro, Philippe de Broca multiplie les larges plans d'ensemble pour accentuer la perte d'Adrien dans ces espaces au sein desquels il n'a aucun point de repère (la contemplation touristique n'est pas de mise ici). En combinant l'aridité de son désert et l'aspect novateur de ses constructions, Brasilia est doublement dépaysante, à la fois sauvage et futuriste, en deçà et au-delà de la civilisation, éminemment inquiétante pour Adrien qui se retrouve pourchassé sur ces terres hostiles.

Au-delà de cette étrangeté spatiale et de cette menace de mort qui parcourt le film, *L'Homme de Rio* relève en dernier ressort du film d'aventures par son rythme saccadé, proche du roman à épisodes⁴¹⁹, accumulant les rebondissements et à l'occasion les grands écarts géographiques comme dans *L'aventure c'est l'aventure* (1972) de Claude Lelouch. Ce relancement permanent de la narration, à l'œuvre également dans *Le Corniaud*, cette impression de mouvement et de vitesse accentuée par l'utilisation importante de moyens de transports variés, cherche moins à renouveler l'attention du spectateur qu'à rendre compte d'une vie plus palpitante et agitée chez le héros. L'aventure se signale par un décalage radical, une brisure avec l'ordinaire. Le comique du film permet d'accroître cet écart. En instaurant une distanciation, il renforce l'in vraisemblance des situations et leur caractère souvent irréel. Le jeu de Jean-Paul Belmondo est pour beaucoup dans la réussite de cet effet. Volontairement exubérant et opulent, il donne au personnage une forme de désinvolture et d'ironie permanente qui désamorçe les moments de tension. L'aventure s'impose autant comme une récréation qu'une re-création. Parenthèse ludique, déracinement de l'espace journalier, elle propose une suspension dans une existence ordinaire où l'homme de la rue peut provisoirement se prendre pour un autre, sans s'illusionner sur le retour inévitable à son quotidien⁴²⁰ (*L'Homme de Rio* s'achève là où il a commencé : à la gare de Lyon, Adrien ayant réussi à attraper à temps son train de retour pour la caserne au terme

⁴¹⁸ L'ORTF s'est intéressée à de nombreuses reprises à cette capitale dans plusieurs de ses émissions au début des années 1960. Un reportage de *Cinq colonnes à la une*, diffusé le 5 mai 1961, la décrit, dans une rhétorique futuriste, comme la « capitale de l'an 2000 », « la seule ville au monde construite en fonction de l'avenir », « ville du futur et de l'espoir ».

⁴¹⁹ Il retrouve ainsi les trois caractéristiques principales du roman d'aventures selon Matthieu Letourneux : « [...] le dépaysement (c'est-à-dire l'éloignement du quotidien – l'évasion – autant que le goût pour les confins), la structuration du récit en une série d'épisodes déterminés, une unité et une tension narrative qui sont thématiques autour d'une idée de danger et de risque, mettant en scène la question de la mort. », Matthieu Letourneux, « Le jeu ambigu du roman d'aventures », art. cit., p. 45.

⁴²⁰ « À une époque où les pratiques rituelles qui jalonnaient la vie d'un homme sont en train de disparaître, *L'Homme de Rio* propose à un individu ordinaire de faire ses preuves, par jeu, car celui-ci sait très bien ce que l'avenir lui réserve : une vie routinière. », Alain Brassart, *Les Jeunes Premiers dans le cinéma français des années soixante*, Paris/Condé-sur-Noireau, Cerf/Corlet, coll. « 7^e art », 2004, p. 114.

d'un intervalle extraordinaire). Elle est aussi le travestissement du quotidien en une fiction merveilleuse. Au début du film, alors qu'Adrien vient de retrouver Agnès chez elle à Paris, un inspecteur interroge la jeune fille sur l'enlèvement du professeur Catalan. Alors qu'elle doit s'absenter un instant pour déplacer sa voiture qui gêne la circulation sur la chaussée, le fonctionnaire de police se retourne vers Adrien pour le solliciter sur sa connaissance des faits. Par amusement, Adrien invente une fausse histoire d'enlèvement. Mais au fur et à mesure de son récit, Agnès est kidnappée sous les yeux ébahis d'Adrien, stupéfait de constater que ses racontars deviennent réels. Il se précipite aussitôt dans la rue, enfourche une moto et se lance à la poursuite de la voiture des ravisseurs. Ici, la réalité devient fiction, ou plutôt la fiction devient réelle. Philippe de Broca traduit ce décalage en jouant sur la profondeur de champ : au premier plan, Adrien développe son histoire tandis qu'à l'arrière-plan, on aperçoit à travers les fenêtres, à l'extérieur, l'enlèvement qui se met en place au fur et à mesure du récit d'Adrien. Deux niveaux se retrouvent dans le même plan : la fiction/le réel, l'événement décrit/l'événement en train de se produire. Ici, l'imagination suffit à vitaliser le quotidien. Il suffit de raconter des histoires, de *se raconter* des histoires pour se retrouver immédiatement immergé dans un conte ou une aventure.

C'est finalement son achèvement qui signe l'aventure. Mais la conclusion du film de Philippe de Broca laisse un doute sur son caractère aventureux. Contrairement à Antoine qui, à la fin du *Corniaud*, reconnaît devant Saroyan avoir vécu une odyssée fabuleuse (« Quel voyage !... Et ça, ça compte dans la vie d'un homme. »), Adrien n'est pas même essoufflé au moment de prendre le train, impassible après ce qu'il a vécu. Cette indifférence signifie-t-elle que l'aventure est dans la nature du jeune homme ou qu'elle est une donnée inhérente au monde moderne⁴²¹ ? Elle est avant tout dans l'œil de celui qui la perçoit comme telle. Alors que le train

⁴²¹ Jean-Louis Bory soulève cette équivoque dans sa critique du film : « Le Bidasse-bayard ne pense qu'à l'engueulade probable de son adjudant. L'espace, catégorie essentielle à l'action, donc à l'aventure extérieure, n'existe plus : les avions le suppriment, Bebel sera à l'heure à la caserne. L'Aventure même n'existe plus puisqu'il est plus difficile aujourd'hui d'arriver à la gare de Lyon en venant de Viroflay que du Matto-Grosso et que la véritable aventure consiste à traverser Paris à une heure de pointe. Au bout du compte l'homme de Rio se retrouve dans le train qui le ramène sagement à la caserne. », *Les Lettres françaises*, 4 mars 1964. Dans une perspective similaire, Alain Brassart suggère que la vitalité et l'enthousiasme belmondien dans le film de Philippe de Broca promeuvent une vision ludique et touristique du monde qui converge avec de nouvelles aspirations corporelles dans les années 1960 : « D'une certaine manière, *L'Homme de Rio* annonce cette conception actuelle du tourisme. Belmondo utilise tous les moyens de transports modernes (train, avion, automobile) pour se rendre loin de Paris, au Brésil, profiter de la plage, du soleil (le fameux *sea, sex and sun*), mais également découvrir des lieux magnifiques tout en s'adonnant à des activités à risques. [...] Depuis les années 1960, la société moderne valorise les corps mobiles, jeunes et sveltes et disqualifie les marques de l'inertie comme l'embonpoint. Mais à mesure que l'individu est conduit à se prendre en charge pour modifier son corps, les normes deviennent de plus en plus contraignantes. Dans le film de Philippe de Broca, Belmondo apparaît comme le représentant de la classe moyenne française de l'époque, soucieux de son apparence (de sa "ligne" et de sa "forme") et dont le corps devient le plus bel objet de sollicitude narcissique. », Alain Brassart, *Les Jeunes Premiers dans le cinéma français des années soixante*, op. cit., p. 116.

s'ébranle, Adrien est rejoint de justesse dans son wagon par un camarade de régiment, épuisé par sa course dans tout Paris pour arriver à la gare de Lyon. Au terme du récit de son comparse, Adrien commente malicieusement et ironiquement : « Quelle aventure ! »

Dans son film suivant, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1965), Philippe de Broca reprend une formule semblable à *L'Homme de Rio*, poussé par son producteur Alexandre Mnouchkine qui possède les droits d'adaptation du roman éponyme de Jules Verne et qui souhaite que le réalisateur persévère dans cette ligne de la comédie d'aventures. Un temps sceptique, Philippe de Broca travaille finalement sur le projet, avec la volonté de pousser encore plus loin les traits stylistiques et narratifs développés dans *L'Homme de Rio* :

Pour moi, c'est un film très important. Je suis arrivé, je crois, à pousser au maximum un genre que j'avais inauguré avec *L'Homme de Rio*. J'ai voulu créer une certaine folie dans l'action, dans la joie qui existe dans l'action. En faisant *L'Homme de Rio*, j'ai cherché un certain merveilleux, ce merveilleux des aventures d'enfants, qui me fascinait quand j'étais gamin : les fléchettes empoisonnées, le Brésil, les animaux sauvages. Dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, j'ai essayé de pousser tout cela beaucoup plus loin⁴²².

Le récit de ce nouveau film se développe également dans un temps de latence. Arthur Lempereur (Jean-Paul Belmondo), milliardaire de trente ans désabusé et suicidaire, embarque à bord de son yacht pour une croisière autour du monde avec sa fiancée Alice (Valérie Lagrange), son valet (Jean Rochefort), sa belle-mère (Maria Pacôme) et le compagnon de celle-ci (Jess Hahn) ainsi que M. Goh (Valéry Inkijinoff), l'ancien tuteur du jeune homme. Ce voyage en forme de vacances a pour but de désennuyer Arthur de cette vie morne qui le désespère. Lorsque le voilier débarque à Hong Kong, Arthur souhaite toujours attenter à ses jours. Il apprend par ailleurs de la part de son fondé de pouvoir qu'il est ruiné. M. Goh lui propose alors un curieux marché : souscrire à une assurance-vie, puis le tuer afin qu'Alice et lui-même touchent les indemnités du contrat et s'assurent un avenir. Arthur accepte, mais il tombe par la suite sous le charme d'Alexandrine (Ursula Andress), une ethnologue strip-teaseuse rencontrée dans un cabaret de la ville portuaire. Il ne souhaite plus mourir et fuit avec elle et son valet dans toute l'Asie pour échapper aux tentatives d'assassinat de M. Goh, bien décidé à exécuter son plan jusqu'au bout.

Comme dans *L'Homme de Rio*, ce sont ces mêmes ingrédients de mort et de désir qui amènent l'aventure et provoquent les déplacements du héros. Les cadres exotiques et colorés

⁴²² Philippe de Broca dans une interview donnée en 1965 au moment de la sortie du film. Cité dans Philippe Sichler, Laurent Benyayer, *Philippe de Broca. Un monsieur de comédie*, Magland, Neva, 2020, p. 145.

de ces deux films ne suscitent aucune découverte pour le protagoniste principal. Il ne peut rien apprendre de ces endroits, tant il est incapable de rester en place, et tant ces décors sont rendus à des imaginaires folklorisants. Son déplacement est certes spatial mais bien plus encore intérieur. Dans cette aventure, il retrouve toute sa vitalité et se délasse de la stabilité rigide que lui propose son quotidien : la caserne dans *L'Homme de Rio*, la richesse dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*. Dans ce dernier exemple en effet, Arthur reprend goût à la vie après l'annonce de sa ruine, qui lui apporte cette intranquillité et cette inconstance qui manquaient à son existence prévisible et trop confortable. À la fin du film, lorsque son fondé de pouvoir lui apprend finalement que sa faillite était une erreur, Arthur retombe dans sa dépression. Comme dans *L'Homme de Rio*, la parenthèse merveilleuse se referme, avec la certitude que le véritable bonheur réside dans l'inattendu. L'aventure est toujours hantée par le retour du quotidien, ce qui renforce davantage son aspect artificiel.

3.2. *Le Magnifique* ou les artifices de l'aventure

Dans *Le Magnifique* (1973), autre film de Philippe de Broca, François Merlin (Jean-Paul Belmondo) est un écrivain précaire, auteur d'une série de romans d'espionnage mettant en scène l'agent Bob Saint-Clar. Le film se construit sur une narration double et consiste en une série d'allers-retours entre la réalité de François à Paris et la fiction dans laquelle il s'imagine et se projette, où il devient le héros de sa propre série, en mission au Mexique. Cet univers-là est présenté comme un espace de libération des frustrations et des désirs. Georges Charron (Vittorio Caprioli), l'éditeur tyrannique de François, prend les traits de l'inquiétant colonel Karpov dans la fiction, tandis que Christine (Jacqueline Bisset), la voisine de François avec qui il se lie d'amitié, devient Tatiana, la femme que Bob Saint-Clar doit sauver. Cette interpénétration des deux niveaux de réalité dans le film ne suffit pas à combler le fossé qui sépare ces deux mondes. La fiction répare les insuffisances du réel⁴²³. Opposés en tous points, ces deux mondes sont irréconciliables⁴²⁴. Tout le trajet du film consiste non pas à réduire l'écart entre le réel et

⁴²³ L'appartement parisien gris et miteux de François contraste avec la magnificence des décors mexicains. Le personnage même de Bob Saint-Clar, sur-idéalisé, fantasme absolu de performance, compense les difficultés créatives de François.

⁴²⁴ Selon Jean-Pierre Zarader, ces divergences se condensent autour de la notion de temps : « on pourrait décliner les différents plans sur lesquels joue cette opposition du réel et de l'imaginaire, mais ceux-ci se réduisent en dernière analyse à l'opposition du temps et de l'intemporalité : c'est que le temps est la substance du réel, l'intemporalité celle de l'imaginaire. C'est donc dans le rapport au temps que tout se joue, et cela à un double niveau : non seulement Saint-Clar ignore le temps et la vieillesse, ce qui est le propre des stars, mais c'est la structure temporelle de l'existence et du monde que Saint-Clar ignore alors que Merlin ne cesse de la subir. C'est la raison pour laquelle non seulement il ne vieillit pas, mais il n'attend pas, ne diffère pas la satisfaction de ses désirs : ceux-ci se réalisent de manière *immédiate*, dans le double sens du terme, à la fois instantanément *et* sans médiation, alors que les désirs de Merlin finissent par se perdre dans le sable des médiations et de l'adversité du réel. », Jean-Pierre Zarader, *Philippe de Broca. Caméra philosophique*, Paris, Klincksieck, 2019, p. 129.

l'imaginaire, qui est trop prononcé, mais à renoncer à la part de rêve qui gît dans l'histoire de Bob Saint-Clar pour mieux vivre dans le présent et l'accepter davantage. L'exagération parodique qui parcourt la partie mexicaine du film, qui se manifeste en particulier par le jeu outrancier de Jean-Paul Belmondo ou l'invraisemblance de certaines situations, signale un horizon imprenable pour François. *Le Magnifique* déconstruit cette nécessité de passer par un autre statut pour vivre l'aventure et être possiblement transformé par elle. En décidant d'arrêter l'écriture de sa série de romans d'espionnage à la fin du film, François ne reste pas moins un héros. S'il ne fantasme plus sa vie à travers les intrigues de Bob Saint-Clar, il garde une stature héroïque, certes plus prosaïque. Il ne se défait pas seulement de ses chimères, mais aussi du caporalisme de son éditeur⁴²⁵. Tout comme Bob Saint-Clar, il est parvenu à vaincre son ennemi.

Si par la suite d'autres comédies intègrent des marqueurs de l'aventure, elles n'assimilent pas cette notion dans les mêmes configurations que *Le Corniaud*, *L'Homme de Rio*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* ou *Le Magnifique*. *L'aventure c'est l'aventure* raconte les méfaits d'un groupe de truands à travers les continents, de l'Amérique du Sud à l'Afrique, qui, en profitant de l'agitation politique internationale, révèle un désenchantement du monde. S'ils voyagent dans les Caraïbes et jusqu'au Venezuela, *Boulevard du rhum* (1971) de Robert Enrico et *Le Sauvage* (1975) de Jean-Paul Rappeneau restent focalisés sur la figure du couple, ne faisant de l'aventure qu'un prétexte à l'exploration des mécaniques sentimentales, le cadre ne servant qu'à exacerber des relations conflictuelles. La singularité des films de Gérard Oury et de Philippe de Broca réside dans leur participation à un fantasme de la performance et une idéologie du rêve, incarnée entre autres par la voiture, l'aéroport ou encore la particularisation des paysages. En ce sens, ces films ne peuvent que prendre place dans un temps de latence (les vacances dans *Le Corniaud*, la permission dans *L'Homme de Rio*) pour accentuer ce sentiment d'évasion guetté par la reprise du quotidien. Ces échappatoires, rendus accessibles grâce aux moyens de transport modernes, donnent à l'existence d'Adrien Dufourquet, Arthur Lempereur et Antoine Maréchal une plus grande intensité. Ce sentiment pouvait être celui des spectateurs contemporains de ces films qui, à la suite de l'augmentation générale du niveau de vie dans les années 1950, pouvaient s'octroyer des appareils synonymes de confort et de modernité, leur permettant d'accéder à une vie plus riche, d'autant plus insouciant qu'elle dissimulait son

⁴²⁵ « Il [François] est aussi, comme ce dernier plan le [montre, le héros du *Magnifique*, le film réalisé par Philippe de Broca – et l'autoportrait du cinéaste en écrivain. Car cette fin qui semble, objectivement, relever du réel – nous sommes loin du Mexique –, relève en fait de l'imaginaire, et le ralenti – véritable suspension du temps – souligne cette appartenance. Le renversement est total, et Merlin, loin d'être dominé par Charron, domine celui-ci et se comporte avec toute la superbe de ses héros, l'humanité en plus. », *ibid.*, p. 142.

véritable prix⁴²⁶. *Le Magnifique* dépeint en quelque sorte l'artificialité de ces paradis. Sorti en 1973, alors que les mouvements militants post-Mai 68 ont durablement remis en cause les institutions et qu'une crise économique se met en place, *Le Magnifique* marque le pas avec le monde moderne. En annonçant la défaite d'un certain imaginaire propre à l'aventure et en renouant avec le réel, aussi terne soit-il, le film de Philippe de Broca assure une transition vers un comique plus grinçant résolument ancré dans le contemporain, qui émerge au tournant des années 1970 avec le café-théâtre.

II. Comédies policières, criminelles et d'espionnage

1. Du film policier, criminel et d'espionnage vers la comédie : les frontières interlopes du genre

1.1. Film policier, criminel et d'espionnage : définitions et démarcations

Pour cerner la singularité de ces comédies mâtinées de policiers, de truands et d'agents doubles, il reste à identifier leur matrice générique. La littérature est première dans la constitution de ces univers. Le roman policier, ou dit judiciaire, se met en place au XIX^e siècle dans les aires françaises et anglo-saxonnes. Sa constitution se précise dans la seconde moitié du siècle dans un contexte de croissance des littératures sérielles, comme le feuilleton, et d'émergence de genres romanesques présentés comme populaires (romans d'aventures, sentimentaux, d'anticipation et pour enfants). Le développement du roman policier est intimement lié à ce contexte de renouvellement des formes et des pratiques littéraires. Pour Jacques Dubois, le roman policier reprend la plupart des éléments du feuilleton et du roman populaire tout en déplaçant les enjeux de ces derniers. Le principe de sérialité reste mais délaisse

⁴²⁶ Dans leur relecture critique de la période des « Trente Glorieuses » et des idéologies associées autour de ce chrononyme, Christophe Bonneuil, Céline Pessis et Sezin Topçu suggèrent que le succès de la rhétorique moderniste autour de cette époque et l'idée d'un progrès unanime sont passés par la marginalisation, l'invisibilisation ou la retraduction des griefs (essors de la mondialisation, commerce inégal avec les anciennes colonies, dégâts environnementaux) portés à l'encontre de cette dynamique : « La catégorie "Trente Glorieuses" renvoie également aux années heureuses de la puissance restaurée par l'Europe, la bombe et la prospérité, celle d'une France nationale et nationalisée. Le territoire métropolitain y est implicitement perçu comme un tout insécable et indépendant, masquant la réalité d'une croissance largement dépendante des matières premières et d'une énergie bon marché, obtenues par un échange inégal avec les (ex-)colonies et l'ensemble du Tiers Monde. », Christophe Bonneuil, Céline Pessis et Sezin Topçu, « Pour en finir avec les "Trente Glorieuses" » dans Christophe Bonneuil, Céline Pessis, Sezin Topçu (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, op. cit., p. 10.

les récits enchevêtrés pour se concentrer sur une narration plus unitaire⁴²⁷. Le justicier passionné du feuilleton est supplanté par le détective, raisonneur froid aux airs de dandy. L'idée de dédale social et de réseaux emmêlés passe, entre le feuilleton et le roman policier, de la ville à la cellule familiale et amicale⁴²⁸. Enfin, la trame du roman policier se précise autour d'une enquête particulière, quand le roman populaire s'intéresse aux énigmes plus filandreuses et dispersées.

En ce qui concerne le roman d'espionnage, des traces peuvent être repérées dans la littérature du premier XIX^e siècle. Selon Gabriel Veraldi⁴²⁹, un premier jalon pourrait être posé en 1821 avec la publication de *L'Espion* de James Fenimore Cooper. Balzac ou Stendhal, dans *La Chartreuse de Parme* notamment, dessinent déjà selon l'essayiste les contours de milieux secrets, sans qu'il soit pour autant question d'espionnage. Mais une source plus certaine du genre se trouve dans la fiction guerrière. Ces récits militaires fictifs, qui s'inspirent à différents degrés de faits de guerre réels, ne manquent pas d'insister sur le rôle d'agents doubles et d'investigateurs furtifs en camp ennemi. Ce sont des ouvrages de cette espèce que compose William Le Queux, journaliste et romancier britannique d'origine française. Ses romans, où la place des espions est centrale, connaissent un succès important dans le monde et contribuent à l'autonomisation du roman d'espionnage. Publiés de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la mort de l'auteur en 1927, ces récits coïncident avec la création et la réorganisation de services de renseignements en Europe. Genre essentiellement anglo-saxon, le roman d'espionnage arrive plus tardivement en France et prend son élan avec l'œuvre de Pierre Nord, ancien militaire qui a exercé pour les services de renseignements français. Porté le plus souvent par une idéologie propagandiste, le roman d'espionnage est intimement lié à l'actualité mondiale. Il revient souvent au premier plan lorsque des tensions politiques se manifestent sur la scène internationale, comme dans les années 1930 avec la montée de régimes fascistes et autoritaires en Europe ou dans les années 1950 avec les débuts de la guerre froide⁴³⁰.

⁴²⁷ « Fondé sur le schéma de l'enquête, le récit policier forme à lui seul une unité reproductible sans fin. Tout segment nouveau n'est pas engagé par des segments antérieurs mais est déterminé par un modèle générateur abstrait. Plutôt que de suivre un principe de croissance toujours plus ou moins anarchique, le texte se conforme à une règle de haute fonctionnalité. Finalisé au maximum, puisque sa lecture est constamment "tirée" vers la réponse terminale, le policier est par excellence récit fermé, qui n'a même pas à recourir aux trucages de la composition enchâssée. », Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 19.

⁴²⁸ « Côté feuilleton, un labyrinthe spatial et social à la fois, celui de la grande ville, rend compte de la complexité du récit. Côté policier, l'écheveau se situe au cœur des relations d'un groupe restreint, le plus souvent la famille. D'une mise en scène de la sphère publique, on passe à une mise en scène de la sphère privée. », *ibid.*, p. 20.

⁴²⁹ Gérard Veraldi, *Le Roman d'espionnage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1983.

⁴³⁰ « Une caractéristique presque universelle des romans d'espionnage est qu'ils sont ancrés dans la réalité, ou à tout le moins que leur intrigue est en rapport avec les tensions internationales ou les grands périls du moment. Ainsi, pour les auteurs français, les thèmes de prédilection ont été la menace allemande de la fin du XIX^e siècle à 1914, puis l'ennemi allemand en guerre. Avec la guerre froide, le péril rouge a constitué la toile de fond principale, ainsi que les velléités d'indépendance des colonies et la course à la bombe atomique. », Laurence Bérody, Jérôme

Ces deux genres romanesques posent les jalons d'ensembles bien identifiés au cinéma qui ont peu de différence avec leur ascendance littéraire. Les films policiers et d'espionnage reprennent peu ou prou les mêmes invariants des littératures desquelles ils sont issus, ce qui contribue à leur stabilisation générique. Cette parenté bien commode, qui n'empêche pas le cinéma de s'autonomiser de ces formes littéraires pour développer ses propres indicateurs de genre, ne peut que faciliter la classification et la mise en série de ces œuvres par le public. Une comédie policière ou d'espionnage, en reformulant les codes bien établis et reconnus de catégories génériques littéraires et cinématographiques, ne fait ainsi aucun mystère des univers qu'elle distord. Mais ces jeux de renvois et de citations ne sont pas aussi conciliants qu'on le souhaiterait. Le processus complexe d'attribution générique et l'absence même de toute essence du genre nous empêche de limiter notre analyse à un exercice de comparaison. Retrouver dans des comédies les codes sémantiques et syntaxiques d'un policier ou d'un film d'espionnage, commenter le degré de distorsion de ces derniers pour apprécier le décalage de ces œuvres, ne permettrait pas de saisir les raisons d'un tel métissage, ni d'êtreindre complètement la réalité générique de ces films. En d'autres termes, ces comédies ne sont pas le simple décalque d'une tradition littéraire et cinématographique. Elles se mêlent notamment à d'autres genres dont la définition est plus absconse et l'histoire moins constante.

Le film de gangster et le film noir alimentent les comédies des années 1960-1970. Le premier se rapproche du roman policier dans un versant plus criminel avec des figures emblématiques comme Fantômas ou Arsène Lupin. Mais il n'est toutefois pas issu d'une littérature aussi spécifique que le roman policier ou le roman d'espionnage. Le genre se constitue aux États-Unis dans les années 1920 et devient particulièrement populaire à la fin de la décennie et au début des années 1930 avec des productions emblématiques comme *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931) et *Scarface* (Howard Hawks, 1932). L'ambivalence des héros de ces films, à la fois modèles de réussite et moralement répréhensibles, trouve des échos avec les bouleversements économiques et sociaux que traverse la société américaine de ces années⁴³¹. Mais dans ce début de décennie 1930, l'existence du genre est de plus en plus

Poirot, « Roman d'espionnage », dans Hugues Moutouh, Jérôme Poirot (dir.), *Dictionnaire du renseignement*, Paris, Perrin, 2018, p. 667.

⁴³¹ Jules Sandeau décèle dans l'ambiguïté de ces héros la lutte au sein de la société américaine entre l'attachement à l'individualisme et au capitalisme à outrance promus dans les années 1920, mais qui flanchent sérieusement avec la crise économique de 1928, et le développement d'un discours promouvant la solidarité et la coopération dans cette période de la Dépression. L'auteur signale le rapprochement de ces deux positions à des valeurs construites comme masculines et féminines. Le héros du film de gangster est ainsi marqué par cette dualité, qui le place dans une posture agressive et dépendante vis-à-vis du féminin. Cf. Jules Sandeau, « Retour sur les films de gangsters hollywoodiens des années 1930 : codage et décodage de masculinités marginalisées », *Genre en série*, n°1, 2015, p. 172-195. En ligne : <https://journals.openedition.org/ges/1478>.

menacée par l'application de mesures de censure renforcées, qui aboutiront en 1934 à la mise en place du Production Code Administration, plus connu sous le nom de Code Hays. Le film de gangster ne peut plus être produit de la même façon. Cependant, la figure du truand, qui est toujours populaire, demeure. Elle se déplace et se transforme⁴³². Le gangster peut être toujours présent à l'écran mais n'occupe plus la première place. Son itinéraire ascensionnel est occulté au profit de sa chute. Il peut également se muer en policier infiltré ou détective violent, qui reprend ainsi des airs de gangster et évolue à l'occasion dans l'univers de la pègre tout en restant du bon côté de la loi.

Ces héros à la conduite ambiguë se rapprochent du profil des personnages désabusés et tragiques du film noir. Ce type de film, qui ne saurait se confondre avec le film de gangster mais qui est un linéament indéniable de ce genre, se caractérise par des atmosphères sombres et urbaines, une tonalité fataliste et angoissante et quelques personnages bien délimités (la femme fatale, le *weak guy*, le détective, etc.). L'invention de la catégorie générique « film noir » par la critique française des années 1940 a été longuement documentée⁴³³. Le terme est employé, dans des acceptions sensiblement différentes, par Nino Frank et Jean-Pierre Chartier dans deux articles de 1946. Il est repris en 1955 avec l'ouvrage de Raymond Borde et Étienne Chaumeton *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Tous se servent de cette étiquette pour désigner un corpus de films d'après-guerre venus d'outre-Atlantique qui se recoupent entre eux par leurs traits esthético-narratifs et leur tonalité typiquement américaine. Cette assimilation du film noir à un genre spécifiquement hollywoodien a été depuis rebattue par les travaux de Ginette Vincendeau⁴³⁴, Charles O'Brien⁴³⁵ et Thomas Pillard⁴³⁶. Les travaux de ce dernier révèlent l'émergence de l'appellation « film noir » dans la presse de la fin des années 1930 pour désigner de manière péjorative un ensemble de films français, qui compte notamment *Les Bas-fonds* (Jean Renoir, 1936), *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) ou encore *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938). Ces productions se caractérisent par une atmosphère sombre et stylisée,

⁴³² Pour un développement plus complet de ces évolutions, voir Gilles Menegaldo, « Quelques aspects de la mutation du film de gangster hollywoodien entre 1934 et 1939 », dans Dominique Daniel, Trevor Harris (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran aux États-Unis (1929-1951)*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2002, p. 29-42 ; Jacques Portes, « L'attrait du Crime. L'âge classique du film de gangster aux États-Unis (1931-1949) », *Criminocorpus*, 2007. En ligne : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/233>.

⁴³³ Cf. Jean-Pierre Esquenazi, « L'invention française du "film noir" », dans *Le Film noir: Histoire et signification d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 21-76.

⁴³⁴ Ginette Vincendeau, « Melodramatic Realism: on Some French Women's Films in the 1930 », *Screen*, vol. 30, n° 3, 1989, p. 51-65.

⁴³⁵ Charles O'Brien, « Film Noir in France: Before the Liberation », *Iris*, n° 21, 1996, p. 7-30.

⁴³⁶ Thomas Pillard, « Une histoire oubliée : la genèse française du terme "film noir" dans les années 1930 et ses implications transnationales », *Transatlantica*, 1/2012. En ligne : <https://journals.openedition.org/transatlantica/5742#citedby>.

et sont ponctuées de drames criminels et passionnels, proches finalement du film noir américain tel qu'il est théorisé après-guerre. Cette double origine du film noir marque son aspect éminemment transnational.

Le film de gangster et le film noir sont rangés par Thomas Leitch sous la dénomination de film criminel (*crime film*). L'auteur reconnaît à la fois l'autonomie de chacun de ces genres et la possibilité de les rassembler sous une même bannière au côté d'autres films qui ne relèvent pas de genres aussi identifiés que le film de gangster ou le film noir. Thomas Leitch affirme ici la nécessité d'une approche souple et dynamique du genre et rejette toute conception stricte et fermée de celui-ci, qui contreviendrait au processus même de constitution générique⁴³⁷. Selon l'universitaire américain, le film criminel précise une idée que ne peuvent porter seuls le film de gangster ou le film noir. Sa singularité ne réside pas dans des personnages caractéristiques, un principe narratif ou un style visuel particulier, mais plutôt sur une ambivalence. Dans ces films, les figures du criminel, de la victime et du vengeur sont à la fois distinctes et perméables entre elles :

Crime films operate by mediating between two powerful but blankly contradictory articles of faith: that the social order that every crime challenges is ultimately well-defined, stable, and justified in consigning different people to the mutually exclusive roles of lawbreakers, law enforcers, and the victim who are the audience's natural identification figures; and that every audience member is not only a potential victim but a potential avenger and a potential criminal under the skin. [...] Hence the genre of crime films includes all films that focus on any of the three parties to a crime – criminal, victim, avenger – while exploring that party's links to the other two. What defines the genre, however, is not these three typological figures any more than a distinctive plot or visual style, but a pair of contradictory narrative projects: to valorize the distinctions among these three roles in order to affirm the social, moral, or institutional order threatened by crime, and to explore the relations among the three roles in order to mount a critique that challenges that order⁴³⁸.

⁴³⁷ « The multability of generic conventions makes it clear that genres are best thought of as contexts that evolve in both personal and social history, the contingent results of ongoing transactions between viewers and movies, rather than eternally fixed and mutually exclusive categories. », [« La multiplicité des conventions génériques montre clairement qu'il est préférable de considérer les genres comme des contextes qui évoluent à la fois dans l'histoire personnelle et sociale. Les genres sont des résultats contingents de transactions évolutives entre les spectateurs et les films plutôt que des catégories éternellement fixées et mutuellement exclusives. »], Thomas Leitch, *Crime Films*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 5.

⁴³⁸ « Les films policiers médiatisent deux types de croyance manifestement contradictoires : l'ordre social que chaque crime remet en question est en fin de compte bien défini, stable et justifié en soumettant différentes personnes aux rôles de contrevenants, d'agents d'application de la loi et de victimes (qui sont les figures d'identification naturelles du public), et chaque membre du public n'est pas seulement une victime potentielle, mais aussi un vengeur ou un criminel potentiel. [...] Ainsi, les films criminels rassemblent tous les films qui se concentrent sur l'une de ces trois figures – criminel, victime, vengeur – tout explorant les liens qu'elle entretient avec les deux autres. Ce qui définit le genre cependant, ce ne sont pas ces trois figures typologiques, pas plus

Cette ambiguïté qui caractérise le film criminel est plus à même de correspondre à de nombreuses comédies des années 1960-1970 qui se déroulent dans des univers policiers et criminels. Par exemple, les films qui suivent la mise en place d'un braquage ne peuvent pas se ranger spontanément du côté du film de gangster puisque le héros malfaiteur n'est pas toujours un professionnel des larcins et que l'adversité policière n'est pas systématiquement présente. De même, les codes visuels du film noir ne peuvent se rattacher qu'à une poignée de films. En revanche, les traits identifiés par Thomas Leitch dans le film criminel valent pour une part plus grande de comédies. Les personnages peuvent incarner un rôle bien défini – le criminel, la victime ou le vengeur – mais adopter des postures plus équivoques qui les situent confusément sur la ligne de crête entre la moralité et l'illégalité. La loyauté, la fidélité à une parole donnée ou la défense d'un honneur bafoué peuvent ainsi conduire des truands sur le chemin d'une rédemption morale (*Le cave se rebiffe*, *Les Tontons flingueurs*, *Ne nous fâchons pas*, *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages*), ou conduire d'honnêtes citoyens vers les voies du crime (*Bouche cousue*, *L'Abominable Homme des douanes*, *Faites sauter la banque*, *La Grosse Caisse*). Au final, la frontière entre le criminel et la victime se brouillent. Les premiers finissent parfois par être la dupe des autres (*Le Caïd*, *Le Diable par la queue*, *La Grande Mafia*, *Le Coup du parapluie*) et les gangsters peuvent à l'occasion tenir un rôle positif en se rachetant par un acte de générosité (*L'Année sainte*) ou en se révélant moins hypocrites que les dirigeants de certaines institutions politiques ou morales (*L'aventure c'est l'aventure*). Aussi, en reprenant cette proposition de Thomas Leitch, le terme de comédie criminelle nous semble fort à propos pour caractériser ces comédies des années 1960-1970 qui évoluent dans des univers de malfaiteurs.

1.2. De la Série Noire au roman populaire d'espionnage : les origines des comédies criminelles et d'espionnage

L'insertion du policier, du crime et de l'espionnage dans les comédies des années 1960-1970 et la popularité manifeste de cette formule s'expliquent par des raisons historiques et culturelles. Il existe un cinéma policier et criminel bien installé dans le paysage cinématographique français et un cinéma d'espionnage à succès venant de l'étranger (via la série des James Bond en particulier). Nous reviendrons sur cela. Mais c'est une fois de plus

qu'une intrigue ou un style visuel distinctif, mais la conjonction de projets narratifs contradictoires : affirmer les distinctions entre ces trois rôles pour valoriser l'ordre social, moral et institutionnel qui est menacé par le crime, et explorer les relations entre ces trois rôles afin d'instiller une critique qui remet cet ordre en question. », *ibid.*, p. 15-16.

avec la littérature que ces comédies policières, criminelles et d'espionnage trouvent leurs origines.

De nombreuses séries romanesques populaires d'après-guerre aménagent un ton et un univers que reprennent par la suite ces films décalés. La Série Noire des éditions Gallimard est une source essentielle des comédies criminelles. Cette collection est créée en 1945 par Marcel Duhamel dans le but de faire connaître au public français le polar anglo-saxon. La série comporte de nombreux pastiches de romans noirs qui contribuent à singulariser la collection et à lui donner ce ton particulier où se mélangent la violence, l'argot, les mythologies urbaines américaines et à l'occasion l'humour noir. Les auteurs sont majoritairement anglo-saxons, mais la Série Noire accueille peu à peu des écrivains français comme Terry Stewart (pseudonyme de Serge Arcouët), Albert Simonin, Auguste Le Breton ou encore Antoine L. Dominique (pseudonyme de Dominique Ponchardier). Avec ces auteurs, les récits se déplacent des États-Unis vers la France. Dans le sillage de l'adaptation de *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954), tiré de l'ouvrage éponyme d'Albert Simonin et accueillie triomphalement en salles, les romans de cette collection sont portés à l'écran. La figure de Michel Audiard trône sur ces adaptations. Le scénariste, grand amateur de la collection, adapte près de vingt-cinq titres pour le cinéma⁴³⁹. Aux yeux de la critique, un genre spécifiquement national semble apparaître, ce que renforcent les trouvailles poétiques de Michel Audiard dans les dialogues. Ce genre se partage entre les récits sérieux et les œuvres parodiques.

Sur ce dernier point, Thomas Pillard a identifié une « série noire pour rire⁴⁴⁰ » entre 1949 et 1960. Cet ensemble de films se caractérise par son regard décalé sur le genre et plus particulièrement par sa manière de tenir à distance la culture américaine tout en souscrivant à la modernité qu'elle promet. Pour que tienne cet équilibre entre participation à la modernité américaine et préservation d'une singularité française, trois stars de cette série permettent, grâce à leur *persona*, d'intégrer dans le même temps les traits les plus séduisants du modèle américain et de sauvegarder une identité locale. Selon Thomas Pillard, Raymond Rouleau, Eddy Constantine et Fernandel assurent chacun à leur manière la transition entre ces deux pôles, liaison délicate à tenir et qui peut à l'occasion redéfinir la masculinité incarnée par ces acteurs :

Parce qu'ils sont dopés à la virilité hollywoodienne, mais qu'ils parviennent par ailleurs à rester Français, Rouleau et Constantine n'ont aucun mal à masculiniser la modernité américaine, tout en la "francisant". Parce qu'à l'inverse il ne peut que

⁴³⁹ Cf. « Sources », Philippe Durant, *Audiard en toutes lettres*, Paris, Cherche Midi, 2013, p. 217-220.

⁴⁴⁰ L'expression est reprise d'un article de *Paris-Presse* daté du 9 décembre 1954 consacré à *Votre dévoué Blake* de Jean Laviron. Cf. Thomas Pillard, « La "série noire pour rire" (1949-1960) », *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, *op. cit.*, p. 111-210.

demeurer un “Français ordinaire”, à rebours du cinéma d’action viril d’Hollywood, Fernandel a plus de difficultés à composer avec une modernité qui reste plus “américaine” que française (*L’Ennemi public n°1*) ou plus “féminine” que masculine (*L’Homme à l’imperméable*). La “série noire pour rire” permet donc au spectateur français, au choix, de se rêver américain (c’est-à-dire, dans l’esprit des films, de maîtriser une modernité masculinisée) avec Rouleau et (surtout) avec Constantine, ou d’expérimenter les difficultés concrètes de l’appréhension de la modernité américaine/féminine pour “Monsieur tout le monde” avec Fernandel⁴⁴¹.

Ces films sont ainsi porteurs d’enjeux culturels forts en proposant un cadre où se négocient les identités et le rapport à la modernité.

Cette « série noire pour rire » ne se limite pas aux seuls années 1940-1950. Elle se poursuit dans les deux décennies qui nous préoccupent. Les comédies policières et criminelles continuent d’entretenir un rapport paradoxal aux États-Unis, particulièrement dans les années 1960, et tentent toujours de ménager une pondération entre le modèle moderne américain et la préservation d’une spécificité française. Mais cet aspect-là devient de moins en moins fort au fil des années. Une certaine nostalgie s’empare de ces productions, amenée en partie par le vieillissement des acteurs les plus emblématiques de ce genre de comédies. *L’Année sainte* (1976) de Jean Girault, dernier film tourné par Jean Gabin, est exemplaire à ce sujet. Cette empreinte nostalgique est déjà identifiée par Thomas Pillard dans une série de films de gangsters sortis entre 1954 et 1956. Ce repli intervient dans un contexte de mutations de la société française, de tensions entre les genres et de souvenirs troublés de la période de l’Occupation. Antérieures à ces phénomènes, les années 1930 apparaissent alors comme un âge d’or. Cette référence à un passé équilibré et mythifié est la condition même de sauvegarde d’un modèle de vie français, blanc, patriarcal et bourgeois, qui semble la seule arme disponible pour lutter face aux sirènes de la modernité américaine :

Si de tels films expriment de la nostalgie pour un âge d’or perdu (les années 1930), il n’en demeure pas moins qu’ils annoncent le renouveau économique français, et qu’ils suggèrent que la “civilisation hexagonale” survivra à l’arrivée du mode de vie américain, en parvenant à conserver sa différence, à condition d’exclure l’“autre” et de conserver la mémoire collective nationale dans le présent et pour le futur. De ce point de vue également, ces films de gangsters possèdent une dimension patrimoniale : ils manifestent le souci de préserver et de conserver ce qui fait (à en croire les représentations qu’ils proposent) la spécificité française, face aux mutations des années 1950⁴⁴².

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 209-210.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 318-319.

Cette résistance s'effiloche à la fin des années 1960 et s'accroît dans les années 1970. La modernité redoutée s'est finalement intégrée dans le mode de vie des Français, l'instabilité économique croissante déstabilise les certitudes et les espoirs de prospérité, l'essor de mouvements féministes militants désarçonne les rapports traditionnels entre les genres.

La comédie d'espionnage a également des accointances avec la littérature populaire. Elle est directement issue des séries et des collections littéraires qui se créent en France autour des années 1950 et qui gravitent pour l'essentiel autour des éditions du Fleuve Noir (maison créée en 1949) ou des éditions de L'Arabesque qui publient notamment Fred Kassak, auteur emblématique du genre. Les *OSS 117* (1949), les *San Antonio* (1949), les aventures de Francis Coplan (1953) ou de Paul Gaunce (1953) sont publiés à une fréquence très régulière et doivent en partie leur succès aux échos qu'ils suscitent avec la guerre froide. Érik Neveu distingue ainsi un âge d'or du genre en France entre 1950 et 1964⁴⁴³, avant qu'une série de facteurs conjugués, comme l'émergence d'autres paralittératures (la science-fiction), le début d'une phase de détente entre les blocs de l'Est et de l'Ouest après la crise de Cuba en 1963, ou encore l'épuisement des formules narratives du roman d'espionnage ne freinent la vogue du genre. Le phénomène vaut autant pour la littérature que pour le cinéma. La césure repérée en 1965 par Érik Neveu se retrouve à peu de choses près avec la comédie d'espionnage. Dans les années 1960-1970, les films de ce genre se concentrent essentiellement dans la première moitié de la décennie 1960. On y compte la trilogie du *Monocle* (Georges Lautner, 1961-1964), *Une ravissante idiote* (Édouard Molinaro, 1964), *Les Barbouzes* (Georges Lautner, 1964), *Les malabars sont au parfum* (Guy Lefranc, 1966), *Le Grand Restaurant* dans sa deuxième partie (Jacques Besnard, 1966).

Le genre ne disparaît pas par la suite mais se reconfigure. Il évolue dans l'ombre de la saga cinématographique des James Bond, dont les films sont des succès constants au box-office français depuis le premier opus sorti en 1962 (*James Bond 007 contre Dr No* réalisé par Terence Young). Les comédies d'espionnage, qui ne peuvent rivaliser avec les productions des studios EON, empruntent la voie de la parodie et moquent l'univers de l'agent secret britannique (*Le Grand Blond avec une chaussure noire*, *Le Retour du grand blond*, *Bons baisers de Hong Kong*). Elles peuvent aussi épouser les évolutions du roman d'espionnage qui passe au cours des années 1970 vers ce que Claude Rank nomme la « politique-fiction⁴⁴⁴ ». « Réalisme,

⁴⁴³ Erik Neveu, « Trente ans de littérature d'espionnage en France (1950-1980) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°10, 1986, p. 51-65.

⁴⁴⁴ Cité dans *ibid.*, p. 54.

politisation, érotisme, violence et exotisme⁴⁴⁵ » sont les éléments-clés de cette mutation du genre, dont la série des *SAS* de Gérard de Villiers est l'un des plus fameux exemples. Au cinéma, les récits délaissent les affrontements entre puissances américaines et soviétiques pour se déporter vers les pays et régions dits du tiers-monde (le Proche et le Moyen-Orient dans *La Valise* de Georges Lautner et *Les Aventures de Rabbi Jacob* de Gérard Oury, le Mexique dans *Le Magnifique*). La question de l'espionnage peut parfois être un prétexte pour évoquer un fait sociologique ou une évolution des mœurs⁴⁴⁶. Ainsi, derrière une affaire de révolutionnaire et de police secrète en provenance d'un pays arabe, *Les Aventures de Rabbi Jacob* est avant tout une réflexion sur le racisme et l'antisémitisme.

Ce renouvellement du roman d'espionnage ne peut toutefois pas éluder la stéréotypisation progressive des récits d'espionnage. L'humour et le second degré qui intègrent cette « politique-fiction » amènent avant tout une distance par rapport au genre, qui devient de plus en plus difficile à prendre au sérieux. La comédie d'espionnage ne fait qu'exacerber ces traits du roman et du film d'espionnage qui sont désormais plus que familiers pour le lecteur/spectateur, et de moins en moins originaux pour lui. *Le Magnifique* de Philippe de Broca est un exemple emblématique de cette grandiloquence de la « politique-fiction ». Le héros, Bob Saint-Clar, est un cousin évident de Malko Linge, l'agent secret des SAS. En multipliant les clichés et les effets de manche relatifs à la littérature et au cinéma d'espionnage, le film met en exergue la caricature vers laquelle peut glisser le genre. Car à force de séries à succès et d'univers extrêmement codifiés, le genre s'est épuisé et ne semble plus tenir que par une lecture au second degré. Dans le film de Philippe de Broca, Bob Saint-Clar n'est plus que la fiction démesurée et parodique d'un auteur déphasé, François Merlin, qui aurait tout intérêt à reprendre pied dans la réalité plutôt qu'à se perdre dans les méandres d'un imaginaire dépassé et artificiel.

1.3. Le glissement parodique

S'inspirer de la « série noire pour rire » ou du roman d'espionnage tendance « politique-fiction » ne suffit pas à créer un événement comique pour les comédies criminelles et d'espionnage. Dans une perspective pragmatique, le rire ne peut naître à partir d'une seule combinaison sémantico-syntaxique. Il faut encore que le public reconnaisse dans ces films des

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴⁶ « La nouvelle vague du roman d'espionnage persévère dans un parti pris de réalisme, d'insertion dans l'actualité. Mais elle le subvertit doublement. D'une part, par un style qui récuse les excès de gravité d'une littérature qui se prend trop au sérieux : humour, parodie, jeux sur le langage prennent une place inattendue. D'autre part, par un thématique qui laisse au second plan l'actualité événementielle au profit d'une actualité sociologique, plus faite de dossiers que d'événements : féminisme, manipulations génétiques, sectes, désarmement, pollution, médias sont ainsi sollicités. », *ibid.*, p. 56.

traits d'humour, qui passent pour l'essentiel par un décalage parodique avec les films plus sérieux du genre. Si la parodie se définit comme « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier⁴⁴⁷ », elle ne peut fonctionner que par la reconnaissance de ce texte en question. C'est en ce sens que Daniel Sangsue parle de « relation parodique » puisqu'avant d'être une forme humoristique ou un texte singulier, la parodie est une mise en lien. Pour être efficiente, la parodie doit être suffisamment claire concernant le ou les hypotextes sur lesquels elle s'appuie et présuppose une culture éclairée de ceux-ci chez le récepteur afin qu'il puisse apprécier l'écart qu'elle instaure⁴⁴⁸. Aussi, avant d'être une combinaison rhétorique, la parodie est une pratique de lecture.

Au-delà de leurs récits qui incluent nombre de truands et d'agents secrets, ces comédies réutilisent suffisamment d'éléments du cinéma criminel et d'espionnage pour que la référence à ces genres ne laisse aucun doute. La mise en place d'un univers anglo-saxon est un incontournable tant ce cinéma de genre est attaché à ce contexte culturel. Les personnages peuvent porter des surnoms anglais (Rockie et Jockey-Jack dans *Des pissenlits par la racine*, Jeff dans *Ne nous fâchons pas*), être confrontés à des adversaires venus d'outre-Atlantique ou d'outre-Manche (Bourvil et Jean-Paul Belmondo face à David Niven et Eli Wallach dans *Le Cerveau*) ou évoluer dans un territoire anglo-saxon plus ou moins fictifs (Las Perlass, avatar de Las Vegas, dans *Blague dans le coin*, Londres dans *Une ravissante idiote*). L'utilisation de l'argot pour les dialogues est un autre signe de la référence aux films criminels. Le réemploi d'éléments stylistiques propres à ces genres est aussi essentiel à la reconnaissance des hypotextes. Georges Lautner reproduit dans *Les Tontons flingueurs* ces jeux d'ombres qui signent l'atmosphère des films noirs américains. *Le Grand Restaurant*, le diptyque du *Grand Blond* ou encore *Bons baisers de Hong Kong* déploient toute une panoplie de gadgets sophistiqués, qui sont des immanquables des films de la saga James Bond. Enfin, un nom peut suffire à préparer le public à un univers criminel : Georges Lautner se spécialise dans les comédies noires, Jean Gabin et Lino Ventura alternent entre films policiers et comédies criminelles tout comme le scénariste et dialoguiste Michel Audiard, et Mireille Darc joue les avatars de femmes fatales et de James Bond *girls* dans les comédies de genre⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007, p. 104.

⁴⁴⁸ Trois conditions sont nécessaires au fonctionnement parodique selon Geneviève Idt : « il faut que le lecteur reconnaisse la présence, dans un texte, d'un autre texte », « qu'il identifie cet hypotexte », « et qu'il mesure l'écart existant entre cet hypotexte et le texte parodique », Geneviève Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », dans Collectif, *Le Discours et le Sujet. Actes des colloques animés à l'Université de Nanterre par Raphaël Molho pendant l'année 1973-1973*, Nanterre, Université Paris X, 1973, p. 120.

⁴⁴⁹ Cf. Marion Hallet, « Mireille Darc, 1960s Subversive Dumb Blonde? », *Genre en série*, n°12-13, 2022. En ligne : <https://journals.openedition.org/ges/2864>.

Si ces correspondances avec le cinéma criminel ou d'espionnage permettent d'identifier des hypotextes précis, l'intention parodique ne peut être complète que par la mise en place d'un décalage fort avec ces références. Le recours à des genres spécifiquement comiques vient ainsi approfondir cet écart. La presse de l'époque a rapidement identifié deux références dans ces comédies criminelles et d'espionnage : le burlesque et le vaudeville. Dans son texte sur *Les Tontons flingueurs*, Jean de Baroncelli présente Georges Lautner comme un spécialiste de la « comédie policière burlesque⁴⁵⁰ » tandis que Michel Mardore qualifie ce même film de « vaudeville à la mitraillette⁴⁵¹ ». *Des pissenlits par la racine* (Georges Lautner, 1964) est considéré comme « un film de gangster burlesque⁴⁵² » par Pierre Mazars. *Ne nous fâchons pas* (Georges Lautner, 1966) est selon Jacques Siclier « une histoire façon “Série Noire” traitée sur le mode burlesque⁴⁵³ ». *Une ravissante idiote* est selon *Le Monde* un « film d'espionnage sans espions, petit vaudeville sentimental où l'on se dérobe des baisers beaucoup plus que des secrets atomiques⁴⁵⁴. » Le même genre théâtral est évoqué par Michel Flacon⁴⁵⁵ pour commenter *Le Grand Blond avec une chaussure noire* et par Jean de Baroncelli⁴⁵⁶ dans son texte sur *L'Emmerdeur*. Enfin, *Le Monde* qualifie *La Valise* de Francis Veber de « vaudeville picaresque⁴⁵⁷ » alors que le réalisateur même du film confie à Louis Chauvet dans *Le Figaro* sa volonté de faire un vaudeville par le truchement d'un récit d'espionnage :

Veber invoque un alibi : “J’ai voulu, dit-il, faire un vaudeville. Et même renouveler le genre puisque le placard traditionnel change à tout moment de place et de pays. Ledit placard étant une valise que l’on devrait plus justement appeler une malle, à l’intérieur duquel – ou laquelle – se déplace l’agent fugitif⁴⁵⁸.”

Les formules narratives du vaudeville se retrouvent dans d'autres productions. Le cadavre dont essaient de se débarrasser Jacques (Louis de Funès) et Jérôme (Michel Serrault) dans *Des pissenlits par la racine* (Georges Lautner, 1964) et la dépouille après laquelle courent les personnages de *Pas de problème* (Georges Lautner, 1975) sont l'équivalents de l'amant dans le placard qu'il faut à tout prix dissimuler.

Tous ces éléments, que ce soit l'ancrage dans un cinéma et une littérature populaire du crime et de l'espionnage ou l'accointance avec la parodie et des formes comiques comme le burlesque

⁴⁵⁰ *Le Monde*, 30 novembre 1963.

⁴⁵¹ *Lettres françaises*, 5 décembre 1963.

⁴⁵² *Le Figaro*, 8 mai 1964.

⁴⁵³ *Télérama*, 2 mai 1965.

⁴⁵⁴ *Le Monde*, 20 mars 1964.

⁴⁵⁵ *Le Point*, 4 décembre 1972.

⁴⁵⁶ *Le Monde*, 22 septembre 1973.

⁴⁵⁷ *Le Monde*, 18 octobre 1973.

⁴⁵⁸ *Le Figaro*, 15 octobre 1973.

et le vaudeville, participent à l'identification de ces comédies. Au-delà de ces croisements et de ces jeux de références, ces films propagent par le genre un discours singulier sur la modernité.

2. Des identités troublées face à la modernité

2.1. L'ordre n'est plus : une société à réorganiser autour de valeurs patriarcales

Le milieu du banditisme dans les comédies criminelles fonctionne selon un agencement fortement hiérarchisé. Les parrains et les chefs de gangs donnent leurs directives à leurs bras droits, qui transmettent ensuite l'exécution des basses œuvres à leurs hommes de main. Cette structure pyramidale ouvre la porte à une réflexion déguisée sur l'ordre social. C'est l'un des paradoxes de la comédie criminelle : passer par les milieux interlopes pour redéfinir les valeurs morales qui doivent présider à la bonne conduite d'une société. Cette observation vaut pour les néophytes du banditisme. Ceux qui se consacrent à des activités criminelles en amateur le font moins pour des raisons financières que pour restaurer un honneur bafoué. Dans *Faites sauter la banque*, Victor Garnier (Louis de Funès), gérant d'un petit commerce d'articles de pêche, décide avec l'aide de sa famille de cambrioler la banque qui fait face à sa boutique. Un banquier de cet établissement, André Durand-Mareuil (Jean-Pierre Marielle), lui a conseillé un investissement boursier infructueux. Ruiné, Victor Garnier s'estime dans son bon droit en allant récupérer ses économies par la force. Dans *La Grosse Caisse*, Louis Bourdin (Bourvil) est poinçonneur dans une station du métro parisien et passionné de littérature policière. Il a écrit un roman narrant avec force détails le hold-up de la rame qui récolte les recettes de la journée à la RATP. Mais l'ouvrage est refusé par tous les éditeurs, qui le jugent peu crédible. Vexé, Louis confie le manuscrit à de véritables gangsters pour qu'ils établissent la preuve que le coup décrit est réalisable. Dans ces deux exemples, l'orgueil et la fierté dirigent les protagonistes vers des actes prohibés. Par une forme d'ironie dramatique, le crime entend réparer une iniquité. Dans sa vengeance, la victime a le sentiment d'agir pour son bien et de restaurer également un certain sens de la justice.

En ce qui concerne les milieux professionnels du crime, la réorganisation semble devoir passer par le retour d'un malfrat retraité, qui par son expérience et son désintéret financier (il vit de ses rentes ou s'assure d'honnêtes émoluments grâce à une activité légale), promet de réordonner un milieu discordant ou décadent. Ce motif du retour aux affaires concerne des films aussi emblématiques que *Le cave se rebiffe* (1961) de Gilles Grangier, *Les Tontons flingueurs*, *Ne nous fâchons pas* et *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages* (Michel Audiard, 1968). Dans le premier, Ferdinand Maréchal (Jean Gabin), ancien faux-

monnayeur de renom coulant une retraite dorée au Venezuela, est sollicité par Charles Lepicard (Bernard Blier) pour participer à l'impression de fausses coupures. Dans le deuxième, Fernand Naudin (Lino Ventura) est tiré de son négoce agricole, rappelé à Paris par un ancien ami du banditisme, Louis, dit le Mexicain, pour reprendre la gestion de ses affaires après sa mort qui s'annonce imminente. Dans le troisième, Antoine Beretto (Lino Ventura), gérant d'une entreprise de location de matériel aquatique dans le sud de la France, se retrouve à devoir aider de vieux complices qui souhaitent lui emprunter de l'argent. Enfin, dans le dernier, Rita (Marlène Jobert), qui a été flouée par Charles (Bernard Blier) dans une affaire de partage de lingots d'or, décide de rendre visite sur la côte d'Azur à sa tante Léontine (Françoise Rosay), escroc en retraite et veuve de plusieurs bandits célèbres, pour obtenir son secours. Pour l'inciter à revenir à Paris et à l'aider dans sa vengeance, Rita fait croire à sa parente que Charles l'a traitée de « gâteuse ». Courroucée, Léontine revient dans le milieu pour régler ses comptes.

Ce qui pousse ces quatre personnages à reprendre du service n'est jamais l'appât du gain mais bien leur loyauté envers leurs anciens camarades ou la volonté de laver leur honneur (dans *Le cave se rebiffe*, Ferdinand Maréchal accepte le coup proposé par Charles Lepicard uniquement parce que les billets impressionnés seront des florins, devise qui a valu au « Dabe » l'un des plus sérieux revers de sa carrière). C'est donc par intégrité morale qu'ils reprennent le banditisme, ce qui leur donne une aura toute particulière auprès de leurs nouveaux partenaires. Il y a un écart certain entre l'entreprise financière à laquelle s'adonnent les malfrats et les motivations morales qui guident les anciens du milieu. Cette stature respectable est renforcée par l'attachement de ces trois personnages à des lieux perçus comme authentiques (la province avec Montauban dans *Les Tontons flingueurs*, Collioure dans *Ne nous fâchons pas* et la côte d'Azur dans *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages*) ou qui sont des vestiges d'un glorieux passé colonialiste. Ainsi, au Venezuela, Ferdinand Maréchal se comporte en colon dans sa riche propriété où plusieurs domestiques noirs sont à son service⁴⁵⁹. *Le cave se rebiffe* reprend ici les travers du film colonial. Le pays est abordé de manière folklorique et les locaux, toujours au second plan et caricaturés, sont au service du héros occidental. Cette vision coloniale, où l'europpéen semble garantir une stabilité à l'étranger par sa puissance financière et l'asservissement des populations, est un geste qui n'a rien d'anodin en France en 1961, alors que la guerre d'Algérie est toujours en cours.

⁴⁵⁹ Les fonctions de ces employés de maison semblent inclure des clauses abusives puisque Ferdinand propose à Charles de lui réserver un moment intime avec une serveuse que celui-ci a repérée :
Charles : « Dis donc, il est girond ton petit sommelier !
Ferdinand : Ah ben si le cœur t'en dis, je peux te le bloquer pour la sieste. »

La société criminelle, et plus largement la société toute entière, semble devoir se réorganiser autour de ces figures masculines (le film de Michel Audiard est une étonnante exception), âgées, blanches et bourgeoises, ce que renforcent, dans les exemples cités, les connotations de la *persona* de Jean Gabin et Lino Ventura. La restructuration du milieu passe avant tout par l'expurgation ou l'encadrement de tout ce qui pourrait contrecarrer l'avènement d'un ordre viriliste et masculin : les étrangers, les hommes lâches à la virilité défaillante (Jean Lefebvre incarne cela dans *Ne nous fâchons pas* avec son personnage de Léonard, au caractère faible, plaintif et perfide) et enfin les jeunes qui, toujours susceptibles de débordements (Patricia dans *Les Tontons flingueurs*) ou de prendre de mauvaises décisions, doivent être chaperonnés ou épaulés par un guide (Maurice Biraud en fils spirituel de Jean Gabin dans *Le cave se rebiffe*). Dans ce mouvement hygiéniste, les femmes sont également des éléments perturbateurs dans la gestion de ces sociétés essentiellement masculines. *Une souris chez les hommes* (1964) de Jacques Poitrenaud le confirme. Francis (Maurice Biraud) et Marcel (Louis de Funès), deux cambrioleurs sans envergure, voient leurs projets criminels contrariés lorsque Lucille (Dany Saval), qui les a surpris en plein larcin, leur demande si elle peut les suivre dans leurs aventures sous peine de les dénoncer à la police. Les deux détrousseurs sont ainsi contraints d'accepter cette proposition. Les interventions inopportunes de Lucille au cours des cambriolages font rater chaque opération. Après l'échec d'une énième affaire à cause du comportement de la jeune fille, Francis et Marcel songent à quitter le métier à la fin du film. Dans un surprenant retournement de situation, Lucille se moque de leur attitude découragée, présentée comme féminine (« Messieurs, quand on a un métier passionnant qui ne demande qu'à rapporter gros, on ne se laisse pas aller à des rêveries de midinettes »), et leur propose d'être le cerveau de leur association, quand eux deux seront les exécuteurs. Mais cette fin reste ambiguë et suggère que ce renversement du pouvoir n'est pas à prendre au sérieux.

Si ces films renforcent la domination masculine par le biais du milieu criminel, certaines productions peuvent au contraire exposer par la voie de la parodie les artifices sur lesquels reposent les masculinités viriles et traditionnelles. Dans *Le Retour du grand blond* (Yves Robert, 1974), le colonel Toulouse (Jean Rochefort) doit prouver à sa hiérarchie que François Perrin (Pierre Richard) est bel et bien cet espion tant vanté dès le premier opus de la série, sorti en 1972. Pour cela, Toulouse prépare une mise en scène en concertation avec François Perrin où celui-ci doit échapper à une fusillade pour qu'il puisse avoir du crédit auprès de sa hiérarchie. Au cours de cette séquence, le film multiplie les allusions au personnage cinématographique de James Bond, ne serait-ce que par la référence au motif musical emblématique de la saga. En costard noir et lunettes de soleil, François Perrin singe le célèbre agent secret britannique,

accentue sa ruse et son agilité au combat, tout en gaffant à de nombreuses reprises. Le stratagème est grossier mais fonctionne. Il révèle surtout qu'être espion est avant tout un costume et une posture. Par cette séquence burlesque, le film soutient que la masculinité virile et traditionnelle d'un agent secret comme James Bond est avant tout une performance et non une nature. Le détournement permet ici de déconstruire, en tout cas de mettre en avant les codes de genre et du genre. Le jeu parodique qui se manifeste dans les comédies policières, criminelles et d'espionnage est ainsi à double tranchant. Il peut affirmer la suprématie d'un ordre patriarcal et viril et démanteler dans le même temps les conventions sur lesquels reposent les films de référence.

2.2. Le milieu s'ouvre au marché international : gérer les tensions de la mondialisation

Ces comédies évoluent le plus souvent dans des contextes internationaux et offrent de nombreux rôles d'étrangers à des acteurs français contrefaisant les accents ou emploient de véritables acteurs internationaux (Anthony Perkins dans *Une ravissante idiote*, David Niven et Eli Wallach dans *Le Cerveau*, Mickey Rooney dans *Bons baisers de Hong Kong*). Cette extension permet d'ancrer les récits dans des réalités contemporaines. Les spectres de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre froide apparaissent ainsi dans la trilogie du *Monocle*, *Les malabars sont au parfum* ou encore *Les Barbouzes*. Mais ce que soulève le plus souvent ce cosmopolitisme, c'est la crainte d'une dissolution de la société française dans une modernité encore mal maîtrisée venue des États-Unis. La trilogie des *Fantômas* (1964-1967) réalisée par André Hunebelle manifeste ce rapport tendu à la modernité. L'arsenal militaire particulièrement développé de *Fantômas* assimile la technologie à un moyen de destruction. Le piratage régulier de la télévision par le criminel dans la saga, qui démultiplie ainsi sa présence fantomatique par son apparition simultanée sur plusieurs postes, associe le média, encore émergent dans les années 1960, à un instrument de pouvoir et d'asservissement des masses :

Ainsi, le message audiovisuel relayé par la télévision est-il montré comme extrêmement efficace, au point de devenir un enjeu de pouvoir à l'échelle planétaire. Sa maîtrise par des êtres malintentionnés, symbolisés par *Fantômas*, permettrait donc une potentialisation de leur nocivité : c'est le cas lors du message qu'envoie *Fantômas* au monde entier, par le biais du petit écran lorsqu'il menace l'humanité de destruction. Le téléviseur devient ainsi le véritable enjeu de la prise de pouvoir et sa destruction lors de l'attentat au magasin d'électroménager dans *Fantômas* marque

particulièrement l'importance de ce médium qui devient lui-même un mythe moderne⁴⁶⁰.

Cette méfiance à l'encontre de la technologie s'exprime également dans les réticences de la police française à l'encontre des gadgets. Dans le deuxième opus de la série, *Fantômas se déchaîne* (1965), le commissaire Juve (Louis de Funès) présente à ses subordonnés une série de gadgets destinés à renouveler l'équipement de la police et à faire entrer l'institution dans une nouvelle ère. La séquence est traitée sur le mode comique entre les grimaces de Louis de Funès, ses explications approximatives et le scepticisme de son audience. L'exposé du commissaire convainc peu. Juve déplore les méthodes archaïques de la police et craint d'être dépassé par des concurrents étrangers. Il tempête à l'encontre de ses hommes : « De quoi auriez-vous l'air si Fantômas était arrêté par un zéro zéro quelconque ? Moi je vais vous le dire : vous auriez l'air de jean-foutre ! » La référence à James Bond est explicite⁴⁶¹. Le gadget est l'incarnation de cette défiance à l'encontre de la modernité⁴⁶² et de la peur d'une relégation de la France sur la scène internationale.

Engagées dans un contexte mondialisé, ces comédies policières, criminelles et d'espionnage n'entendent pas répondre par une surenchère technologique pour se mettre à niveau. Plutôt que de courir après une modernité qui leur échappe ou qu'elles maîtrisent mal, ces productions cherchent plutôt à déporter le modèle français vers d'autres atouts. Si celui-ci ne peut rivaliser sur le plan technologique, il se démarquera sur d'autres points. La ruse et la bravoure sont les premières qualités qui aident les héros à rivaliser avec leurs adversaires. Juve et le journaliste Fandor contrarient les plans de Fantômas par l'intelligence tactique. Lorsque le commissaire reçoit la Légion d'honneur au début de *Fantômas se déchaîne*, le ministre remettant insiste sur ce courage et cette ingéniosité – toute française selon ses mots – avec laquelle l'ennemi a été battu et qui ne peut que résonner avec les mythologies résistancialistes sur la Seconde Guerre mondiale de ces années gaulliennes⁴⁶³. L'audace, la roublardise et l'habileté d'Arthur (Jean-

⁴⁶⁰ Annabel Audureau, *Fantômas, un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 197.

⁴⁶¹ Elle se décèle également dans l'architecture troglodyte du repère de Fantômas, très similaire aux intérieurs de la base du Dr No dans *James Bond 007 contre Dr No*.

⁴⁶² Cette anxiété à l'égard de la technologie était déjà l'un des traits saillants des aventures littéraires de Fantômas du début du siècle : « [...] Juve n'hésite pas à poursuivre Fantômas à bord d'une automobile alors que ce dernier, à l'instar de "La Bande à Bonnot" utilise les avancées technologiques à mauvais escient symbolisant peut-être un phantasme collectif : celui de la peur sourde d'une modernisation mal maîtrisée, qui dans un mouvement inverse à celui qui lui incombe, se retournerait contre la société qui l'a créée. », Annabel Audureau, *Fantômas, un mythe moderne au croisement des arts*, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁶³ « Il y a à peine un an, Fantômas terrorisait la population. Mais un Français ne désespère jamais. Il sait qu'aux moments les plus critiques de son histoire, toujours s'est dressé le grand homme de la situation : Bayard, Bonaparte, Jeanne d'Arc. Oui commissaire, il y a un an, vous risquiez votre vie sur terre, sur mer, dans les airs, à la poursuite de Fantômas. Un petit fonctionnaire, ne payant pas de mine, un Français moyen, banal, d'apparence

Paul Belmondo) et d'Anatole (Bourvil) dans *Le Cerveau* leur permettent de se mesurer aux moyens colossaux déployés par le Cerveau (David Niven), escroc britannique avec lequel ils sont en concurrence dans l'attaque du Paris-Bruxelles qui transporte sur les rails les fonds monétaires de l'OTAN. Le culot des Charlots et leur sens de la supercherie leur permet dans *Bons baisers de Hong Kong* de dissimuler l'enlèvement de la reine d'Angleterre en la remplaçant par une femme de chambre (Huguette Funfrock), sosie étonnant de la souveraine. Ils peuvent ainsi mener leur enquête à Hong Kong et poursuivre Marty (Mickey Rooney), le richissime américain auteur du kidnapping.

Dans ces luttes entre David et Goliath, les héros français manifestent leur supériorité aux mépris des moyens gigantesques dont disposent leurs ennemis étrangers. Par les armes de la parodie et de la dérision, ces films réussissent à la fois à confirmer la domination et l'attraction suscitée par une modernité américanisée tout en vantant les spécificités d'un modèle français qui se démarque par sa supériorité spirituelle et intellectuelle. Olivier Frayssé analyse longuement en ce sens la manière dont *Les Tontons flingueurs* oppose à l'américanisation du monde un art de vivre à la française, qui passe par la langue, la boisson, les mœurs et les comportements⁴⁶⁴. Dans *Les Barbouzes*, Clara Laurent revient sur la façon dont le film de Georges Lautner cultive une francité qui passe par les références à l'histoire de France, la gastronomie et le charme, et qui s'oppose à la grossièreté et à la prétention des personnages américains⁴⁶⁵. De manière similaire, c'est aussi par leurs airs séducteurs, couplés à une décontraction à tout crin, que les Charlots expriment leur francité face à la mégalomanie de Mickey.

2.3. Des truands à l'ancienne dans un monde moderne : vers une aristocratie du crime (*L'Incorrigible*, *L'Année sainte*)

Les exemples cités précédemment invitent à croire à une réorganisation du monde des malfrats autour de ces figures d'autorité dont l'expérience, la probité morale et le désintéret financier les désignent naturellement pour prendre les commandes des opérations. Cet anti-

insignifiante, se dresse brusquement devant l'ennemi et le boute jusqu'à sa tanière. C'est ça la France ! Vive le commissaire Juve ! »

⁴⁶⁴ Olivier Frayssé, « *Les Tontons flingueurs* et l'américanisation du monde » dans Olivier Coquard, Bernard Franco, Olivier Frayssé, Bruno Péquignot, Thomas Pillard, Catherine Rudent (dir.), « *Les Tontons flingueurs* », *Temps Noir*, n°22, 2020, p. 272-291.

⁴⁶⁵ Clara Laurent, « Le film d'espionnage français dans les années 50 et 60. Le "film de barbouzes" : entre film de truands et film d'espions », dans Raphaëlle Moine, Brigitte Rollet, Geneviève Sellier (dir.), *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2009, p. 119-129.

parlementarisme revendiqué⁴⁶⁶ et ce pouvoir par une élite semblent nécessaires à la gestion des sociétés criminelles. Mais cette noblesse criminelle, toute puissante au début des années 1960, paraît de plus en plus déphasée dans les années 1970. Deux films marquent chacun à leur manière la désuétude des mythologies criminelles. *L'Incorrigible* (1975) de Philippe de Broca et *L'Année sainte* de Jean Girault montrent le décalage qui se creuse entre des malfrats à l'ancienne et les réalités du monde contemporain. Les bandits tentent de maintenir des manières et un art de vivre datés et qui semble de plus en plus menacés face à la modernité. Pour les années 1950, Thomas Pillard a identifié une même dynamique dans les films de gangsters, où le quartier de Montmartre devient une poche de résistance symbolique qui préserve un passé mythifié face aux assauts de la modernité⁴⁶⁷. Les films de Philippe de Broca et de Jean Girault s'appuient également sur un réseau de références consacrées. Les grandes figures de la littérature policière et du cinéma criminel sont convoquées et confrontées au monde contemporain. Le décalage ne peut qu'être saisissant. C'est tout un imaginaire qui est à la fois valorisé et défait, ce qui accentue le désarroi face à la modernité et signale plus tristement la fin des grandes fictions.

Dans *L'Incorrigible*, Jean-Paul Belmondo interprète Victor Vauthier, un escroc à la petite semaine, personnage mythomane mais sémillant et sympathique. À sa sortie de prison au début du film, il retourne auprès de son oncle Camille (Julien Guiomar), son père spirituel, ancien malfrat retiré dans une roulotte de fortune en banlieue, vieil ermite triste et désabusé qui ne pense plus qu'aux jours heureux qu'il passait avec sa défunte femme au pied du Mont-Saint-Michel. Victor lance un nouveau coup avec l'aide de son comparse Raoul (Charles Gérard) et de Camille mais voit ses projets contrecarrés par la présence de Marie-Charlotte Pontalec (Geneviève Bujold), employée du tribunal chargée de suivre la réinsertion de l'ancien écroué. Victor et Marie-Charlotte finissent par éprouver une attirance commune. Le bandit profite de cette situation pour servir ses entreprises criminelles. Il entreprend de dérober un triptyque du Gréco exposé au musée de Senlis, établissement qui est administré par le père de Marie-

⁴⁶⁶ Certaines répliques de ces films entretiennent une méfiance vis-à-vis de tout processus démocratique (dans *Les Tontons flingueurs*, le Mexicain justifie en ces termes à ses conseillers sa décision de nommer Fernand à la tête de ses affaires : « J'aurais pu organiser un référendum mais j'ai préféré prendre la décision ») et pourfendent l'interventionnisme étatique, qui bride la volonté de l'individu et sa liberté d'entreprendre (c'est une décision politique – la démonétisation des billets que le Dabe avait imprimés – qui a fait échouer l'ultime coup de Ferdinand dans *Le cave se rebiffe*, alors qu'il était dans les meilleures conditions pour réussir son affaire : « [...] en matière de monnaie, les États ont tous les droits et les particuliers aucuns ! »).

⁴⁶⁷ « Ces films de gangsters français semblent enfin utiliser Montmartre pour empêcher le passé, et ce qu'il représente en termes d'identité, de disparaître dans un monde contemporain gouverné par la frénésie, les processus d'accélération propres à la modernité et les formes sévères d'aliénation au temps et à l'espace qu'ils produisent. », Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, op. cit., p. 257.

Charlotte. Sous ses airs de gentleman cambrioleur à la Arsène Lupin⁴⁶⁸, Victor revitalise les figures séduisantes du crime. Sans violence et sans recours à un arsenal technologique sophistiqué, il entreprend son rapt à l'aide de sa seule débrouillardise, de son charme et de ses talents de beau parleur. Philippe de Broca crée ici une figure anachronique mais irrésistible et fascinante. Tout en valorisant ce personnage, le cinéaste n'occulte pas son aspect désuet. Le personnage de Camille ramène Victor à la complainte d'un âge d'or indistinct. Aristocrate désargenté aux allures de tragédiens, reclus dans son palais chancelant, il médite sur la fuite du temps. Son rêve illusoire de désensabler la baie du Mont-Saint-Michel pour préserver le souvenir chéri qu'il en a avec sa femme manifeste cette irrépressible marche du temps et le délitement des choses passées. Cette folle chimère est aussi une métaphore du tandem qu'ils composent. À eux deux, ils tentent de préserver leur panache, une certaine prestance et une forme de poésie alors que tout se délite autour d'eux. En ce sens, *L'Incorrigible* veut croire que la conservation de ces raffinements légèrement datés peut redorer un quotidien triste, morne et bureaucratique (ce qu'incarne Marie-Charlotte, très attachée aux procédures administratives).

La sauvegarde d'une telle attitude semble devoir se faire hors de toute présence féminine et au sein d'une homosociabilité. Marie-Charlotte, un temps faire-valoir du larcin fomenté par Victor, finit par participer à l'affaire en couvrant les agissements de son amant. Elle parvient même par une ruse à placer sur son compte en banque l'argent que l'État a versé à la bande de Victor pour racheter les volets du triptyque. Victor et Camille se retrouvent ainsi dépendants financièrement de Marie-Charlotte, ce qui devient rapidement intenable pour eux. Même si, à la fin du film, ils vivent tous les trois confortablement sous les tropiques, ils ne peuvent supporter de vivre au crochet de la jeune femme. Face à cette condition qu'ils estiment dévirilisante (Camille dit à Victor : « Elle a capturé un lion pour en faire une descente de lit »), ils fuient et préfèrent retourner à la petite roulotte du début du film. Cette situation est à replacer dans le contexte du milieu des années 1970 où des mouvements féministes plaident en faveur d'une équité plus grande avec les hommes au sein du foyer et d'une meilleure indépendance des femmes par un accès facilité à l'emploi. *L'Incorrigible* oppose à cela une posture rétrograde.

Le féminisme est aussi source de tension dans *L'Année sainte* et se présente comme l'un des épouvantails de la modernité. Face à cela, la référence au passé fait office de refuge. Dans ce film de Jean Girault qui débute à la prison de Melun, Max Lambert (Jean Gabin) propose à Pierre Bizet (Jean-Claude Brialy) de l'aider à récupérer un magot qu'il a enterré à Rome. Les

⁴⁶⁸ Au moment du cambriolage, Victor, qui a projeté d'emmener Marie-Charlotte à l'opéra pour lever ses soupçons, est habillé en tenue de bal. Son haut de forme, sa cape et sa chemise à jabot ne peuvent qu'évoquer l'iconographie du célèbre héros des récits de Maurice Leblanc.

deux s'évadent du pénitencier en se faisant passer pour des ecclésiastiques. Le coup fonctionne et les deux détenus passent inaperçus parmi les foules de pèlerins qui se rendent dans la ville éternelle pour les célébrations de l'année sainte. Mais au cours de leur vol vers Rome, leur avion est détourné par des pirates de l'air. Lors de cette prise d'otages, Max recroise Christina (Danielle Darrieux), une ancienne connaissance du milieu dont il était l'amant. Alors que l'avion atterrit à Tanger et que les terroristes libèrent des voyageurs pour négocier avec les autorités, Christina s'emporte contre une passagère qui s'indigne d'être relâchée au seul prétexte qu'elle est une femme. Un vif dialogue s'ensuit entre les deux, qui est un règlement de compte non-dissimulé envers le féminisme :

Christina : « Rangez votre banderole chère madame. On vous demande de descendre, pas de nous faire un cours sur l'égalité des sexes.

Passagère : Évidemment ! Vous, vous vous contentez d'être un objet de luxe, soumise, obéissante. Un toutou !

Christina : Le maître est souvent l'esclave du chien...

Passagère : C'est insensé !

Christina : Moins que vos théories ! Ou alors vous n'aimez pas les hommes.

Passagère : Vous insinuez que je suis lesbienne ?

Christina : Non, seulement vierge et martyr. Ça explique votre agressivité. »

Les deux femmes se battent avant d'être séparées et la passagère évacuée de la cabine.

Christina : « Qu'est-ce que c'est cette gonzesse ? Elles en veulent à la terre entière parce qu'elles ne sont pas baisables, merde, ça fatigue !

Passagère : Vingt siècles de prostitution ça suffit ! Ras le bol des juges ! Pour vous une femme c'est qu'un sexe.

Christina : Et la manière de s'en servir !

Passagère : Ha, ha, pour nourrir son homme !

Christina : Le vôtre, chère madame, serait mort... de faim ! »

Cette diatribe à la défaveur de la cause féministe reprend les clichés les plus sévères associés aux militantes dès les années 1970 afin de décrédibiliser leur combat : énervement, susceptibilité, radicalité de pensée, rejet des hommes, homosexualité, etc⁴⁶⁹. Le personnage de Danielle Darrieux et son discours conservateur ressortent gagnants de ce duel verbal. La prime va aux anciens. Au cours de la prise d'otage, Max et Christina parviennent à s'isoler dans le garde-manger de l'avion, hors des turbulences. Ils se retrouvent, parlent de ce qu'ils sont devenus et expriment des regrets sur leur passé commun d'avant-guerre. Porté par deux gloires des années 1930, deux stars qui sont des mémoriaux d'un âge d'or du cinéma français, ce dialogue a une coloration éminemment nostalgique.

Cette empreinte passéiste est renforcée à la fin du film. Max et Pierre atteignent l'endroit où le butin qu'ils sont venus chercher est enterré. Le vieux bandit se retrouve confondu devant

⁴⁶⁹ Cf. Christine Bard, « Le féminisme de la deuxième vague », dans *Féminismes. 150 ans d'idées reçues*, Paris, Le Cavalier Bleu, coll. « Idées reçues », 2020, p. 81-150.

l'évolution du lieu. La petite chapelle qui abritait l'argent a été remplacé par une église à l'architecture très contemporaine. Des immeubles se sont dressés tout autour à la place de la végétation qui entourait l'ancien édifice religieux. Un prêtre italien révèle aux deux français que le nouveau bâtiment a été construit grâce à la trouvaille hasardeuse d'un trésor dans les environs de la chapelle. Max comprend aussitôt qu'il ne reste plus rien de son butin. Pour son dernier film, Jean Gabin quitte le cinéma français par un regard défait et effaré face aux évolutions du temps, dans un de ces rôles de gangsters vieillissant qu'il a tant de fois interprétés depuis les années 1950.

Si *L'Incorrigible* garde une certaine vitalité par ses références mythiques et romantiques aux cambrioleurs élégants et que *L'Année sainte* a un ton plus amer et mélancolique, ces deux comédies criminelles se rejoignent par leur même constat d'une modernité froide qui rend obsolète et désuète la poésie des figures légendaires du passé. Ce regard désabusé sur le contemporain est marqué dans les deux films par un même choix pour des images aux teintes grisâtres et délavées (en ce sens, *L'Incorrigible* est très éloigné du visuel luxuriant de *L'Homme de Rio*). À la suite du *Magnifique* sorti quelques années plus tôt, *L'Incorrigible* et *L'Année sainte* confirment cette vision désenchantée sur ces années 1970 décidément bien tristes. Chacun de ces films porte un regard réflexif sur le genre tout en étant une médiation vers le contemporain. Tout en réutilisant les ficelles du film d'aventures ou du film criminel, ces comédies marquent d'une certaine façon l'épuisement de ces genres. Ceux-ci semblent ne plus fonctionner que par des références à des mythes anciens et dépassés, qui attestent de leur obsolescence dès lors qu'ils sont confrontés aux réalités du monde moderne.

Deuxième partie

**Représentations et imaginaires de la société
française des années 1960-1970**

Chapitre 4

Nouveaux horizons socio-économiques : traverser et négocier les mutations d'une société

« Mais en attendant ce jour
Pour vous prouver notre amour
Nous voulons tous vous offrir
Un peu de notre plaisir
Nous allons changer de rôle
Vous irez limer la tôle
Et nous nous occuperons
De vos ennuis de patron⁴⁷⁰ »

« Merci patron » - Les Charlots

« Oui, tu es ma France défigurée
Ma France des HLM et des forêts coupées
Ma France bétonnée aux tours inhumaines
Ma France des déversoirs et des océans noirs⁴⁷¹ »

« La France défigurée » - Jacques Dutronc

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la France, ravagée par les dégâts du conflit, s'engage dans un long processus de redressement. En plus de remettre en route les appareils industriels et économiques du pays, l'État vise plus largement à relever le niveau de vie de la population, à rattraper le retard pris sur d'autres nations (en particulier les États-Unis) et à s'imposer comme une puissance majeure et indépendante sur la nouvelle scène internationale. Dans ce sens, Jean Monnet, nommé à la tête du commissariat général au Plan créé en 1946, appelle à la modernisation du pays au risque de sa décadence⁴⁷² et de sa relégation définitive. Il consent aux aides extérieures apportées par le plan Marshall pour construire les assises de l'autonomie et du rayonnement futurs de la France⁴⁷³. En 1946, il pose les bases d'une planification des investissements pour organiser la reconstruction du pays. Après le succès du premier plan (1947-1953) centré sur l'exploitation des énergies et des matériaux, l'investissement dans les équipements agricoles et la réfection des infrastructures ferroviaires

⁴⁷⁰ Paroles : Gérard Rinaldi ; musique : Luis Régo. Chanson publiée pour la première fois en single 45 tours, Disques Vogue, 1971.

⁴⁷¹ Paroles : Jacques Lanzmann ; musique : Jacques Dutronc. Chanson publiée dans l'album *Jacques Dutronc (1975)*, Disques Vogue, 1975.

⁴⁷² « Une telle rénovation de nos méthodes et de notre appareil de production n'est pas une entreprise à laquelle la France peut à son gré se consacrer ou renoncer : c'est une nécessité qui n'a d'autre alternative que la décadence. », Commissariat général du plan de modernisation et d'équipement, « Rapport général sur le premier plan de modernisation et d'équipement », 1947, p. 10. Un fac-similé de ce rapport est disponible en ligne : <https://www.strategie.gouv.fr/sites/strategie.gouv.fr/files/atoms/files/premier-plan-1947-1953.pdf>.

⁴⁷³ Voir Robert Franck, « Le dilemme français : la modernisation sous influence ou l'indépendance dans la décadence », dans Robert Franck et René Girault (dir.), *La Puissance française en question (1945-1949)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Internationale », 1989, p. 137-156.

et routières, l'État poursuit sa stratégie de planification et accentue son interventionnisme. La rénovation du pays passe par une hausse de la production (le 3^{ème} plan, mené de 1958 à 1961, fixe comme objectif une croissance de la productivité de près de 5 % par an), la restructuration du marché de l'emploi (chute de la part du secteur primaire dans la population active et progression du secteur tertiaire), des investissements significatifs dans les infrastructures publiques (notamment l'éducation et la santé), la réfection du parc immobilier et des équipements collectifs (modernisation des habitations, construction de « villes nouvelles »), le développement des technologies et des énergies (le nucléaire est au cœur du 6^{ème} plan, conduit de 1971 à 1975). Loin de concerner uniquement la France, ce mouvement de reconstruction et de relance économique touche de nombreux pays (Espagne, Italie, RFA, Japon, ...).

En revenant sur ces années d'après-guerre marquées par une croissance économique forte, Jean Fourastié qualifie la période qui court de 1946 à 1975 de « Trente glorieuses ». Par le chrononyme « exogène positif⁴⁷⁴ » proposé en 1979, l'économiste entend synthétiser trois décennies où une « révolution silencieuse⁴⁷⁵ », marquée par des développements industriels, techniques, économiques et sociaux, aurait changé la France. L'une des idées fortes que développe Jean Fourastié est d'établir une concordance entre évolution de la productivité et amélioration des conditions de vie. La montée en puissance de la mécanisation, la rationalisation des processus de fabrication et l'essor des techniques de communications sont liés pour lui à de nombreuses avancées sociales comme la baisse générale du temps de travail, l'augmentation du pouvoir d'achat, l'accès à de nouveaux biens de consommation, une ouverture élargie aux loisirs, qui permettent d'estomper les différences entre les classes (processus de moyennisation de la société).

Cette utopie du progrès et de l'abondance, d'autant plus bienvenue dans cette séquence de reconstruction, a longtemps rendu inaudibles les critiques formulées autour de ce développement et minimisé les conséquences délétères de celui-ci (sur l'environnement notamment). Dans une perspective critique, des historiens⁴⁷⁶ sont largement revenus sur cette période d'après-guerre pour réviser cette rhétorique et reconsidérer les résultats industriels et

⁴⁷⁴ Pascal Ory, « Les Trente Glorieuses », dans Dominique Kalifa (dir.), *Les Noms d'époques. De « Restauration » à « années de plomb »*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2020, p. 335.

⁴⁷⁵ C'est le sous-titre de l'ouvrage-phare de Jean Fourastié où apparaît le chrononyme : *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, op. cit..

⁴⁷⁶ Voir Nicolas Baverez, *Les Trente Piteuses*, Paris, Flammarion, coll. « Essai », 1997 ; Patrick Castex, *Trente Glorieuses, trente années de plomb, grande crise et « changement d'ère »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écrit-Tic », 2010 ; Pascal Ory, « Trente Glorieuses, Trente Critiques : et après ? », *Le Débat*, 2010, n°160, p. 64-70 ; Céline Pessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, op. cit., Fabienne Serbah Le Jeannic, *Les Trente Glorieuses ?*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2020.

économiques de la France. Il apparaît tout d'abord que les taux de hausse du PIB (+ 5,1 % par an en moyenne de 1949 à 1969) dans ces années ne sont pas inédits (ils sont semblables à ceux des années 1920) et sont inférieurs à ceux d'autres pays sur la même période (RFA, Italie, Japon). Ensuite, cette croissance globale, qui n'exclut pas les poussées inflationnistes comme dans les années 1955 et 1956, masque de nombreuses disparités entre les secteurs et les territoires. Enfin, les inégalités persistent au sein de la population (l'écart du niveau de vie entre les cadres et les ouvriers s'accroît) et provoquent de multiples tensions. L'État encourage le recours au crédit pour doper la consommation des ménages mais le système de prêts s'emballa et génère des insécurités financières chez les particuliers. L'appel de l'abbé Pierre en 1954 sensibilise le grand public au fléau du mal-logement. La décennie 1950 est ponctuée de mouvements sociaux (poujadisme, grèves dans les usines et les services publics, manifestations paysannes) et la hausse continue du chômage à partir du milieu des années 1960 – alors que le PIB continue de progresser – augure de la crise à venir. Ces éléments contrecarrent l'enthousiasme du récit modernisateur et productiviste développé par certains historiens, économistes et observateurs⁴⁷⁷ et enrayer cette vision d'une communion totale dans le progrès⁴⁷⁸. La notion de modernisation, en cours dans les débats politiques et économiques de l'époque, sous-tend une vision binaire du processus historique, séparant un passé archaïque d'un avenir radieux où la société, par la marche inexorable du progrès, est promise à la prospérité et au confort. Dans ce sens, toute critique des mutations en cours opérées pour réaliser cette modernisation est assimilée à une régression.

Les réalités sont plus nuancées. Les changements qui s'opèrent en France au cours des décennies 1950-1960 ont des répercussions très complexes sur le plan symbolique et culturel. Dans son ouvrage *Aller plus vite, laver plus blanc. La Culture française au tournant des années*

⁴⁷⁷ Voir les articles de Jean-Baptiste Fressoz, François Jarrige « L'histoire et l'idéologie productiviste. Les récits de la "révolution industrielle" après 1945 » et de Régis Boulat « Jean Fourastié, apôtre de la productivité. Dire et administrer le "progrès" » dans Céline Pessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil, *Une autre histoire des "Trente Glorieuses". Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, op. cit..

⁴⁷⁸ Cette notion de « progrès », complexe et relative, semble aller de soi pour Jean Fourastié qui se demande, dans son ouvrage sur les « Trente glorieuses », comment les trente dernières années en France ont accéléré ce progrès, mouvement millénaire en puissance sous sa plume, dont la réalisation semble être la volonté et le but de l'humanité : « Reste la question majeure : comment cette évolution, ce "progrès" matériel, désiré depuis deux ou dix mille ans par l'humanité, est-il devenu possible en Occident et en France même ; comment a-t-il pu être réalisé en fait, d'abord lentement du début du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle, puis à la vitesse que nous montrent les statistiques des trente dernières années ? Comment ce vieux rêve d'affranchir les hommes de la faim et des épidémies, du travail servile et de la mort précoce – idée qui n'était qu'un rêve parce que tous les hommes, lorsqu'ils ne rêvaient pas, la savaient hors de portée pratique, hors de tout espoir de réalisation –, comment ce rêve, donc, a-t-il pu, et en si peu d'années, devenir espoir, puis, histoire ? », Jean Fourastié, *Les Trente glorieuses ou la révolution invisible*, op. cit., p. 189-190.

soixante⁴⁷⁹, Kristin Ross analyse longuement la manière dont la promotion de la modernité dans ces années va de pair avec un refoulement du passé colonial et l'édulcoration des conflits de classes. Les mutations sociales et démographiques, l'augmentation du niveau de vie, l'accès élargi à des objets inédits comme les équipements électroménagers, le développement global d'une société de consommation⁴⁸⁰ impliquent une réadaptation des identités. Sur le plan culturel, deux pôles de critiques se formalisent jusque dans les 1970 avec la déploration d'un monde perdu, authentique et traditionnel, qui aurait été terrassé par les nouvelles données du monde moderne⁴⁸¹, et une crispation autour des États-Unis, accusés de propager un modèle de vie basé sur la consommation massive de produits standardisés. Cet anti-américanisme aux ressorts multiples – à recontextualiser dans le cadre de la guerre froide – est porté par des acteurs très divers. Alors que *L'Humanité* du 8 novembre 1949 se demande « Serons-nous coca-colonisés ? », des intellectuels perçoivent dans la société outre-Atlantique l'avènement de valeurs matérialistes et la défaite de l'esprit critique⁴⁸². Ils vantent en creux une sociabilité, une culture et un « art de vivre », sinon typiquement français⁴⁸³ du moins européen, comme autant de repoussoirs. Dans les faits, les rapports avec la culture américaine sont plus contrastés et dynamiques. Loin d'être embrassée ou rejetée frontalement, l'américanisation est un « processus de convergence, de divergence et de transformation⁴⁸⁴ » mêlée de sentiments

⁴⁷⁹ Kristin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, traduit par Sylvie Durastanti, Paris, Abbeville, coll. « Tempo », 1997 [1995 pour l'édition originale américaine].

⁴⁸⁰ Ce terme, qui désigne dans les faits l'augmentation spectaculaire des achats de biens et d'équipements dans la décennie 1950, doit avant tout être retenu pour sa fonction de « mythe social » dans ces années : « consommer devient aussi un nouveau critère de positionnement social, souvent en concurrence explicite avec le critère de l'appartenance de classe. Une "culture de consommation" se développerait, qui cristalliserait, à la fois, des pratiques de segmentation des produits de la part des entreprises et des "stratégies de distinction" des consommateurs, en tendant à orienter leurs choix pour des produits et des marques qui correspondent à l'image qu'ils ont d'eux-mêmes. », Michelle Zancarini-Fournel, Christian Delacroix, *La France du temps présent, 1945-2005*, Paris, Belin, 2010, p. 92.

⁴⁸¹ Cette complainte intervient autant dans la littérature scientifique avec l'ouvrage retentissant d'Henri Mendras *La Fin des paysans* (1967) que dans la culture populaire avec des chansons aux couplets mélancoliques qui s'attristent du déclin des traditions (*La Montagne* de Jean Ferrat en 1964) et des réaménagements du territoire (*Le Petit Jardin* et *La France défigurée* de Jacques Dutronc en 1972 et 1975).

⁴⁸² « Les États-Unis sont une terre sans appel, et par là, redoutable à l'intellectuel. [...] Nous avons eu l'occasion de le déplorer : la critique de la société américaine par les intellectuels américains est dépourvue d'horizon, c'est une satire sociologique. », Jean-Marie Domenach, « Le modèle américain », *Esprit*, n°286, 1960, p. 1231.

⁴⁸³ « [...] si la satire de l'Amérique s'exerce volontiers au nom des valeurs supérieures propres à l'Europe, il apparaît vite qu'une défense viscérale du *French way of life* sous-tend l'ensemble des discours antiaméricains [...]. Méprisable ersatz de civilisation en Amérique, le "mode de vie" retrouve magiquement en France son éminente dignité, comme "art de vivre" en harmonie avec des "mœurs" multiséculaire. Leur *way of life* contre nos mœurs : combat à outrance(s). [...] L'apologie de la francité et du "vivre-en-France" fait la basse continue de la protestation antiaméricaine. », Philippe Roger, *L'Ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002, p. 442.

⁴⁸⁴ Richard F. Kuisel, *Le Miroir américain. 50 ans de regards français sur l'Amérique*, traduit par Elie-Robert Nicoud, Paris, JC Lattès, 1996 [1993 pour l'édition américaine], p. 25.

ambigus où, entre résistance, magnétisme et retraduction, se forment des modes de vie plus composites.

Les comédies populaires françaises des années 1960-1970 permettent d'approcher, via les représentations qu'elles proposent, la complexité de cette modernisation. Ce regard contrasté et complexe sur un monde perçu comme plus moderne est dominé par le souci de l'adaptation : comment se conformer et s'acclimater à la nouveauté tout en conservant ses attaches à des modèles plus anciens ? Que ce soit face aux innovations techniques, aux recompositions du monde du travail ou aux métamorphoses du territoire, il est à chaque fois question de redéfinir une identité sociale en s'ajustant, en se réappropriant ou en délaissant. Plutôt que de traduire ou refléter une quelconque réalité – toujours difficile à appréhender entièrement –, ces comédies médiatisent des négociations qui visent à la résolution des contradictions que posent la modernité. Le bonheur semble promis à qui aura su s'adapter à celle-ci sans s'égarer ou se fourvoyer.

I. Innovations techniques : attraction, assimilation, contestation

La reconstruction économique de la France après la Seconde Guerre mondiale passe par la mise en chantier de vastes projets. L'achèvement d'ouvrages d'art imposants (inaugurations du téléphérique de l'Aiguille du Midi en 1955 et du pont de Tancarville en 1959) et des exploits d'ingénierie comme la mise en service en 1957 du Mirage III dans l'aviation militaire ou du Berliet T 100 la même année dans le domaine des transports soulignent la dynamique industrielle qui a été enclenchée. Ces créations constituent de précieux éléments de promotion pour le pays au niveau international mais aussi national. Gabrielle Hecht a démontré que les avancées techniques dans les années d'après-guerre ont été intimement liées, dans leur conception et leur médiatisation, à un discours sur le rayonnement et la grandeur de la France⁴⁸⁵.

⁴⁸⁵ « Dans les représentations populaires, le changement technique prenait la forme d'un spectacle. Ce spectacle pouvait prendre à son tour l'une ou l'autre de deux formes apparentées. Dans sa première forme, le spectacle technique venait s'inscrire dans une dynamique dramatique, mettant en scène une action où s'entrelaçaient les thèmes du salut, de la rédemption et de la libération : la technique sauverait la France du désastre économique et culturel, et la rachèterait après l'humiliation de l'Occupation. À travers les réalisations techniques, les Français allaient accomplir une seconde libération, qu'ils ne devraient pas cette fois-ci aux soldats américains, mais à leur propre savoir et à leurs propres ressources. Dans sa deuxième forme, le spectacle technique était comparable à une exposition. Les journalistes comparaient les réacteurs à des cathédrales ou à d'autres types de monuments historiques, dont la contemplation était une sorte d'expérience transcendante. », Gabrielle Hecht, *Le Rayonnement de la France. Énergie nucléaire et identité nationale après la seconde guerre mondiale*, traduit par

Le lancement en grande pompe du *France* en 1960, réputé plus grand paquebot du monde, suscite l'admiration des médias français qui voient en lui « le plus grand, le plus beau, le plus moderne bateau du monde⁴⁸⁶ », l'orgueil de l'industrie nationale. Un reportage du journal télévisé de 20h du 29 mai 1969 recueille les réactions de Parisiens médusés par le passage du Concorde – alors en phase de rodage – au-dessus de la capitale. Des badauds rencontrés sur les Champs-Élysées se disent « fiers » de cette réalisation et y voient un symbole de l'excellence industrielle française (le projet est en réalité franco-britannique). Cette démonstration rappelle pour certains les heures de la Libération, quand d'autres, à la question de savoir à quoi ils ont songé quand ils ont vu l'avion, répondent comme étourdis : « Je ne sais pas, j'ai pas eu le temps de penser ».

Une dramaturgie autour de ces exploits techniques se met en place. Elle soutient les discours de certains économistes convaincus de l'appui que l'État doit apporter à la productivité et à l'innovation pour maintenir la croissance et transformer le pays. À travers de nombreux écrits, éditoriaux et interventions à la télévision, Jean Fourastié médiatise cet enthousiasme productiviste et ne cesse d'égrener les nombreux avantages de l'utilisation de machines dans les domaines de la production, de la distribution et de la consommation. Il établit une corrélation entre progrès technique et progrès social. Cette promesse d'un confort domestique gagné grâce au développement des technologies légitime et institutionnalise la technique, devenue vectrice d'avancées socio-économiques et, plus largement, la condition même de l'accession des sociétés à la modernité⁴⁸⁷. Cette exaltation est plus nuancée dans les comédies populaires des années 1960-1970. Le rapport à la technologie et à l'élargissement de certains biens de consommation – comme la voiture et la télévision – grâce aux progrès de l'industrie et des méthodes de commercialisation est conditionné, dans ces films, à la sauvegarde d'un modèle social égalitaire. En d'autres termes, les innovations techniques ne doivent pas menacer la cohésion de la communauté. Ces comédies médiatisent ainsi des processus de réappropriation de la technologie.

Guenièvre Callon, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Anthropologie des sciences et des techniques », 2004 [1998 pour l'édition originale américaine], p. 179-180.

⁴⁸⁶ Extrait d'un reportage tiré de l'émission « Les coulisses de l'exploit », diffusé sur la première chaîne de l'ORTF le 19 juin 1963.

⁴⁸⁷ « Le confort est devenu, avec les “trente glorieuses”, une notion centrale dans la production de la société en devenant un des symboles de la modernité. Lié à la fois au progrès – dont il est une “conséquence naturelle” – et au bonheur – dont il est une cause possible – il participe ainsi activement à ce qui constitue les deux mythes fondateurs des sociétés modernes et légitime par là même l'ordre économique établi. Au fur et à mesure de son développement et de son imposition dans la vie quotidienne, le confort tend à devenir l'un des emblèmes de l'état avancé de développement des sociétés occidentales modernes. », Olivier Le Goff, *L'Invention du confort. Naissance d'une forme sociale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 101.

1. La technologie comme processus démocratique : l'exemple de la voiture

1.1. Apprivoiser un fantasme technologique et social (*La Belle Américaine*)

Si elle n'est pas une nouveauté, l'automobile acquiert, dans les années d'après-guerre, un nouveau statut. Les principaux constructeurs français fabriquent en masse des modèles bon marché (la 4 CV de Renault en 1947, la 2 CV de Citroën en 1949 et 1955, la 403 de Peugeot en 1955). La voiture se dégage de la dimension luxueuse qui lui était attachée jusqu'à présent et devient un bien accessible au plus grand nombre au cours des années 1950. L'État encourage le développement de cette industrie qui, dans une période d'effondrement de certains secteurs (sidérurgie, textile, charbon, chantiers navals, ...), permet de rehausser l'économie de certaines régions comme le Nord et l'Est. En outre, elle accompagne les politiques de réaménagement du territoire. Les campagnes se dépeuplent au profit des banlieues qui s'étendent en périphérie des grandes villes, ce qui accroît les besoins de mobilité chez les travailleurs. L'automobile se pare de nombreuses vertus. Elle incarne à la fois une industrie prospère pourvoyeuse d'emplois et un moyen d'évasion pour les week-ends et les vacances, alors que les réseaux routiers se déploient de plus en plus. Elle est, au sortir des pénuries et des restrictions de la guerre, un espoir de relance industrielle et la promesse d'une vie plus sereine. Les constructeurs ne manquent pas de jouer sur ces aspects⁴⁸⁸. Au sein de la population, la voiture est un objet de désir. Le succès d'un magazine comme *L'Auto-Journal*, créé en 1950 par Robert Hersant et tiré jusqu'à 600 000 exemplaires, souligne l'inscription durable de l'automobile dans les foyers. Les enfants se familiarisent dès leur plus jeune âge avec cet univers grâce aux voitures miniatures, au jeu du *1 000 bornes* inventé en 1954, ou encore avec les circuits électrifiés, très populaires au début des années 1960.

Mathieu Flonneau perçoit dans cet engouement pour la voiture une forme d'exutoire après les années de privation durant la guerre :

[...] sans doute les mots de liberté ou de rêve conviennent-ils pour caractériser cet élan collectif. L'idée de la possession d'une de ces automobiles encore inaccessibles est un dérivatif puissant qui contraste avec les années de frustrations collectives, de

⁴⁸⁸ « Au cours de ces vingt glorieuses de production et de consommation de masse où la voiture est devenue un emblème, les constructeurs ne ménagent pas leur peine pour maintenir un rêve qui tourne autour de la possession et de l'utilisation d'une automobile. Image de liberté et d'évasion, de statut social ou de réussite professionnelles, l'automobile est au cœur de la société. », Jean-Louis Loubet, *Histoire de l'automobile française*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2001, p. 363.

pénuries mortifiantes et d'attentes grégaires imposées pendant la guerre à une population privée d'une de ses libertés essentielles, celle d'aller et de venir⁴⁸⁹.

Kristin Ross va plus loin et soutient que cette considération contemporaine pour la voiture doit être reliée à la diffusion massive de films américains après la guerre. Cette production est synonyme d'efficacité technique pour de nombreux spectateurs et rejoint en ce sens le monde automobile :

Aux yeux des Français, les films américains produits en studio alliaient une sorte de supériorité technologique à la représentation d'un environnement éclatant et sauvage, ainsi qu'un lustre de professionnalisme renforçant la crédibilité du récit à la représentation d'un univers moral passablement simpliste, pour ne pas dire manichéen. Or cet alliage de fantasmes de sophistication technologique et de sauvage noblesse des grands espaces était justement celui qu'imposaient également l'automobile, et le mode de vie américain qu'elle avait fait découvrir⁴⁹⁰.

La Belle Américaine de Robert Dhéry intègre toutes ces qualités à la décapotable Oldsmobile venue d'outre-Atlantique que Marcel (Robert Dhéry) et Paulette (Colette Brosset), un couple d'ouvriers de la banlieue parisienne, achètent à bon prix. Cette cylindrée, qui évoque les dimensions vertigineuses de l'Amérique (l'imposant véhicule circule difficilement dans les rues étroites de la Plaine Saint-Denis), provoque l'engouement des habitants du quartier, autant fascinés que circonspects devant l'apparition de ce bolide hors-normes. L'objet provoque les envies et les jalousies de tous et entraîne Marcel dans une série de mésaventures. Cette automobile menace l'unité du groupe par l'entre-soi qu'elle suggère et les déséquilibres sociaux qu'elle entraîne. Le film de Robert Dhéry tente, selon Kristin Ross, de digérer cet horizon de luxe et de modernité qu'incarne la voiture, d'appriivoiser le fantasme technologique américain en l'incluant dans le milieu d'origine⁴⁹¹. Le compromis est trouvé à la fin du film puisque Marcel et Paulette reconvertissent leur véhicule en glacerie ambulante, préservant ainsi la force centripète de la belle Américaine tout en la ramenant à une activité festive et populaire. Elle n'est plus cet instrument excluant mais un point de ralliement susceptible de ressouder le groupe.

⁴⁸⁹ Mathieu Flonneau, *L'Automobile au temps des trente glorieuses*, Carbonne, Loubatières, coll. « Au temps des Trente Glorieuses », 2016, p. 9.

⁴⁹⁰ Kristin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc. La Culture française au tournant des années soixante*, op. cit., p. 54.

⁴⁹¹ « C'est dans cette paisible atmosphère qu'apparaît un objet étrange ; cette véritable aberration parfait symbole des inégalités sociales, provoquera des catastrophes, tant que les gens du cru n'auront pas trouvé un moyen de l'appriivoiser, de la domestiquer ou de l'intégrer à l'organisation du village. La meilleure des solutions possibles sera d'intégrer les traits positifs de l'Amérique, tout en se gardant de se laisser contaminer par son pouvoir corrupteur – somme toute, de se moderniser sans renoncer pour autant à son identité nationale ou régionale. », *ibid.*, p. 60.

1.2. Rouler français, rouler « populaire »

Les enjeux sociaux et identitaires attachés à l'Oldsmobile du film de Robert Dhéry rejaillissent dans d'autres comédies du début des années 1960. Au moment où la voiture devient un objet de consommation courant, son apparition à l'écran ne reste pas neutre. En fonction du modèle et du fabricant, les automobiles dessinent des paysages sociaux et des rapports de force. En dépit des embouteillages monstres qu'elles provoquent (mais qui participent finalement du folklore estival), les Simca Aronde et les Peugeot 203 françaises de *Nous irons à Deauville* sont affectées d'une image positive en emmenant les Parisiens en vacances sur les côtes normandes. En revanche, au début du *Corniaud*, la somptueuse Rolls Royce britannique de Léopold Saroyan percute Antoine Maréchal et l'empêche de profiter de ses congés au volant de sa 2 CV de facture française. Les véhicules étrangers ont rarement le bon rôle. Certains films rejouent les affrontements entre les personnages à l'aune de la nationalité des véhicules qu'ils conduisent. Fernand Naudin (Lino Ventura) dans *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner roule successivement en Peugeot 404 et dans un camion Renault Galion alors que ses adversaires le coursent dans une Buick Special venue des États-Unis et que les amis fortunés de Patricia, qui horripilent Fernand, viennent à une fête organisée par la jeune femme en Aston Healey ou en Chevrolet Corvette C1, toutes les deux issues d'usines américaines. De la même façon, la voiture d'un trafiquant d'art que Nicole et un de ses amis volent dans *Le Gendarme de Saint-Tropez* est une Ford Mustang américaine. Ludovic Cruchot récupère le véhicule accidenté dans un fossé et le ramène vers le port tropézien. Mais sur la route, il tombe en panne. Il parvient à pied jusqu'à une station-service pour remplir un bidon d'essence et reçoit l'aide de sa sœur Clotilde, aux commandes d'une 2 CV, qui le ramène vers la Ford immobilisée.

Ces oppositions de valeur peuvent s'expliquer en partie par les différences d'approche et d'utilisation de la voiture entre la France et les États-Unis. Pour Ludovic Tournès, la démocratisation de la voiture s'effectue selon des logiques différentes de part et d'autre de l'Atlantique. Dans un contexte de prospérité économique, l'automobile aux États-Unis se fait majestueuse, imposante, gourmande en énergie, tandis que les modèles développés au sein des sociétés européennes, en reconstruction après la guerre, vont vers davantage de sobriété⁴⁹².

⁴⁹² « Si la voiture se démocratise sur le Vieux Continent, c'est selon une autre logique qu'aux États-Unis. En effet, alors que la production se développe là-bas dans un contexte d'abondance des ressources et de croissance économique, en Europe elle est lancée dans un contexte de pénurie et de reconstruction. Il en résulte une différence dans la conception des voitures et dans leur utilisation. L'essor de la production de masse d'automobiles témoigne ici de la rupture avec le modèle états-unien de la grosse voiture gourmande en essence et à la motorisation surpuissante, caractéristique de la société d'abondance que sont les États-Unis et que n'est pas l'Europe. », Ludovic Tournès, *Américanisation. Une histoire mondiale (XVIII^e – XXI^e siècle)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2020, p. 282.

Ainsi, ces oppositions de valeurs ne dessinent pas simplement une forme de chauvinisme industriel face au géant d'outre-Atlantique. La crainte d'une américanisation de la société n'est pas la seule lecture à avoir de cette caractérisation des voitures. Les véhicules étrangers présentés sont des objets de luxe assez rares en France et réservés à une élite financière. Par leur présence, ils visibilisent les inégalités sociales. En plus d'accroître un décalage entre la France et les États-Unis, ils renvoient à une époque où la voiture était l'apanage de la bourgeoisie citadine qui visibilisait les différences et les inégalités sociales.

1.3. Émanciper l'individu et participer à un même rêve : autour de la DS Citroën

Selon Paul Yonnet, le développement de l'automobile après la Seconde Guerre mondiale accélère le processus de démocratisation en matérialisant l'idée de mobilité contre les positions sclérosées, l'individualisation contre l'atomisation de la population en groupes figés :

[...] L'automobile donne à un niveau jamais atteint ni même entrevu la possibilité brutale pour tout un chacun de disposer d'un mobile individualisé privé, perspective inscrite en profondeur dans les tendances à longue durée dont s'est déduite l'idée démocratique (rappelons-les : mobilité contre perpétuité, individuation contre solidarité traditionnelle), et c'est pourquoi une société démocratique en gestation s'en empare si naturellement⁴⁹³.

L'automobile accompagne cette autonomisation de l'individu, le rendant plus disponible à lui-même, à ses besoins et aux sollicitations de la consommation de masse. Si la voiture bon marché bénéficie d'une image aussi avantageuse dans les comédies populaires, c'est parce qu'elle réalise l'émancipation de l'individu⁴⁹⁴, son entrée dans la modernité et sa participation à une société où s'aplanissent les différences sociales grâce à la possibilité pour chacun d'accéder aux objets les plus onéreux par leur déclinaison en une multitude de gammes. Ce n'est qu'à cette condition que la voiture luxueuse peut recouvrir une certaine positivité en se signalant comme le perfectionnement de la panoplie. Elle est l'aboutissement de l'entrée de gamme, qui constitue déjà un premier pas dans le rêve automobile, une participation différée au sommet de la collection. Les berlines étrangères n'ont pas d'ersatz de premier prix, elles ne sont que

⁴⁹³ Paul Yonnet, *Jeux, modes et masses (1945-1985)*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985, p. 281.

⁴⁹⁴ Un film comme *Le Permis de conduire* (1974) de Jean Girault écorne cette idée. Michel Martenot (Louis Velle), employé modèle dans une banque de la banlieue ouest parisienne, reçoit une promotion dans une agence située à Paris *intra-muros*. Peu enclin à conduire une voiture, il subit chaque jour de longues heures de transport en commun pour se rendre à son nouveau lieu de travail. Épuisé par ces trajets, il se décide finalement à passer son permis de conduire. Ici, la voiture est identifiée à un instrument aliénant pour l'individu qui restreint sa liberté et renforce sa soumission aux diktats du monde du travail.

l'irruption agressive de l'opulence et du superflu, ce qui les ramène à des connotations négatives.

Dans ce sens, la DS, modèle de prestige fabriqué par Citroën, mythe des années 1960 comparé par Roland Barthes dans ses *Mythologies* aux « grandes cathédrales gothiques⁴⁹⁵ », a un profil paradoxal dans les comédies. Apothéose mécanique aux performances fabuleuses (équipée d'ailes rétractables, elle s'envole dans *Fantômas se déchaîne* ou poursuit sa route dans *Le Cerveau* après avoir été scindée en deux), la DS est réservée à une élite (Louis de Funès, dans ses rôles de bourgeois fortunés, l'a conduite de nombreuses fois dans sa filmographie⁴⁹⁶) et reste en cela un fantasme inaccessible pour le consommateur ordinaire. Cette tension est résolue par les multiples sévices infligés à la voiture (elle explose à la fin des *Tontons flingueurs*, s'écrase dans un champ dans *L'aventure c'est l'aventure*, finit sa course dans un étang sur le châssis et sans carrosserie dans *Quelques messieurs trop tranquilles*, se retrouve à l'envers, naviguant sur un bateau de plaisance dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*) qui, en renversant la majesté de la DS, permettent de résorber la distance que sa prestance impose. Si le spectateur ne peut jouir de la possession du véhicule, il ne se délectera que plus des défaillances de celui-ci. Par un même mouvement, le spectateur savoure la prouesse technologique de ce véhicule tout en se consolant de ne pas y participer.

Dans les comédies convoquées ici, les voitures participent à cet idéal d'une France réalisant sa pleine démocratisation grâce à la possibilité pour chacun d'assurer sa mobilité et de s'agrèger à un groupe où les membres sont liés par des références d'achats similaires. Les automobiles étrangères luxueuses entravent ce processus en étant la manifestation brutale d'une fragmentation de la société et d'une utilisation prétentieuse de la voiture, quand les efforts tendent à la rendre plus abordable. Si la DS échappe à cette négativité, c'est parce qu'à défaut d'être un article accessible, elle fonde un rêve commun dans la France des « Trente Glorieuses ». À travers elle se manifeste une industrie automobile florissante et l'entrée dans une civilisation du confort. Bien qu'elle reste dispendieuse pour le plus grand nombre, elle offre une participation symbolique au prestige national et à cette société prospère qui se dessine à travers elle⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, coll. « Essais », 2014 [1957], p. 164.

⁴⁹⁶ Elle apparaît, entre autres, dans *Le Grand Restaurant*, *Les Grandes Vacances*, *Hibernatus*, *Jo* et *Les Aventures de Rabbi Jacob*.

⁴⁹⁷ C'est dans ce sens que Jean Baudrillard définit les biens de consommation : « [ils] se proposent ainsi comme de la *puissance captée*, non comme des produits travaillés. », Jean Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P, coll. « Le point de la question », 1970, p. 30.

2. Inciter à la prudence, prescrire le bon usage, préserver le lien social : autour de la télévision et de l'industrie alimentaire

2.1. Définir le public idéal

Les représentations de la télévision sont elles aussi orientées par la formulation d'un idéal social. Au cours des années 1950, la pénétration de la télévision au sein de la société française ne cesse de s'amplifier. Si l'acquisition de postes de télévision reste encore limitée (les ventes ne s'envolent véritablement qu'à partir des années 1960), les pratiques collectives de visionnage, en famille, dans les cafés et les télé-clubs, favorisent la familiarité des Français avec cet objet. Le téléviseur s'intègre de plus en plus naturellement dans la batterie des appareils électro-ménagers jusqu'à se banaliser au sein des foyers et devenir un objet de consommation courant⁴⁹⁸.

La diffusion progressive de la télévision en France dans les années 1950-1960 ne constitue pas seulement un indice supplémentaire de l'accession de la population à de nouvelles technologies mais amorce la constitution d'un public médiatique construit et se construisant sur un certain nombre de représentations. Pour caractériser cette entité, Géraldine Poels⁴⁹⁹ reprend le terme de « communauté imaginée » proposé par Benedict Anderson⁵⁰⁰, qui désigne un groupe investi par un imaginaire commun. La construction du « grand public », qui se forge progressivement à partir de données diverses comme les courriers des téléspectateurs et les premières enquêtes d'opinion, est un « travail d'invention d'une nation unifiée, avec ce que cela implique de mythification et d'occultation de nombreux antagonistes⁵⁰¹ ». La praxis télévisuelle s'agence autour d'un imaginaire, le téléspectateur moyen devient « une référence culturelle et identitaire partagée⁵⁰² », une figure plus imaginée que véritable à partir de laquelle se définissent les ambitions de et pour la télévision. Au cours des années 1960-1970, ces conceptions sont polarisées par la fonction éducative et informative que l'État assigne à l'ORTF,

⁴⁹⁸ Pour un panorama complet de l'intégration de la télévision en France, voir Isabelle Gaillard, « De l'étrange lucarne à la télévision. Histoire d'une banalisation (1949-1984) », *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, n°91, 2006, p. 9-23.

⁴⁹⁹ Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Paris, INA, coll. « Médias histoire », 2015.

⁵⁰⁰ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996 [1983 pour l'édition originale anglaise].

⁵⁰¹ Géraldine Poels, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, op. cit., p. 16.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 46.

chargé entre autres de « rendre la France plus intelligible aux Français⁵⁰³ », d'en assurer en quelque sorte la promotion⁵⁰⁴.

Un imaginaire du téléspectateur focalisé sur les pratiques qu'il est censé adopter se développe au cours des années 1960. De nombreuses publications à destination du grand public s'intéressent, bien plus qu'à la télévision en elle-même, aux « effets » qu'elle peut provoquer au sein des foyers et tout particulièrement sur les enfants⁵⁰⁵. Il ne s'agit pas de plaider l'indifférence ou de rejeter la télévision mais de définir la bonne posture à employer, de cerner les utilisations néfastes pour soutirer le meilleur parti de ce média. Outre ces capacités à instruire et à médiatiser des savoirs, l'un des aspects les plus valorisés de la télévision par ces écrits concerne son potentiel à recréer du lien social devant l'écran, à susciter les interrogations et le débat entre les téléspectateurs. Dans *La Télévision : progrès ou décadence ?*, André Diligent soutient qu'un visionnage collectif de la télévision dans les foyers peut aider les familles à dépasser les problèmes de communication : « [elle] apporte alors aux différentes générations ce qui leur manque le plus : un sujet de conversation, un centre d'intérêt collectif, un langage, des découvertes communes.⁵⁰⁶ » Enrique Melon-Martinez affirme qu'elle doit recoudre le tissu social, servir « à resserrer les liens entre les habitants de cette petite – chaque fois plus petite – planète, à grossir le courant de solidarité que tout homme sent au fond de son cœur⁵⁰⁷. »

Cette émulation collective espérée rejaillit dans les représentations données de la télévision dans les comédies populaires des années 1960-1970. Son apparition à l'écran est rapportée à la cimentation ou à la dilution sociale qu'elle génère. Dans *Vos gueules, les mouettes !* de Robert Dhéry, un concours de films amateurs organisé par l'ORTF soude un village côtier du Finistère qui s'engage dans l'aventure. Le soir de la diffusion de leur film, qui est primé grâce à l'appui politique du député local, tous les habitants se retrouvent dans un café de la municipalité, communiant dans les éclats de rire devant leurs images qui passent à la télévision. À l'inverse,

⁵⁰³ Philippe Malaud, secrétaire d'État chargé de la Fonction publique et des Services de l'information, en juin 1972 (cité dans *ibid.*, p. 136).

⁵⁰⁴ Promotion culturelle à travers des émissions portant sur l'histoire et le patrimoine artistique de la France, mais aussi politique. Le général de Gaulle multiplie les allocutions à la télévision et en fait un média privilégié pour défendre son action. Les nombreuses interventions du commissaire Juve (Louis de Funès) dans la trilogie *Fantômas* (André Hunebelle, 1964-1967) sont des reproductions détournées de cette communication présidentielle télévisée.

⁵⁰⁵ À travers des publications comme *Télévision notre amie, quelqu'un entre au foyer* (1961) et *Les Jeunes et la télévision* (1965), Elisabeth Gérin sensibilise les parents à l'influence de la télévision sur les enfants et propose de véritables modes d'emploi pour adapter son usage aux plus jeunes.

⁵⁰⁶ André Diligent, *La Télévision : progrès ou décadence ?* Paris, Librairie Hachette, coll. « La nouvelle encyclopédie », 1965, p. 35.

⁵⁰⁷ Enrique Melon-Martinez, *La Télévision dans la famille et la société modernes*, Paris, Les Éditions sociales françaises, 1969, p. 202.

dans *Le Tracassin ou Les Plaisirs de la ville* (1961) d'Alex Joffé, le personnage joué par Bourvil tente de passer sa commande pour son déjeuner dans un restaurant où tout le monde, clients et serveuses comprises, est aimanté par la diffusion d'un western sur le poste de télévision installé dans l'établissement. Oublieux de leur environnement, ils fixent l'écran et mangent mécaniquement sans jeter un regard sur leur assiette. Plus personne ne s'adresse la parole, les discussions de table sont remplacées par la seule bande-son criarde émise par l'appareil.

Cet entre-soi et cet état de prostration provoqué par la télévision rejaillit dans *Cours après moi que je t'attrape* (1976) de Robert Pouret où face à l'attitude apathique de son fils adolescent et de sa petite amie avachis devant la télévision, le personnage interprété par Jean-Pierre Marielle vante les qualités de la sortie au cinéma par rapport au petit écran : « d'abord on est obligés de sortir pour y aller, eh ! Et puis en plus, il y a la magie du grand écran, la poésie de la salle obscure ». La perte d'interaction sociale et l'abêtissement des individus par le dispositif télévisuel est également au cœur des *Malheurs d'Alfred* (1972) de Pierre Richard où des habitués d'un bistrot parisien, fascinés par un jeu retransmis à la télévision, ne s'expriment plus que par onomatopées pour manifester leur agacement lorsque le poste défaille. Ces représentations de la télévision sont cadencées par la question de l'usage plus que du contenu. Elles dessinent en creux un public idéal, actif et participant.

2.2. Apprivoiser le média (*La Grande Lessive* (!))

Un film comme *La Grande Lessive* (!) (1968) de Jean-Pierre Mocky, qui pose la télévision au cœur de son argument scénaristique, s'intéresse aussi aux effets collatéraux du média. Armand Saint-Just (Bourvil), enseignant dans une école parisienne, se désole de l'inattention de ses élèves lors de ses cours de lettres. Il impute cette dissipation aux trop longues soirées que les enfants passent devant la télévision. Devant son échec à mobiliser ses confrères et les parents d'élèves, il se résout à employer des moyens plus radicaux en saupoudrant sur les antennes de télévision juchées sur les toits des immeubles une solution corrosive concoctée par un ami quincaillier et chimiste amateur (Jean Tissier). Il est rejoint dans son entreprise interlope par Missenard (Roland Dubillar), professeur de gymnastique, et le docteur Loupiac (Francis Blanche). Grâce à cette préparation, les trois compagnons perturbent les ondes hertziennes et empêchent plusieurs Parisiens de regarder leurs émissions. Privés de télévision, les enfants remettent de l'ardeur dans les révisions de leurs leçons.

Plus pragmatique qu'idéologique, le projet d'Armand est mû par la meilleure des volontés : favoriser l'apprentissage des enfants en classe. Il ne dénonce pas la télévision en elle-même – à la fin du film, il se sert d'elle et parvient à passer en direct dans une émission télévisée pour

expliquer ses intentions au plus grand nombre – mais son usage incontrôlé qui favorise des comportements blâmables. Un esprit d’animosité se manifeste chez les téléspectateurs privés d’émissions, qui n’hésitent plus à monter la garde sur les toits près des antennes de relais pour empêcher les brouilleurs d’onde d’agir. La tension est attisée par le ton démagogique et manipulateur du directeur de l’ORTF (Jean Poiret) qui propose un poste de télévision couleurs pour toute personne aidant à la capture d’Armand et de ses acolytes. À ces comportements belliqueux, le professeur de lettres oppose une démarche doublement civilisatrice par sa volonté de préserver l’éducation des enfants et sa capacité à coaliser autour de lui des personnes de milieux très divers (un modeste commerçant de quartier, un enseignant, un dentiste). Face au délitement social provoqué par un mauvais usage de la télévision, Armand refait société. À travers ces représentations de la télévision comme celles de la voiture se formulent des usages négociés de ces nouveaux objets de consommation courante, intégrés dans des dynamiques sociales vertueuses.

2.3. Science, automatisation et déréliction du lien social (*L’Aile ou la Cuisse*)

Dans les comédies populaires des années 1960-1970, la technologie est domestiquée symboliquement par un encadrement des usages et un ensemble de connotations sociales. Elle peut être aussi mieux appréhendée et contrôlée à travers une rhétorique de la décadence. Il est alors moins question de décrire des changements dans les modes de consommation ou la généralisation d’innovations techniques que de pointer leurs dangers. L’expérience du changement devient dans le même temps celui de la rupture. Sans possibilité de continuité ou d’adaptabilité, le progrès technique n’est plus l’avènement de meilleures conditions de vie mais la mort de quelque chose.

L’Aile ou la Cuisse est l’une des comédies les plus significatives sur ce rapprochement entre technologie et déclin⁵⁰⁸. Dans ce film, Charles Duchemin (Louis de Funès), critique gastronomique de renom, sévère directeur des guides portant son nom, faiseur de gloire ou jeteur d’opprobres pour les restaurants français, s’apprête à prendre sa retraite et à léguer l’entreprise familiale à son fils Gérard (Coluche), qui se destine plutôt à une carrière de clown. Malgré leurs différents après que Charles a découvert Gérard dans un cirque itinérant, ils s’associent pour contrer Jacques Tricatel (Julien Guiomar), industriel avide et prétentieux à la tête d’une chaîne importante de restaurants autoroutiers distribuant une nourriture insipide et

⁵⁰⁸ Cet ensemble sur *L’Aile ou la Cuisse* reprend en partie et retravaille des éléments d’un article que j’ai publié : Adrien Valgalier, « Mythologies culinaires : défense et illustration de la gastronomie française traditionnelle dans *L’Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi », *Le Pardaillan*, n°5, 2018, p. 107-116.

transformée. Ce patron mégalomane n'est pas sans rappeler pour les spectateurs de l'époque Jacques Borel, entrepreneur notoire à l'origine de la première chaîne de *fast-food* française (les Wimpy, créés en 1961), des tickets-restaurants (1962) et des restoroutes (1969). Décrit comme le défenseur d'une « grande cuisine toute simple » et d'une « restauration moderne » dans le journal d'entreprise *Jacques Borel Magazine*⁵⁰⁹, il fournit quantité d'hôpitaux, cantines professionnelles et restaurants en bords d'autoroute. Dans les années 1960-1970, il est le symbole d'une restauration à grande échelle tournée vers des produits manufacturés peu qualitatifs⁵¹⁰.

Ce modèle industriel est cauchemardé dans le film lorsque Charles Duchemin et Gérard se retrouvent dans les usines de Tricatel où sont préparés les plats servis dans les restaurants. Ils espèrent récupérer quelques articles pour confronter l'entrepreneur à ces aliments insipides. Les produits sont fabriqués sur des chaînes de montage et prennent forme à la suite de multiples manipulations dans un concert de bruitages proches d'un film de science-fiction : les poulets et les poissons sont conçus grâce à une pâte épaisse, les salades naissent de feuilles plastifiées et la viande rouge est fabriquée à partir de pétrole. Dans ce laboratoire, tout est optimisé pour améliorer les rendements. Les animaux ont subi des manipulations génétiques pour gagner en rentabilité : les poules pondent ainsi des œufs carrés pour faciliter le stockage. Cette transformation de la cuisine en centre d'expérimentations scientifiques matérialise les craintes qu'on pu avoir certains critiques gastronomiques et observateurs du monde culinaire dans la première moitié du XX^e siècle face aux innovations américaines dans le domaine alimentaire : « Curnonsky, comme d'autres chroniqueurs gastronomiques de la presse populaire et certains intellectuels qui sont loin d'être des extrémistes, tel Georges Duhamel, craignent que la cuisine française soit dénaturée par la science et l'américanisation, et que par conséquent la France perde son identité⁵¹¹. » L'artificialisation de l'aliment et l'autonomisation de sa production dans cette séquence de *L'Aile ou la Cuisse* implique la perte d'un modèle social. Ces « cuisines » particulières se distinguent par l'absence d'ouvriers. Au sein de ce système, l'humain est cantonné aux postes de surveillance. Ces images prennent une couleur particulière dans ce mitan des années 1970 où, dans un contexte de crise économique

⁵⁰⁹ Cf. le n°1 publié en janvier 1969 et le n°7 publié en septembre 1970.

⁵¹⁰ Dans son sketch « Le Belge » (1979), Coluche s'en prend à ces cafétarias construites par Borel accusées de vendre des plats insipides : « Une fois on s'était arrêtés sur l'autoroute, comme ça n'importe où chez Jacques Borel. Jacques Borel, c'est celui qui chantait "le plat pourri qui est le mien" ».

⁵¹¹ Denis Saillard, « Discours gastronomique et discours identitaires (1890-1950) » dans Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard (dir.), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e - XXI^e siècle)*, Paris, Nouveau Monde, 2007, p. 251.

et de poussée du chômage, l'on s'interroge sur les répercussions sociales de la présence grandissante des machines et de la technologie dans le monde du travail⁵¹². Cette réticence à la technique et à l'innovation dans le film de Claude Zidi ne résulte pas d'une technophobie primaire⁵¹³ mais d'une inquiétude face à la perte de lien social engendrée par l'automatisation des processus de fabrication. De tels processus prédisent la fin du travail manuel au profit des postes de surveillance, l'extinction de la formation à un métier au profit d'une adaptation (et d'une sujétion) au système de l'entreprise. Cette situation résonne avec celle de Charles Duchemin, sorte d'ouvrier gastronomique dont le palais, tout comme le tour de main du manoeuvre, constitue sa qualification professionnelle et sa valeur sur le marché du travail⁵¹⁴. Ce goût assuré est aussi, de la même façon que le savoir-faire ouvrier, le résultat d'une somme d'expériences capitalisées au fil du temps, la mémoire d'un geste. Le système Tricatel ne promet que l'oubli et une affiliation du travailleur aux exigences de son employeur plutôt qu'à une identité corporatiste.

II. Les recompositions du monde du travail : déraillement des modèles et croissance d'une insécurité professionnelle

Après la Seconde guerre mondiale, le monde du travail connaît de profondes restructurations dans un contexte de croissance de l'économie française. Alors que l'État français ouvre plus largement le pays au marché international et met en place une politique

⁵¹² « [...] à partir des années 1970, les brèches introduites dans le compromis fordiste antérieur et le surgissement de la crise font renaître les doutes et les résistances aux changements techniques dans certaines franges du monde du travail. Alors que la crise économique sévit à nouveau, les interrogations sur les effets sociaux de la technologie ressurgissent, et certains s'interrogent sur la fin du travail dans une société hypertechnicisée. », François Jarrige, *Face au monstre mécanique. Une histoire des résistances à la technique*, Paris, IMHO, coll. « Radicaux Libres », 2009, p. 134.

⁵¹³ Dans d'autres comédies comme *Patate* de Robert Thomas, *Le Petit Baigneur* de Robert Dhéry ou *Les Cracks* d'Alex Joffé, l'ingénierie et les performances techniques sont considérées avec bienveillance lorsqu'elles ont une personnalité, qu'elles sont « incarnées » par des inventeurs passionnés et non des industriels, d'humbles artisans ayant à cœur de partager leurs trouvailles avec le plus grand nombre.

⁵¹⁴ En décrivant cette nouvelle classe ouvrière qui émerge à partir des années 1960 dans le sillage du développement de l'automatisation, Georges Dupeux écrit : « La formation professionnelle n'est plus acquise dans le cadre du métier, mais dans celui de l'entreprise. La spécialisation de l'entreprise est, en effet, de plus en plus grande. Chaque entreprise forgeant elle-même ou élaborant ses propres moyens de production, abandonne les machines universelles pour des machines spécialisées ; l'ouvrier affecté à la surveillance et au contrôle de ces machines acquiert, plus ou moins rapidement, une pratique qu'il ne peut exercer que dans le cadre de cette entreprise elle-même. [...] L'ouvrier de l'entreprise automatisée perd sa qualification individuelle, qui dépend maintenant du poste qu'il occupe dans un ensemble technique. Il est étroitement lié à l'organisation technique de son entreprise, il est *intégré à la vie de l'entreprise elle-même*. », Georges Dupeux, *La Société française (1789-1970)*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1972 [1964], p. 222.

favorable au développement des entreprises, celles-ci sont soumises à une plus forte concurrence et sont amenées à rehausser leurs objectifs de rentabilité et de compétitivité. Cette situation a favorisé dans un premier temps la création de structures pour confectionner de nouvelles gammes de produits avant d'engager, à partir des années 1960, d'importants mouvements de concentration des entreprises pour compresser les coûts et tenir tête aux grands groupes internationaux. Cette réorganisation de l'économie pousse à une productivité plus élevée. Les entreprises cherchent à optimiser la chaîne de fabrication, à réduire le nombre de manipulations, à fluidifier les stocks et à commercialiser efficacement leurs produits. Cette exigence entraîne un développement des services de recherche, de finances et de marketing et une augmentation des emplois de contremaîtres, employés de bureau et cadres. La physionomie du marché du travail se remodèle. Le salariat s'élargit, les femmes et les personnes immigrées occupent une part plus importante des emplois, la géographie industrielle de la France se modifie (nombreuses implantations dans l'Ouest, recul des secteurs miniers et textiles dans le Nord et l'Est), des transferts de travailleurs s'opèrent tandis que certaines branches se recomposent. L'agriculture perd une partie importante de sa masse de travailleurs : le nombre d'agriculteurs exploitants et de salariés agricoles est divisé par deux entre 1954 et 1975⁵¹⁵. Sur la même période, les ateliers d'artisan et les petits commerces périclitent tandis que la population ouvrière progresse de plus de 25 %. Mais cet accroissement masque des disparités : le nombre d'ouvriers spécialisés augmente tandis que les catégories moins qualifiées, de plus en plus occupées par des travailleurs immigrés, déclinent⁵¹⁶.

Malgré une dynamique de création d'emplois et un faible taux de chômage (moins de 2 % pendant les « Trente glorieuses »), le marché du travail est en tension dans les décennies 1960-1970. Plusieurs chercheurs, dont de nombreux sociologues, décrivent dans ces années des inflexions notables dans la relation des travailleurs à leur emploi et notent une recomposition des groupes sociaux. Pour Daniel Pécaut, tout changement majeur, comme l'implication de nouvelles techniques dans le travail, demande à l'ouvrier de réencoder sa vie sociale :

Le changement technique n'a pas pour seule conséquence de modifier les rapports du travailleur avec ses outils ou avec l'organisation et le pouvoir de l'entreprise. En introduisant une discontinuité dans sa vie de travail, il introduit en fait une discontinuité dans l'ensemble de sa vie. Il le contraint en effet à accepter un nouvel avenir, non seulement en tant que travailleur, mais aussi en tant que membre d'une

⁵¹⁵ Les chiffres cités ici sont issus de l'article de Laurent Thévenot, « Les catégories sociales en 1975 : l'extension du salariat », *Économie et Statistique*, n°91, juillet-août 1977, p. 3-31.

⁵¹⁶ Pour un panorama plus complet des mutations du monde du travail dans les années d'après-guerre, voir notamment Xavier Vigna, « Ouvriers dans la société salariale (années 1950 – années 1970) », *Histoire des ouvriers en France au XX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2012, p. 180-225.

communauté, détenteur d'un statut social, animé de certaines attentes car il n'y a pas de séparation absolue entre la vie à l'intérieur de l'entreprise et la vie à l'extérieur. Si le changement technique entraîne de nouvelles possibilités de promotion professionnelle, ou s'il les réduit au contraire, c'est en fait toute l'existence sociale de l'individu qui s'en trouve concernée, et son statut social changé⁵¹⁷.

Serge Mallet lie plus largement ces changements dans les comportements des ouvriers à l'amélioration du niveau de vie qui soulève de nouvelles inclinations. Selon lui, la classe ouvrière a cessé de « constituer un comportement sociologique particulier⁵¹⁸ » en s'homogénéisant avec le reste de la société :

Le brassage des couches sociales dans les nouveaux ensembles urbains, où voisinent ouvriers qualifiés, cadres techniques, salariés du secteur tertiaire et profession libérales, contribue largement à l'homogénéisation. La classe ouvrière a effectivement cessé de vivre à part. Son niveau de vie, ses aspirations au confort l'ont sortie du ghetto où elle fut confinée aux débuts de l'industrialisation. L'ouvrier cesse de se sentir tel lorsqu'il sort de l'usine⁵¹⁹.

Les mutations du monde du travail dans les décennies d'après-guerre ne sont pas à envisager seulement d'un point de vue technique (modification des processus de fabrication et de l'organisations des entreprises). Ce sont aussi des identités professionnelles qui se remodelent, des rapports sociaux qui se réagencent, des liens nouveaux qui se tissent.

Certaines comédies populaires des années 1960-1970 qui centrent leur argument scénaristique autour du milieu de l'entreprise exploitent à leur compte ces transformations qui interviennent dans le monde du travail. Sans être des reflets ou des décalques de la réalité, elles donnent une vision aggravée, orientée, voire contrariée de ces modifications. L'illustration à l'écran de certaines catégories socio-professionnelles emblématiques comme les ouvriers, les commerçants et les cadres confirme tour à tour la déréliction, la crispation ou l'avènement de certaines postures professionnelles. Quand les métiers changent et disparaissent, c'est tout un ensemble de relations sociales et de valeurs qui se reconfigurent. Dans les interstices de la fiction, la menace d'une désagrégation du tissu social par les recompositions du monde du travail s'annonce.

1. Un monde ouvrier en déliquescence

⁵¹⁷ Daniel Pécaut, « Le travailleur et la collectivité », dans Alain Touraine *et alii.*, *Les Travailleurs et les changements techniques*, Paris, Organisation de coopération et de développement économiques, 1965, p. 123.

⁵¹⁸ Serge Mallet, *La Nouvelle Classe ouvrière*, Paris, Seuil, 1963, p. 8.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 8-9.

1.1. Les restes d'une utopie sociale (*La Belle Américaine*)

La Belle Américaine de Robert Dhéry s'ouvre sur une courte séquence de travail dans une usine de sidérurgie. Dans le plan inaugural, la caméra filme un ensemble de bobines tournant à plein régime sous une ossature en bois. À l'arrière-plan se devinent quelques ouvriers qui s'affairent. Par le jeu de la profondeur de champ, ce plan distingue deux activités mais impose très clairement la présence de cette machine qui occupe toute la place à l'image. La bande-son est submergée par le fracas des mécaniques. Dès ce premier plan où la machine accapare tout l'espace, la présence humaine paraît anecdotique. Un travelling avant permet de passer au travers des rouages de la machine et de filmer plus précisément ce qui était jusqu'ici à l'arrière-plan. Marcel (Robert Dhéry), l'un des personnages principaux du film, actionne plusieurs manettes sur une machine tandis que trois de ses camarades, juchés derrière l'engin, semblent attendre la fin des réglages pour enclencher la mécanique. Après que Marcel a donné un coup de pied dans le moteur, les trois ouvriers activent les pistons et la machine se met en branle. La musique extradiégétique accompagne en rythme les cadences de la machine. Après quelques secondes, les ouvriers s'arrêtent (la musique aussi), Marcel abaisse quelques manettes et un minuscule cylindre métallique sort de l'imposant appareil. Le même procédé est répété plusieurs fois. Dans ce ballet mécanique réactivant le souvenir de certaines séquences des *Temps modernes* (1936) de Charlie Chaplin, l'ouvrier devient une extension de la machine, les deux se confondent et se répondent l'un l'autre dans une synchronisation parfaite.

Si cette ouverture de *La Belle Américaine* envisage un individu mécanisé par le travail, la suite du film compense cette vision. Le quartier ouvrier de la Plaine Saint-Denis où vit Marcel est caractérisé par une intense activité sociale : les intérieurs des maisons et des commerces s'ouvrent sur la rue, les habitants se croisent autour du comptoir de Riri qui tient le café principal. Cette vision d'une classe ouvrière soudée par ses lieux de vie, où la solidarité et la sociabilité de ses membres permet de supporter le labeur à l'usine, est déjà anachronique pour l'époque de la sortie du film. Pour Gérard Noiriel, la classe ouvrière – entendue comme catégorie sociale et non pas comme simple regroupement de travailleurs manuels – vit une véritable « crise d'identité collective⁵²⁰ » dans les années d'après-guerre. Le déclin de certains bassins industriels, le recul des cités ouvrières au profit des nouveaux ensembles urbains à la population plus hétérogène, l'importance de la machine et de l'automatisation dans les usines ou encore l'émergence de nouvelles formes de distractions comme la télévision affectent les relations entre travailleurs :

⁵²⁰ Gérard Noiriel, *Les Ouvriers dans la société française (XIX^e – XX^e siècle)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, p. 222.

Les liens qui unissaient les membres de l'ancien groupe populaire du quartier se dissolvent, non seulement parce que tous ses membres ne sont pas relogés dans les mêmes immeubles, mais aussi parce que le travail collectif quotidien visant à renforcer l'unité du groupe ne peut plus se faire. [...] les inégalités économiques et culturelles provoquent des ruptures irrémédiables. Les catégories les plus favorisées du monde ouvrier, aspirant à une mobilité ascendante, sont satisfaites de côtoyer des catégories sociales de statut plus élevé (la plupart des grands ensembles étant pluriclassistes) et de ne plus subir le contrôle du groupe d'appartenance originelle. À l'inverse, les plus démunis ne peuvent plus compter sur la solidarité effective des autres⁵²¹.

La petite société de quartier de *La Belle Américaine* cristallise une utopie ouvrière, à contre-courant des réalités du début des années 1960.

1.2. Une classe morcelée et impuissante (*Je sais rien, mais je dirai tout, Moi y'en a vouloir des sous*)

Ce n'est qu'à partir des années 1970 que se manifestent dans les représentations du monde ouvrier les déraillements d'une classe sociale. Au lendemain de Mai 68, l'heure n'est plus aux images d'Épinal. Les recompositions du monde ouvrier dans les années cinquante et soixante ont contribué à un éclatement des revendications lors des événements de mai et juin 1968. Selon les entreprises et les postes occupés, les ouvriers ont avancé différemment durant cette période, motivés par la conquête d'une meilleure sécurité matérielle ou par une réorganisation des rapports hiérarchiques⁵²².

Loin de l'horizontalité et de l'homogénéité de *La Belle Américaine*, *Je sais rien, mais je dirai tout* (1973) de Pierre Richard souligne les divergences qui imprègnent le monde ouvrier, les rivalités qui opposent contremaîtres, manœuvres et personnels administratifs, ainsi que les inégalités de traitement que subissent les travailleurs immigrés. Engagé comme directeur du service social de l'entreprise de son père, Pierre Gastié-Leroy (Pierre Richard), résolu à améliorer les conditions des ouvriers, ne parvient jamais à se faire accepter comme l'un des leurs, la barrière hiérarchique empêchant une véritable osmose. Lorsqu'il reçoit un employé

⁵²¹ *Ibid.*, p. 225.

⁵²² « Il est évident que le mouvement de Mai a joué un rôle central sur l'évolution générale de la conception des rapports sociaux, notamment dans les entreprises. Mais les débats sur l'organisation du travail proprement dite furent rares en Mai 68 et les problèmes de l'autorité et de la hiérarchie furent davantage traités dans les secteurs techniques que dans les entreprises de série : dans les secteurs ouvriers primaient les revendications matérielles : salaire, réduction des temps de travail, garantie d'emploi, avantages sociaux. Les revendications concernant les rapports d'autorité, le contrôle de l'organisation du travail et du fonctionnement de l'entreprise, ainsi que l'accès aux décisions de gestion, sont typiques des secteurs à forte proportion d'ingénieurs et de techniciens. », Claude Durant, *Le Travail enchaîné. Organisation du travail et domination sociale*, Paris, Seuil, coll. « Sociologie », 1978, p. 71-72.

dans son bureau et qu'il lui demande de ne pas voir en lui un « directeur » mais un « confident », il se rend aussitôt compte de ses contradictions en jetant un œil sur son costume, son cigare et son verre de whisky qui l'assimilent à une caricature de dirigeant d'entreprise. Si la communication paraît impossible entre les niveaux hiérarchiques, elle l'est également parmi les manœuvres. Pour entrer dans les faveurs de la direction et monter dans la hiérarchie, trois trublions engagés par Pierre Gastié-Leroy créent la division dans les ateliers en augmentant les cadences, en dénonçant les grèves et en refusant tous les avantages réclamés par leurs camarades. Les ouvriers, plus fragmentés que jamais, paraissent impuissants à créer un rapport de force et à parler d'une seule voix tant les intérêts personnels prennent le pas sur la marche du groupe. Cette « grande chaîne de fraternité prolétaire » qu'évoque avec ironie le directeur de l'usine (Bernard Blier) n'est plus qu'un fantasme.

Fragilisés par les tensions hiérarchiques et incapables de générer un mouvement commun dans *Je sais rien, mais je dirai tout*, les ouvriers apparaissent tout aussi désarmés dans *Moi y'en a vouloir des sous* de Jean Yanne, sorti la même année que le film de Pierre Richard. Soumis aux directives des patrons, ils subissent les revers de la machinisation grimpante. Manipulés par les syndicats, qui leur demandent d'organiser une grève ou de disperser une manifestation, ils ne sont plus qu'une force passive. Lorsque Benoît Lepape (Jean Yanne), qui a forgé un empire industriel colossal par ses investissements judicieux, propose à ses ouvriers de prendre les rênes de la firme multinationale (selon le plan qu'il avait fomenté avec son oncle Adrien Colbart, responsable d'un syndicat : prendre le parti du capitalisme pour remettre l'outil de travail dans les mains de la classe ouvrière), ils refusent l'autogestion⁵²³ : « être patron, c'est un état d'esprit. Ben nous on l'a pas » justifie l'un des délégués syndicaux. Les ouvriers décident de se mettre en grève pour obliger Benoît Lepape à reprendre son poste de patron.

Ce jeu de renversement des positions sociales, typique de l'humour de Jean Yanne, marque non seulement le statisme d'une classe qui, trop habituée aux rapports hiérarchiques, refuse de s'extraire de sa condition d'exploitée, mais aussi une rupture entre ouvriers et dirigeants syndicaux. Ces-derniers n'entendent plus gouverner avec la base, mais par une vision totalement

⁵²³ Décision des ouvriers qui n'est pas sans provocation de la part de Jean Yanne dans cette période post-Mai 68 où progresse l'idée d'autogestion parmi certains syndicats et employés : « dans la période qui va de l'après Mai 68 aux débuts de la crise économique, sont mis en avant les dysfonctionnements de la parcellisation des tâches (ce qu'on appelait alors le coût social de l'O.S.T.), les nouvelles luttes ouvrières portant sur les conditions de travail, le contrôle ouvrier de la production en même temps que monte le thème autogestionnaire (avec la "conversion" de la C.F.D.T. à l'autogestion à son congrès de 1970 et le conflit symbole que fut Lip en 1973-1974). Dans la période précédant la crise, il s'agit de reprendre en main un système d'organisation de la production qui est contesté dans les luttes ouvrières ou dans les formes de *drop out*. D'où la faveur du thème de la démocratie industrielle. », Alain Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, p. 227.

théorique et abstraite du syndicalisme. Dépité par cette situation ubuesque (« une grève totale pour obliger un patron à conserver son monopole, on n'a encore jamais vu ça ! »), Adrien Colbart se lamente auprès de ses adjoints : « ce serait facile de faire du syndicalisme s'il n'y avait pas d'ouvriers ! ». Après avoir repris ses fonctions, Benoît Lepape, qui ne souhaite plus endosser ses responsabilités patronales, cherche à provoquer la chute de son groupe pour forcer son renvoi. Mais même en investissant à perte dans les domaines les moins rentables, il continue à gagner de l'argent. Il décide de se mettre en grève pour faire pression sur les ouvriers et les syndicats afin qu'ils acceptent son offre d'autogestion. Acculés face aux risques de faillite, les travailleurs finissent par accepter de prendre en main le groupe Benoît Lepape. L'autogestion n'est plus un espoir d'émancipation mais une impasse. *Moi y'en a vouloir des sous* liquide la classe ouvrière, définitivement condamnée à vivre sous le régime de la domination (car elle le souhaite), coupable d'hypocrisie en ne souhaitant pas la réussite de ses revendications.

2. Les petits commerces et la loi du marché

2.1. La riposte des opprimés (*Faites sauter la banque*)

Les représentations des petits commerces dans les comédies des années 1960-1970 sont marquées par le déclin que subit le secteur dans les années d'après-guerre. De 1954 à 1975, le nombre de petits commerçants a baissé de 27 % et le nombre d'artisans recule de 29 %. Cette chute s'explique en partie par le redéploiement des achats alimentaires vers les grandes surfaces des périphéries urbaines et les centres commerciaux, facilement accessibles en voiture. Le tissu commercial en centre-ville se fragilise, particulièrement pour les commerces de bouche. Les boutiques qui tirent leur épingle du jeu sont celles qui se spécialisent dans les achats de loisir et d'exception (luxe, épicerie fine, pâtisserie, librairie, ...). Pour René Péron, ce relèvement de la gamme des commerces de centre-ville accentue les inégalités en établissant des « logiques ségrégatives⁵²⁴ ». Le consommateur moyen ne s'investit guère dans ce cœur des cités, qui n'est plus ce lieu de sociabilité et de formation de la communauté citadine mais uniquement un espace privilégié où rechercher la distinction, le rêve mais aussi la frustration. La recomposition du tissu économique en centre-ville va de pair avec la crainte d'une désagrégation du tissu social.

Pour les petits commerçants et les artisans, le recul de leurs établissements entraîne une crise identitaire, qui trouve sa source non seulement dans les difficultés économiques

⁵²⁴ René Péron, *La Fin des vitrines. Des temples de la consommation aux usines à vendre*, Cachan, Éditions de l'ENS-Cachan, 1993, p. 295.

rencontrées (avec le rejet massif de l'impôt) mais aussi dans la place symbolique que ces indépendants ont pu s'assigner dans la société⁵²⁵. Le mouvement poujadiste qui naît en 1953 est l'une des traductions de ce désarroi. Pierre Poujade, libraire-papetier à Saint-Céré dans le Lot, unit des commerçants et des artisans de son village pour fomenter une grève contre les contrôles fiscaux. Le mouvement se développe dans tout le sud-ouest au cours de la décennie 1950 et se politise progressivement, jusqu'à former un groupe de 52 députés à l'Assemblée nationale en 1956. Il focalise ses critiques sur l'administration fiscale et le gouvernement, accusés d'exercer une pression financière inique contre les commerçants. Alimenté par un fond réactionnaire, le poujadisme prospère sur une idéologie antiparlementaire et populiste, fustige les institutions et exalte la tradition⁵²⁶. Le mouvement peine à s'imposer sur la scène politique nationale lors des législatives de 1958 et finit par s'essouffler en 1962 avec la dissolution de l'Union de défense des commerçants et artisans créée par Pierre Poujade en 1953. Phénomène éphémère mais virulent qui a prospéré sur les angoisses d'un secteur inquiet face au déclasserement social et aux nouvelles techniques de commercialisation, le poujadisme a été l'une des manifestations les plus visibles de la crise d'un modèle économique et a témoigné du profond malaise de tout un secteur.

Cette colère sociale transparait dans les représentations des petits commerces dans les comédies populaires des années 1960-1970 par la récurrence d'une tonalité nostalgique et d'un esprit revanchard dans les intrigues. Dans *Faites sauter la banque*, Victor Garnier, qui a confié ses économies à André Durand-Mareuil à la tête de la banque située en face de la boutique, adopte une posture d'homme persécuté lorsque ses investissements sont dilapidés à cause des placements infructueux du banquier. Victor se fait la victime d'un système technocratique et malhonnête. Sans remettre en cause ses choix ni accepter les risques inhérents à l'activité boursière, il déporte sa frustration sur un autre. Par cette manière de focaliser sa colère sur une élite clairement identifiée et de justifier une entreprise illégale par la défense de ses intérêts

⁵²⁵ « [...] tout en rejetant le poids – fiscal – de l'État, le monde de la boutique réclame sa protection. Aussi les classes moyennes indépendantes en viennent à revendiquer un rôle d'incarnation des vertus nationales. Protéger le petit commerçant, l'artisan, revient à sauvegarder l'esprit de la nation. Pour justifier la politique de défense des classes moyennes indépendantes, les pouvoirs publics reprennent à leur compte les arguments mis en avant par les organisations des classes moyennes. Représentant l'honnêteté d'un travail exercé de leurs propres mains, la nature familiale du mode de production et, finalement, la moralité du système de la petite entreprise, les artisans et petits patrons du commerce ou de l'industrie s'emploient à préserver la vie familiale, la paix sociale et, donc, la nation. », Claire Zalc, « Le petit commerce », dans Michel Pigenet, Danielle Tartakowsky (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2014 [2012], p. 489.

⁵²⁶ Pour un panorama complet sur le poujadisme, voir notamment : Dominique Borne, *Petits bourgeois en révolte ? Le mouvement Poujade*, Paris, Flammarion, coll. « L'Histoire vivante », 1977 ; Romain Souillac, *Le Mouvement Poujade. De la défense professionnelle au populisme nationaliste (1953-1962)*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2007.

(cambrioler l'établissement bancaire), Victor épouse une certaine idéologie poujadiste (les commerçants et les artisans autour de Poujade ont motivé leur refus de se soumettre aux contrôles fiscaux par la nécessité de préserver la viabilité de leurs entreprises). Dans cette façon de restaurer son bon droit en se faisant justice soi-même, de ramener un certain ordre en se révoltant contre un système injuste et oppressif, de placer la morale personnelle au-dessus de toute loi, Victor rejoint cet anarchisme de droite caractéristique du poujadisme. Le film se termine par la mise en échec du projet de Victor. Bien qu'il ait pu, avec sa famille, creuser le tunnel jusqu'au bout et voler les lingots, ces derniers s'avèrent faux. André Durand-Mareuil a détourné les fonds de sa banque en remplaçant les barres dorées par des répliques en plomb. Confondus tous les deux dans leurs entreprises malhonnêtes, Victor Garnier et André Durand-Mareuil concluent un accord tacite de non-dénonciation pour s'éviter la prison. Cette association improvisée pousse à l'antiétatisme et à l'antisystémisme :

La complicité entre hors-la-loi devient "intérêt général". Les malversations du banquier sont couvertes puisque la banque a sauté ; Garnier et sa famille récupèrent l'argent mal investi (et bien plus !) ; et les nouveaux mariés partent en voyage de noces aux îles Baléares avec une partie du butin. Moralité : les lois — règles mises en place par des politiques aux intérêts occultes — encore une fois ne correspondent nullement aux besoins d'une population qui les subit, et poussent à la transgression malgré la crainte des "forces de l'ordre"⁵²⁷.

Cette fin paraît rétablir une certaine moralité mais ne remet pas fondamentalement en cause le projet initial de Victor : il avait finalement raison de s'en prendre à son banquier puisqu'il était lui-même un malfaiteur. *Faites sauter la banque* rejoint cet imaginaire cher au poujadisme du petit commerçant persécuté par « le système », dont l'insurrection spontanée, toujours justifiée, est le seul moyen de contrer un pouvoir abusif au fonctionnement douteux (et d'exercer ainsi une « véritable » démocratie⁵²⁸).

2.2. L'effacement d'un modèle dépassé (*Le Grand Bazar*)

Le recul des petits commerces à l'écran est également affecté par une forme de résignation et de mélancolie sociale. Dans un mélange de colère sourde et de fatalisme, il n'est plus question

⁵²⁷ Larry Portis, « L'État dans la tête et les pieds dans le plat. Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès », *L'Homme & la Société*, n°154, 2004, p. 45.

⁵²⁸ Pour Romain Souillac, la sensibilité politique du poujadisme se caractérise par une volonté de rétablir, loin des appareils représentatifs et par la seule action du citoyen, une certaine pureté démocratique : « son orientation politique (et indissociablement apolitique) complexe relève alors d'un anarchisme de droite populiste et passéiste, cherchant à mettre en œuvre une sorte de démocratie directe, dans un esprit républicain mythique et originel de contestations des pouvoirs par les citoyens insurgés. », *Le Mouvement Poujade. De la défense professionnelle au populisme nationaliste (1953-1962)*, *op. cit.*, p. 402.

de se révolter, mais de se soumettre aux lois du marché et aux changements des modes de consommation. *Le Grand Bazar* (1973) de Claude Zidi est l'une des illustrations les plus saisissantes de ce dépérissement. Le film construit sa trame autour de l'implantation d'un Euromarché dans une banlieue parisienne au grand dam d'Émile (Michel Galabru), épicier de quartier, qui voit dans l'arrivée de cette grande surface la ruine de son commerce. Les habitants des tours HLM avoisinantes se précipitent vers ce magasin d'un nouveau type⁵²⁹. Émile confie ses inquiétudes à la bande des Charlots (Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner) avec qui il partage sa passion pour la moto. Les quatre compagnons, devenus chômeurs à la suite de mésaventures à l'usine qui les employait, décident d'aider Émile en pillant par à-coups l'hypermarché pour renflouer le stock de marchandises de leur ami. L'épicerie fait peau neuve et les Charlots s'improvisent vendeurs de charme pour attirer une nouvelle clientèle. L'euphorie ne dure qu'un instant face aux stratégies commerciales agressives de Félix Boucan (Michel Serrault), le directeur de l'hypermarché.

Le positionnement du *Grand Bazar* est plus ambigu qu'il n'y paraît. La charge reste retenue contre les grandes surfaces. L'enseigne Euromarché a été un soutien financier et promotionnel de premier ordre pour le film. Peu de temps avant la sortie du long métrage, un numéro du *Film Français* décrit le partenariat conclu avec la production : l'Euromarché d'Athis-Mons dans l'Essonne a été mis à disposition de l'équipe de tournage pendant quinze jours en échange de la mention de l'enseigne sur tous les supports publicitaires. En outre, Euromarché a participé au lancement du film en assurant un relai dans la presse et en commercialisant des produits dérivés comme des t-shirts et des disques. Cet engagement marqué d'Euromarché dans la conception du *Grand Bazar* laisse entendre une étroite surveillance de la marque à l'image.

L'enseigne ressort relativement indemne. Dans le détail, le film s'intéresse moins aux grandes surfaces en elle-même qu'au changement des modes de consommation. L'hypermarché n'est que le symptôme d'un phénomène plus large de transformation des comportements. Il

⁵²⁹ Le concept du magasin « en libre-service », caractérisé par un accès direct du consommateur à des articles variés sans intervention d'un tiers vendeur et d'une autonomisation de son parcours d'achat (présence d'un chariot ou d'un panier pour ranger les articles avant passage en caisse), est imaginé aux États-Unis dans les années 1930. Le principe arrive en France avec les premiers supermarchés dans les années 1950. Ils sont complétés par les hypermarchés à partir de 1963 avec l'ouverture à Sainte-Geneviève-des-Bois d'un Carrefour s'étendant sur 2 500 m². Le succès est immédiat et d'autres enseignes semblables ouvrent à leur tour en périphérie des grandes villes. Jean-Marc Villermet, auteur d'une histoire de l'hypermarché, intègre ces grandes surfaces dans un contexte plus large de révolution des modes de consommation : « [...] cette mutation est profonde. Elle n'est pas uniquement économique et commerciale, elle est aussi culturelle. Pour que la révolution commerciale s'accomplisse, il a fallu l'évolution de la clientèle, de l'*homo economicus* français. Il a fallu aussi l'éclatement des villes. L'avènement de l'hypermarché va de pair avec la généralisation de l'automobile qui bouleverse les rapports à l'espace, aux loisirs et fait voler en éclat les sociabilités de quartiers. L'apparition du supermarché géant, comme on pouvait le lire sur les panneaux publicitaires en 1963, touche au plus profond l'organisation de l'économie française. », Jean-Marc Villermet, *Naissance de l'hypermarché*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 14.

marque le passage de l'achat du nécessaire (que symbolise l'épicerie d'Émile avec son étalage resserré constitué d'aliments simples du quotidien) au superflu (le titre du film suggère que les grandes surfaces vendent au-delà de l'essentiel), mais aussi d'une consommation rationalisée à une consommation-spectacle. L'inauguration de l'Euromarché se fait en fanfare, avec orchestre à l'entrée et jeux-concours (dont une chasse au porcelet dans les rayons). Les ménagères se pressent dans les allées et achètent compulsivement de nombreux articles tandis que les enfants se défient dans des courses de caddies sur le parking⁵³⁰. Ce type de manifestations festives a accompagné la plupart des ouvertures de grandes surfaces dans la France des années 1960-1970, conduisant le client vers une fréquentation ludique de ces lieux. Jean-Marc Villermet commente ainsi à propos des premières enseignes Carrefour :

[Elles] ont ouvert leurs portes avec le cirque, le cracheur de feu, les majorettes, etc. La fête maintenait l'enfant et l'adulte dans une situation de rêve absolu. Cependant, il s'agissait d'une fête-spectacle où l'individu, le client, n'était pas vraiment acteur mais public, spectateur et surtout consommateur. Cette fête était permanente, elle s'inscrivait dans le fil des jours. Elle est devenue loisir. [...] avec l'hypermarché, la fête est devenue quotidienne, la promesse euphorique du bonheur était la clef de voûte de ce système⁵³¹.

Ce n'est qu'en reproduisant cette euphorie dans l'expérience du client qu'Émile parvient à attirer du monde dans son épicerie, jusqu'ici désertée. Par quelques subterfuges, les Charlots ont réussi à voler de nombreuses marchandises dans l'Euromarché pour les donner à leur ami (cette séquence, très développée, assimile la grande surface à une cour de récréation). Ils réagencent la boutique, la redécorent dans un style tape-à-l'œil et l'ouvrent chaque jour aux clients par un numéro musical chanté et dansé. Cette montée en gamme du commerce de quartier attire de nouvelles personnes. Mais cette transformation n'est qu'un ersatz des stratégies commerciales développées par l'Euromarché. Poussée dans ses retranchements, l'épicerie ne peut que suivre ce modèle. Le raout qui éclate dans les locaux exigus de la boutique d'Émile n'est qu'une reproduction de la sensation féérique suscitée dans l'hypermarché. La sociabilité retrouvée ne dure qu'un instant. Pour contrer les initiatives d'Émile, Félix Boucan permute ses caissières par des hommes torsés nus au physique avantageux qui drainent aussitôt une clientèle séduite. Plus que jamais, la consommation est un spectacle. Défait, Émile rend les

⁵³⁰ Pour une analyse détaillée de cette séquence, nous renvoyons à Laurent Le Forestier, « *Le Grand Bazar* (Claude Zidi, 1973) », dans Adrienne Boutang, Hugo Clémot, Laurent Jullier, Laurent Le Forestier, Raphaëlle Moine, Luc Vancheri, *L'Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2018, p. 144-150.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 154.

armes et sa boutique est mise aux enchères pour liquider les dettes. Félix Boucan, décidé à éliminer définitivement son concurrent, se trouve parmi les acheteurs.

Dans *Le Grand Bazar*, la lutte est trop inégale entre grandes surfaces et petits commerces. Plutôt que de s'enfermer dans une résistance solitaire, le film invite au renoncement et à l'adaptation. Les commerçants du quartier, tout d'abord ligüés contre la présence de l'hypermarché, sont débauchés par Félix Boucan qui leur assure de meilleures conditions salariales. Après une résistance plus acharnée, Émile se retire finalement de son établissement pour retourner dans son village natal héraultais où il espère ouvrir... un supermarché. L'ancien modèle commercial à petite échelle qu'il défendait ne fait désormais plus partie du paysage. Les grandes surfaces ne sont pas directement incriminées : ce sont les habitudes de consommation qui ont inéluctablement changé⁵³². En forme de dernier baroud d'honneur, les Charlots réussissent à vendre l'épicerie à Félix Boucan pour dix fois sa valeur. L'ultime acte de résistance n'est plus de contrer les systèmes hégémoniques mais de leur soutirer par la contrebande quelques bénéfices frauduleux.

3. Les cadres : avènement d'un travailleur muselé

3.1. Instabilité et fragilité des « nouveaux prolétaires »

Au cours des années 1960-1970, la tertiarisation du monde du travail s'accélère et se manifeste par une augmentation considérable d'employés de bureau (+ 90 % entre 1954) ainsi qu'un accroissement des emplois de cadres moyens et supérieurs (ils représentent 9 % des actifs en 1954 puis 20 % en 1975⁵³³). Ces postes d'intermédiaires, qui se concentrent dans le secteur administratif, ont fait l'objet de plusieurs études dans cette période tant ils remettent en jeu les conceptions traditionnelles des rapports professionnels. Pour Renaud Sainsaulieu, le travail de

⁵³² Au contraire du manichéisme aménagé par le film, qui est arbitré par les aspirations des consommateurs, le déclin des petits commerces résulte d'une conjonction complexe de facteurs, comme la faiblesse des capitaux propres, la marge réduite d'investissement, la spécialisation de l'enseigne alors que les comportements de consommation vont vers des achats groupés, la difficulté à compenser les pertes par une autre activité ou encore la dépopulation des centres-villes – riches en commerces – au profit des banlieues ont handicapé les commerçants sur le long terme. (cf. Jacques Vigny, *Petits Commerces et grandes surfaces : la concurrence*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Actualités – Recherches/Sociologie », 1978, p. 125).

⁵³³ « [...] c'est là que se trouvent les zones de forte croissance de la population active : entre 1954 et 1975, un taux annuel d'augmentation entre 4 et 5, légèrement plus favorable pour les cadres supérieurs. Moins de 9 % des actifs en 1954, 1/5 en 1975. Le poids n'est plus seulement qualitatif. La population des cadres dépasse en nombre les employés, les ouvriers qualifiés et les ouvriers spécialisés pris séparément. », Marcel Roncayolo, « Nouveau cycle ou fin de l'urbanisation », dans Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine. Tome 5 : la ville d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1985, p. 57.

bureau, très peu encombré par les impératifs techniques à la différence de l'atelier et tourné plus largement vers les échanges humains, permet à l'individu de se démarquer davantage :

La médiation humaine est, en effet, si forte dans la réalisation du produit de bureau, par comparaison avec la chaîne et la plupart des opérations sur machine, que l'organisation formelle ne cesse de se heurter à la complexité des individus. Si les rapports de bureau sont différents de ceux de l'atelier, c'est qu'en fin de compte chacun y trouve des libertés plus nombreuses pour se poser en tant qu'individu⁵³⁴.

À la différence du travail sur chaîne de montage où la machine régule les relations entre les travailleurs (et accroît le sentiment d'interdépendance entre eux), la vie de bureau autorise plus de souplesse dans les liens professionnels et laisse une plus grande marge à l'expression de soi.

Cette déconnexion des impératifs matériels peut provoquer une plus grande instabilité dans les rapports interprofessionnels et une solitude plus profonde de l'individu. La possibilité de s'affirmer engendre dans le même temps une défense permanente des intérêts personnels, la recherche de validation par ses différents interlocuteurs, une sensibilité accrue face au pouvoir et, au bout du compte, le repli sur soi. Cette fragilité de l'individu, que provoque cette exacerbation du rapport à l'autre, encourage l'uniformisation des personnalités pour préserver la quiétude sociale⁵³⁵. Dans une étude parue en 1967, Julien Ceverny a longuement analysé cette standardisation et ce désengagement chez les cadres, accentué par leur position d'intermédiaires dans la hiérarchie :

Les cadres ont en commun l'absence de solidarité et l'épaisseur de l'isolement, l'agrégation des conformismes et des solitudes. Ils ont moins conscience de ce qu'ils sont que de ce qu'ils ne sont pas ; ils existent dans la mesure où ils sont l'enjeu d'un combat entre les autres groupes sociaux qui à des titres divers prétendent les annexer. [...] Les cadres sont cernés et leur cohésion procède de cette pression qu'exercent sur eux des groupes sociaux dont ils paraissent se rapprocher tandis qu'ils s'en éloignent. Salariés, leur niveau de vie les sépare de la classe ouvrière, leurs tâches de la moyenne bourgeoisie industrielle et commerciale, leurs préoccupations et leurs manières des professions libérales et des métiers artisanaux⁵³⁶.

Les personnages de cadres dans les comédies populaires des années 1960-1970 sont caractérisés par cette difficulté à se définir et à imposer leur volonté propre. Isolés, bridés par le jeu social,

⁵³⁴ Renaud Sainsaulieu, *L'Identité au travail*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1977, p. 119.

⁵³⁵ « Le modèle humain de reproduction des structures d'organisation bureaucratique est donc celui de la fusion des différences interpersonnelles associées à une rigidité formelle de traitement des rapports collectifs ainsi qu'à une grande dépendance à l'égard de toute forme d'autorité charismatique ou légale, car les individus ne trouvent pas les moyens au travail de faire valoir facilement leurs désirs et leurs points de vue personnels dans les échanges professionnels. », *ibid.*, p. 247.

⁵³⁶ Julien Ceverny, *Les Cadres. Essai sur de nouveaux prolétaires*, Paris, Julliard, 1967, p. 22.

condamnés à servir des désirs qui ne sont pas les leurs, ils aspirent à ce conformisme (qui n'est qu'une résignation déguisée) qui tend à faire leur valeur. La mécanique comique s'enclenche dès lors qu'ils prétendent à davantage, qu'ils affirment leur singularité ou voient leur sécurité professionnelle ébranlée par un impondérable. À chaque fois, c'est tout un système d'apparences et de faux-semblants qui vole en éclat, révélant un véritable malaise professionnel et social.

3.2. Un employé aseptisé

Personnage récurrent dans les comédies populaires des années 1960-1970, le cadre est le plus souvent défini comme un être en tension. S'il jouit d'un pouvoir et d'un statut plus important que l'ouvrier, il reste assujéti au système hiérarchique. Sa proximité immédiate avec la direction le laisse dans une zone indéfinie. Chargé de la bonne exécution des instructions de son supérieur, il est un allié essentiel pour lui et participe pleinement aux destinées de l'entreprise. Mais cette relation proche réduit sa marge de manœuvre, bride les initiatives personnelles et l'oblige à un certain dévouement. Sa destinée est intimement liée à celle de son patron. Les échecs de son employeur lui seront facilement imputés, ce qui fragilise sa position.

Dans *Ces messieurs de la famille*, Gabriel Pelletier (Michel Serrault), directeur commercial d'un groupe industriel, se retrouve bien embarrassé lorsque son supérieur lui demande d'accueillir chez lui Erich Karl Strumberger (Francis Blanche), un investisseur américain aux mœurs très puritaines, venu en France pour conclure un contrat important. Gabriel a une famille qui a tout pour rebuter les principes de l'homme d'affaires : ses enfants sont turbulents, son beau-frère est un séducteur invétéré, son frère est un cinéaste avant-gardiste et prétentieux qui multiplie les scènes de nu dans ses essais cinématographiques, sa gouvernante est une farouche militante maoïste. Dans ses efforts pour maintenir une façade familiale acceptable aux yeux d'Erich Karl Strumberger, Gabriel tente de satisfaire la demande de son patron mais aussi d'épouser un modèle bourgeois respectable. Tout le comique du film réside dans cette incapacité des proches de Gabriel à correspondre à cet idéal et à provoquer à chaque instant l'indignation de l'homme d'affaires américain. La trajectoire professionnelle de Gabriel se mêle à sa vie privée. La condition de cadre s'assimile à un cheminement vers une normalité bourgeoise qui rejette les aspérités et dénie toute singularité.

Le Permis de conduire (1974) de Jean Girault est un autre exemple de cette standardisation du mode de vie chez les cadres. Michel Martenot (Louis Velle) est fondé de pouvoir dans une agence bancaire dans l'ouest de l'Île-de-France. Marié et père de deux enfants, il est pleinement satisfait de cette vie paisible loin de la ville qui lui permet de ne pas utiliser de véhicule.

Farouchement opposé aux voitures, Michel n'a pas de permis de conduire. Le directeur général de la banque, satisfait des résultats de Michel, le promeut sous-directeur d'une succursale parisienne. Contraint d'accepter, Michel se résout à une vie citadine, ponctuée par de longs trajets en transports en commun pour relier son travail à son domicile. Épuisé par ces allers-retours éreintants, il se résout à passer son permis de conduire pour rallier plus facilement la capitale. Les exigences professionnelles de Michel le contraignent à se plier à des standards et à renier ses ambitions et convictions personnelles (une vie provinciale et un rejet militant de l'automobile). Comme dans *Ces Messieurs de la famille*, le cadre dans *Le Permis de Conduire* est guetté par la standardisation et le reniement de sa singularité.

3.3. Arbitraire des positions hiérarchiques (*Oscar*, *Le Petit Baigneur*)

En assurant la gestion de certains services, le cadre a une responsabilité à part entière dans la bonne marche de l'entreprise. Grâce à ses compétences très ciblées et à son expertise dans un domaine, il exerce un certain ascendant sur son supérieur. Le cadre peut ainsi ouvrir à une remise en cause de l'autorité patronale. Dans *Oscar*, Bertrand Barnier (Louis de Funès), à la tête d'une entreprise immobilière, se retrouve à la merci de Christian Marin (Claude Rich), son comptable, lorsque celui-ci lui annonce avoir détourné soixante millions d'anciens francs. En ayant un accès privilégié aux comptes de la société, Christian a pu falsifier les factures. Il menace de dévoiler la fraude aux services fiscaux si Bertrand Barnier ne consent pas à son mariage avec sa fille. Le patron se retrouve pieds et poings liés. Dans *Le Petit Baigneur*, Louis-Philippe Fourchaume (Louis de Funès), constructeur naval, renvoie l'un de ses ingénieurs, André Castagnier (Robert Dhéry), après l'échec d'une de ses constructions. Mais un projet récent d'André, le Petit Baigneur, remporte un prix important lors d'une régata à San Remo. Anticipant le succès commercial de ce bateau, Fourchaume accourt vers son ancien employé, déjà courtisé par un concurrent, pour le convaincre de revenir dans son entreprise. Prêt à s'humilier auprès d'André, il passe un dimanche avec sa famille où il multiplie les flatteries à l'encontre de l'ingénieur, qui n'est guère dupe de la manœuvre. Dans ces deux exemples, la position de cadre permet de renverser la hiérarchie et de subvertir la position dominante du directeur. Si, *in fine*, la supériorité patronale est rétablie dans ces deux films, ces deux rôles de cadre mettent à jour l'arbitraire du pouvoir.

3.4. Manipulateur, artificieux et hypocrite : un travailleur sans valeur (*Carambolages*)

Comédie de mœurs mâtinée d'un fond policier, *Carambolages* (1963) de Marcel Bluwal s'intéresse aux relations sociales qui se nouent au sein de l'entreprise et à la manière dont les

cadres sont contraints à l'hypocrisie et à l'obséquiosité pour tirer leur épingle du jeu. Paul Martin (Jean-Claude Brialy) est un modeste employé du 321, une agence de voyage cossue située sur les Champs-Élysées dirigée par l'impitoyable Norbert Charolais (Louis de Funès). Arriviste, il aspire à monter dans la hiérarchie de l'entreprise. Il brigue la place de Brossard (Henri Virlogeux), son supérieur direct et futur beau-père. Son mariage prochain avec Danielle (Anne Tonietti) et sa relation secrète avec Solange (Sophie Daumier) l'encourage à se montrer ambitieux pour entretenir son ménage et son adultère en devenir. Prêt à toutes les audaces, il rechigne cependant à supprimer Brossard. Il comprend que la meilleure des solutions est de s'attaquer directement à la direction : « c'est le sommet qui fait bouchon ». Il fomente un stratagème pour éliminer Charolais. Le coup fonctionne et chaque cadre monte d'un échelon. Paul accède au poste de Brossard qui, lui, est promu au poste supérieur, et l'adjoint de Charolais prend les commandes de l'agence. Le jeune homme réitère sa stratégie, les directeurs éphémères se succèdent et il parvient à se hisser à la fin à la tête du 321.

Dans ce jeu de chaises musicales où les postes s'échangent au gré des défections successives, *Carambolages* est parcouru d'une tension verticale. L'escalier principal de l'immeuble où se trouve l'agence, et qui permet de relier les différents services (le sommet étant symboliquement occupé par la direction), tient une place centrale dans la mise en scène de Marcel Bluwal. À chaque changement de patron, les cadres et secrétaires se précipitent dans l'escalier pour prendre possession de leurs nouveaux bureaux. De longs travellings verticaux accentuent ce jeu de repositionnement et renforcent ce système très étagé du 321. Dans ce film où les personnages ne cessent de monter et de chuter (de façon littérale et souvent macabre), le cadre est renvoyé à sa position d'intermédiaire. Si Paul réussit son ascension, ce n'est pas à la force de son travail mais grâce à sa parfaite compréhension du système hiérarchique de l'entreprise. Il se distingue moins par ses aptitudes professionnelles que par son intelligence sociale, sa faculté à se mettre en retrait face à ses supérieurs, à prendre des airs obséquieux devant eux pour rester dans leur bonne grâce et abaisser leur vigilance.

Le monde des cadres dans *Carambolages* est assimilé à une jungle où chacun est la proie d'un autre, où la sournoiserie s'efface derrière les attitudes mielleuses, où l'on intrigue plus qu'on ne travaille. Paul, personnage sans personnalité ni réelle consistance, rejoint ce portrait du cadre dressé par Julien Ceverny : un être hybride, ni patron ni prolétaire, convoitant les responsabilités mais écarté du pouvoir, qui se « sait un traître en puissance, ne sait exactement qui trahir mais sait que les patrons et les ouvrières le savent⁵³⁷. » Si par son machiavélisme Paul

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 30.

s'est extirpé de sa condition, il doit vivre sous la menace de la perfidie de ses subalternes. À la fin de *Carambolages*, un employé du 321 (Alain Delon en caméo) use des mêmes stratagèmes que Paul au début du film pour entrer dans les faveurs du nouveau directeur. Paul reconnaît dans cette recrue l'ambitieux qu'il était, prêt à tout pour parvenir à ses fins. Même hissé à la classe dirigeante, Paul est promis à être la prochaine victime du système qui l'a construit. Le monde des cadres n'œuvre pas ici à la paix sociale.

4. Chômage et perte de sens : les crises du monde du travail

Alors que le chômage devient une réalité de plus en plus aiguë au tournant des années 1980, les portraits de licenciés et de sans-emplois se multiplient dans les comédies (*Le Jouet*, *Les Charlots en délire*, *Viens chez moi, j'habite chez une copine*, *Pour cent briques, t'as plus rien...*, *Le Maître d'école*, *Le Quart d'heure américain*, etc.). Cette insécurité professionnelle et ce malaise dans le monde du travail apparaissent dans des productions antérieures dès la fin des années 1960, avec des représentations de grèves ouvrières infructueuses ou manipulées (*Un idiot à Paris*, *Je sais rien, mais je dirai tout*, *Moi y'en a vouloir des sous*). Entre ces deux bornes, avant et après le choc pétrolier de 1973 et la crise économique qu'il a provoqué, deux productions comiques manifestent une perte de sens à l'encontre du monde du travail. Dans *Alexandre le bienheureux* (Yves Robert, 1968) et *Le Jouet* (Francis Veber, 1976), le travail est vidé de tout intérêt. Le monde professionnel fragilise l'individu, le réduit à une machine productive et le soumet à l'autorité de supérieurs froids et machiavéliques.

Dans le film d'Yves Robert, Alexandre (Philippe Noiret) est agriculteur dans la Beauce mais subit le rythme de travail frénétique et harassant que lui impose son épouse, surnommée « la Grande » (Françoise Brion). Lorsque celle-ci meurt brutalement, Alexandre se sent enfin libre et se retire dans sa chambre pour ne plus rien faire. Il se désengage de toutes les tâches liées à la conduite et à l'entretien de son exploitation fermière. Il passe ses journées à dormir et à manger dans son lit, en compagnie de son chien. Les habitants du village se scandalisent de ce comportement et tentent par tous les moyens de le ramener aux travaux agricoles. Mais suffisamment endurant dans sa fénéantise, Alexandre, « touché par la grâce » et « par l'éloge de la paresse⁵³⁸ » selon Yves Robert, finit par faire des émules et plusieurs villageois se laissent tenter par cette vie oisive. Le film vante l'épicurisme et l'hédonisme contre le travail et l'effort qui brident les aspirations des individus. Dans cette révolte par la paresse, Alexandre s'accorde

⁵³⁸ Yves Robert, Jérôme Tonnerre, *Un homme de joie*, Paris, Flammarion, 1996, p. 282.

le droit à l'inutilité et à l'improductivité. Désormais, il ne se réduit plus à sa force de travail. Ce film en forme de fable, voire de conte⁵³⁹, s'en prend à la vision productiviste et comptable qu'impose le monde du travail. Dans ce village, tout est pesé, chiffré et rentabilisé (au début du film, « la Grande » a l'habitude d'établir quotidiennement des listes de tâches interminables pour Alexandre et lorsqu'Alexandre se retrouve seul, des habitants du village font l'inventaire de ses possessions). La réclusion d'Alexandre intervient comme une transgression dans cette société paysanne où le travail des fermes et des terres exige une attention constante. Le film d'Yves Robert s'en prend à un certain ordre petit-bourgeois, où le travail définit la valeur, où la réalité se définit par l'accumulation et les impératifs comptables : « nous savons ce qu'est le réel petit-bourgeois : ce n'est même pas ce qui se voit, c'est ce qui se compte⁵⁴⁰. » Cette critique se double d'une attaque à l'encontre du mariage, vécu comme un espace d'aliénation et un simple arrangement matériel où l'amour n'est que secondaire (Agathe, une jeune femme du village interprétée par Marlène Jobert, s'intéresse de plus en plus à Alexandre et surtout à ses terres. Elle le séduit puis cherche à l'épouser pour être propriétaire de ses biens). Lors de la cérémonie de mariage à la fin du film entre Agathe et Alexandre – qui intervient comme une réintégration dans la norme sociale pour ce-dernier –, le chien perturbe la célébration religieuse et semble rappeler son maître à l'ordre, ou plutôt au désordre. Alors qu'il s'apprête à prononcer ses vœux, Alexandre se défile et s'échappe de l'église. Toute l'assemblée le poursuit jusque dans les champs qui jouxtent le village. Alexandre parvient à leur échapper en se déguisant en épouvantail. Quelques villageois qui l'ont rattrapé lui demande où il compte aller. Dans un grand sourire, Alexandre leur répond : « je vais voir ». Dans ce refus ultime du travail, du prévisible, de l'anticipation, du souci du lendemain et ce rejet du bon sens⁵⁴¹, Alexandre se dégage des logiques productives, laborieuses et bourgeoises du village pour mieux se rendre disponible à lui-même et à la beauté de l'instant. La liberté est à l'extérieur de la société, ce qu'appuient les choix colorimétriques du film : les rues et les maisons du village sont dominées

⁵³⁹ *Alexandre le bienheureux* lorgne du côté du conte merveilleux. Ainsi, le film transpose dans le monde contemporain des éléments caractéristiques de ce genre littéraire. Alexandre établit une communication avec les animaux et peut ainsi dialoguer avec son chien (dans le merveilleux, le surnaturel est accepté comme allant de soi). La ferme est l'équivalent du château. « La Grande », qui exploite Alexandre, est semblable à une sorcière. Enfin, le village du film, qui présente une société traditionnelle, semble hors du temps. Cette impression est renforcée par l'utilisation d'une image saturée qui accroît les contrastes et donne à l'ensemble un aspect légèrement irréel. Le réalisateur lui-même consent à cette interprétation lorsque Jérôme Tonnerre avance cette piste, en évoquant notamment le personnage d'Agathe : « - Ce personnage féminin apporte la dimension du conte de fées. C'est elle qui va réveiller ce "bel-au-bois-dormant", elle-même est une sorte de Cendrillon, exploitée par sa patronne. - Absolument, elle perd d'ailleurs son soulier... », Yves Robert, Jérôme Tonnerre, *Un homme de joie*, *op. cit.*, p. 280.

⁵⁴⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁴¹ « Le bon sens est comme le chien de garde des équations petites-bourgeoises : il bouche toutes les issues dialectiques, définit un monde homogène, où l'on est chez soi, à l'abri des troubles et des fuites du "rêve" (entendez d'une vision non comptable des choses). », *idem*.

par des monochromes gris et beiges quand la végétation et les champs environnants laissent éclater des couleurs plus vives comme le vert et le jaune.

Le Jouet est une autre dénonciation du monde du travail. Au chômage depuis un certain temps, François Pignon (Pierre Richard) parvient enfin à décrocher un emploi de journaliste dans le quotidien détenu par le puissant industriel Pierre Rambal-Cochet (Michel Bouquet). À l'occasion d'un reportage dans un magasin de jouets détenu par son patron, François Pignon se retrouve face au fils capricieux du milliardaire, Éric (Fabrice Greco), qui tient à en faire son nouveau jouet. Pierre Rambal-Cochet, qui cède à toutes les envies de son fils, oblige François à jouer le jeu, sous peine d'être renvoyé. Le journaliste, qui craint de redevenir chômeur, se plie à cette volonté. Par cette situation absurde, le monde du travail est assimilé à l'humiliation, à l'abus de pouvoir, à la froideur (ce que renforce le jeu glaçant et réservé de Michel Bouquet) et à l'individualisme (par peur de perdre leur emploi, François et ses collègues refusent de soutenir l'un de leur collègue, renvoyé pour un motif inique). Plus encore, il révèle une dérégulation du capitalisme et du libéralisme (la toute-puissance de Rambal-Cochet est permise par ses activités plurisectorielles et le journal dont il est propriétaire sert sa propagande), mais aussi de la société de consommation (tout devient achetable, même les individus). Le monde du travail se distingue par son inversion des valeurs. La subversion de François Pignon est ici de réintégrer au cœur de ce système dégradé des sentiments sincères. Le journaliste comprend que derrière son caractère exécrable, Éric cache une profonde solitude et qu'il souffre du manque de considération de son père, lui qui pense acheter la sympathie de son fils par des cadeaux. François substitue aux logiques mercantiles un ordre où la tendresse est gratuite et désintéressée. C'est en cela que le monde du travail perd tout son sens. En plus de réitérer et de renforcer un système de domination, il corrompt les relations affectives.

III. Les transformations territoriales

Dans les années 1950-1960, la France connaît l'une des périodes de transformation territoriale les plus importantes de son histoire. Plusieurs facteurs contribuent à ces mutations. L'augmentation de la population française est un premier élément. Le pic de natalité au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, conjugué à la baisse de la mortalité infantile et de la mortalité générale, contribue à l'accroissement démographique et au rajeunissement de la population. Les exodes liés aux décolonisations participent également à cette augmentation de

la population en France métropolitaine⁵⁴². Entre 1945 et 1965, la France s'agrandit de près de dix millions de personnes. Cette population se répartie inégalement sur le territoire. Les villes se densifient tandis que les campagnes se dépeuplent. Ces disparités s'expliquent en partie par les transformations du monde du travail. La modernisation de l'équipement agricole – étudiée longuement par Henri Mendras en 1967⁵⁴³ – permet d'élever la productivité et de diminuer le besoin de main d'œuvre. Alors que la surface de terres cultivées reste relativement stable sur plus de vingt ans (33,57 millions d'hectares en 1949, 32,85 millions en 1974⁵⁴⁴), la production augmente de manière constante au fil des années. Cette rénovation des procédés agricoles entraîne la baisse des emplois dans le secteur⁵⁴⁵ et un déplacement des populations rurales vers les grandes agglomérations. Ce dynamisme en faveur des villes est provoqué également par de fortes migrations internes et l'industrialisation de territoires essentiellement périurbains dans un contexte de croissance économique. La main-d'œuvre s'installe ainsi dans ces zones. Le développement des activités de services et la montée du secteur tertiaire, domaines implantés essentiellement en milieu urbain, participent au développement des villes. L'État mène une politique volontariste de construction des logements en promulguant plusieurs lois et décrets qui encouragent le développement des habitations et qui facilitent le déblocage de fonds pour les travaux⁵⁴⁶. Henri Lefebvre perçoit dans ces transformations l'avènement d'une « société

⁵⁴² « À la reprise puis à la retombée de la fécondité s'ajoute, en effet, un cycle de l'immigration, qui s'amplifie dans les années 1950 et retombe dans les années 1970. Concentré dans le temps, pour une part, celle qui concerne les rapatriements liés à la décolonisation. Des contingents de près de 70 000 personnes chaque année (1955-1961) précèdent le reflux brutal de 1962 qui ramène dans la métropole plus de 900 000 pieds-noirs. Population diverse, qui mêle dans ses aspirations le choix d'une retraite (surtout pour les mouvements précoces), le transfert d'une expérience (exploitants agricoles fixés dans le Bassin d'Aquitaine ou en Corse), ou simplement la recherche d'une nouvelle activité ou d'un nouvel emploi. Avec l'Afrique du Nord et surtout l'Algérie, c'est une population tout entière, dans ses strates d'âge et ses strates sociales, qui revient se fixer en France, et notamment dans les villes. », Marcel Roncayolo, « Nouveau cycle ou fin de l'urbanisation », dans Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine. Tome 5 : la ville d'aujourd'hui*, op. cit., p. 17-18.

⁵⁴³ Henri Mendras, *La Fin des paysans. Innovations et changement dans l'agriculture*, Paris, S.E.D.E.I.S, coll. « Futuribles », 1967.

⁵⁴⁴ Georges Duby, Armand Wallon (dir.), *Histoire de la France rurale. Tome 4 : la fin de la France paysanne depuis 1914*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992 [1977], p. 151.

⁵⁴⁵ « Entre les deux recensements de 1954 et 1968, la population agricole a perdu le tiers de ses effectifs malgré l'arrivée des rapatriés d'Algérie. Près de 2 millions de travailleurs ont quitté ses rangs, soit autant que le contingent sorti entre 1931 et 1954. Mais cette réduction comparable en valeurs absolue correspond à une diminution considérable de son poids relatif puisque la population active agricole, qui était encore à peu près égale au tiers de la population active totale, tombe à 17 % en 1968. [...] En 1974, toujours selon les comptes de la nation, l'agriculture n'emploie plus que 2 294 000 travailleurs, soit près de 11 % de la population active occupée. », Georges Duby, Armand Wallon (dir.), *ibid.*, p. 154.

⁵⁴⁶ Citons notamment la loi du 3 septembre 1947 qui stimule le financement du logements social (HBM : Habitations à Bon Marché), la loi du 21 juillet 1950 qui propose des primes à la construction et des prêts à long terme ou encore le décret du 9 août 1953 qui oblige les entreprises de plus de cinquante salariés (de dix salariés en 1963) à investir 1 % de leur masse salariale dans la construction de logements. Cette même année 1953 marque également les débuts du plan Courant (du nom du ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme de l'époque Pierre Courant) qui fixe un objectif de 240 000 nouveaux logements par an.

urbaine⁵⁴⁷ ». Pour Marcel Roncayolo, cette densification du tissu urbain a eu toute sa part dans l'essor économique du pays : « l'urbanisation ne fut pas seulement un *effet* mais une *cause* de la croissance économique⁵⁴⁸ ». La vie en milieu urbain implique le développement de l'automobile et l'émergence, en matière d'équipements ménagers, de nouveaux standards adaptés aux conditions de l'immobilier moderne. Ce mode de vie se diffuse au-delà des villes et devient un idéal⁵⁴⁹.

Ce phénomène d'urbanisation implique de vastes chantiers de réaménagement du territoire métropolitain. Jean-Paul Lacaze distingue plusieurs phases de travaux urbanistiques par l'État après la guerre⁵⁵⁰. Il y a tout d'abord la reconstruction de villes et de quartiers sinistrés par le conflit mondial (des villes portuaires comme Brest, Dunkerque, Le Havre ou Lorient ont été partiellement ou presque entièrement détruites). Ensuite l'agrandissement du parc immobilier par l'édification de groupes d'immeubles en périphérie des villes pour faire face notamment à l'exode rural (la Cité des 4 000 à La Courneuve, le quartier de Lochères à Sarcelles, de la Duchère à Lyon ou de Villejean à Rennes). Enfin la mise en place de chantiers d'ampleurs avec l'érection de villes nouvelles (Villeneuve-d'Ascq près de Lille, Cergy-Pontoise, Évry et Marne-la-Vallée en Île-de-France, Val-de-Reuil près de Rouen, L'Isle-d'Abeau en périphérie de Lyon, etc.) ou l'aménagement du littoral languedocien et roussillonnais pour développer le tourisme (La Grande-Motte). En quelques années, le paysage change. Les centres-villes sont décongestionnés et remodelés en profondeur (comme les quartiers des Halles à Paris et de la Part-Dieu à Lyon), les aires pavillonnaires s'agrandissent, les grands ensembles fleurissent aux abords des grandes villes, le tissu urbain s'étend⁵⁵¹.

Cette urbanisation galopante ne manque pas de susciter des débats agités entre ceux qui, pragmatiques, louent une politique de logement ambitieuse et moderne, capable de relever les défis contemporains, et ceux qui reprochent des réflexions hâtives dans la conception de ces

⁵⁴⁷ « Ici, nous réservons le terme "société urbaine" à la société qui naît de l'industrialisation. Ces mots désignent donc la société constituée par ce processus lui-même dominant et résorbant la production agricole. Cette société urbaine ne se conçoit qu'à la fin d'un processus au cours duquel *éclatent* les anciennes formes urbaines, héritées de transformations *discontinues*. », Henri Lefebvre, *La Révolution urbaine*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 8.

⁵⁴⁸ Marcel Roncayolo, « Nouveau cycle ou fin de l'urbanisation », chap. cit., p. 35.

⁵⁴⁹ « [...] l'équipement des immeubles et des ménages suit généralement le renouvellement et la croissance du parc de logements. L'urbanisation ne crée pas, par elle-même, un mode de vie : mais elle supporte la diffusion des modèles. Quand on parle d'urbanisation des campagnes, dans les années 1960, on ne veut souvent rien signifier d'autre que cette conquête d'un marché, cette extension des modes de consommation à l'ensemble du pays, comme référence sinon comme possibilité d'achat réelle. », *ibid.*, p. 35-36.

⁵⁵⁰ Cf. Jean-Paul Lacaze, *La Transformation des villes et les politiques urbaines (1945-2005)*, Paris, Presses de l'école nationale des ponts et chaussées, 2006.

⁵⁵¹ Pour un panorama plus complet de ces évolutions, voir entre autres : Stéphane Frioux (dir.), *Une France en transition. Urbanisation, risques environnementaux et horizon écologique dans le second XX^e siècle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.

ensembles et s'inquiètent de la prise en compte trop faible des réalités humaines⁵⁵². Pour Henri Lefebvre, ce développement urbain ne peut que modifier profondément les manières de vivre ensemble en concentrant en un même endroit et en fusionnant de façon disharmonieuse⁵⁵³ une somme de désirs et d'aspirations portés par des populations très différentes. Selon le philosophe, la collectivisation des lieux de vie supprime la possibilité de séparation, parfois nécessaire en cas de conflit. L'urbain s'offre ainsi comme une conjonction de frustrations, un espace en tension constante.

De nombreux films français des années 1960-1970, à la tonalité essentiellement dramatique, investissent ces nouveaux quartiers urbains qui s'érigent. Ils réfléchissent aux conditions de vie dans ces immeubles (*Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Jean-Luc Godard, *Dernière sortie avant Roissy* de Bernard Paul), déplorent la destruction des pavillons de banlieue au profit des grands ensembles (*La Millième Fenêtre* de Robert Ménégoz, *Le Chat* de Pierre Granier-Deferre) ou fantasment ces surfaces en zones de non-droit encore sauvages (*Terrain vague* de Marcel Carné, *Par-dessus le mur* de Jean-Paul Le Chanois, *Les Cœurs verts* d'Édouard Luntz, *Touche pas à la femme blanche !* de Marco Ferreri, *La Rage au poing* d'Éric Le Hung)⁵⁵⁴. Dans leur exploration sociologique et presque documentaire de ces lieux, ou dans leur perception fictionnelle et mythologique, ces films affirment aux côtés de nombreuses autres productions télévisuelles la singularité de ces nouveaux espaces urbains et cherchent, chacun à leur manière, à témoigner de ce qui est perçu comme une mutation majeure du territoire français.

Du côté des comédies populaires, ces transformations urbaines sont moins perceptibles. Dans ces deux décennies, il n'y a guère que de deux films, sortis la même année en 1973, qui font du développement de la banlieue et des grands ensembles leur sujet principal : *Elle court, elle court la banlieue* de Gérard Pirès et *Le Grand Bazar* de Claude Zidi. Paris intra-muros, les banlieues pavillonnaires, les régions et leurs villages sont largement préférés pour établir le cadre des récits de ces comédies des années 1960-1970. Dans ces deux films, les grands ensembles apparaissent comme des lieux purement fonctionnels, où la vie de quartier est compliquée par la promiscuité. Il y a comme un hiatus entre la promesse de modernité et de

⁵⁵² Pour un exposé complet de ces positions divergentes, nous renvoyons à Thibault Tellier, *Le Temps des HLM (1945-1975) : la saga urbaine des Trente Glorieuses*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires/culture », 2007.

⁵⁵³ « L'urbain rassemble. L'urbain en tant que forme trans-forme ce qu'il rassemble (concentre). Il fait différer d'une façon réfléchie ce qui différerait sans le savoir : ce qui n'était que distinct, ce qui s'attachait à des particularités sur le terrain. Il rassemble *tout*, y compris les déterminismes, les matières et contenus hétérogènes, l'ordre et le désordre antérieurs. Y compris les conflits. Y compris les communications et formes de communications préexistantes. En tant que forme qui trans-forme, l'urbain dé-structure et re-structure ses éléments, les messages et codes venus de l'industriel et de l'agraire. », Henri Lefebvre, *La Révolution urbaine, op. cit.*, p. 230.

⁵⁵⁴ Pour un panorama complet des représentations de la banlieue dans le cinéma français depuis l'ère du muet, on peut consulter « Banlieues », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n°59-60, février 1994.

confort que portent ces lieux et la réalité que les personnages constatent (*Le Grand Bazar* débute par un panneau publicitaire présentant un projet immobilier dessiné, « La Cité des Fleurs », un ensemble d'immeubles flambant neufs à l'environnement arboré et fleuri. Mais un mouvement de caméra ascendant permet de dépasser cette pancarte et révèle le même immeuble mais dans sa triste réalité au milieu des terrains vagues).

1. Banlieues et grands ensembles : des lieux en tension (*Elle court, elle court la banlieue, Le Grand Bazar*)

1.1. Des espaces compressés

Elle court, elle court la banlieue est adapté par Nicole de Buron de l'ouvrage *Quatre heures de transports par jour* écrit par Brigitte Gros, alors maire de Melun au moment de sa publication en 1970. Dans ce texte polémique, l'auteur décrit le quotidien de ses administrés rythmé par les trajets quotidiens en transports en commun ou en voitures qu'impose la vie en banlieue quand le travail est à Paris. À partir de ce livre, Nicole de Buron compose un récit fictionnel se focalisant sur un jeune couple, Marlène (Marthe Keller) et Bernard (Jacques Higelin), qui s'installe après leur mariage dans un des grands ensembles d'Aubergenville, une commune située à une cinquantaine de kilomètres de Paris. Le film a été salué majoritairement par la critique pour sa capacité à traiter sur un mode comique un sujet d'actualité. Les journalistes y voient des perspectives nouvelles pour la comédie en France⁵⁵⁵, valorisées par des rapprochements (flatteurs sous la plume des critiques) avec certaines comédies américaines contemporaines⁵⁵⁶. Marlène et Bernard travaillent dans la capitale et doivent endurer tous les jours de longs trajets en transport en commun ou en automobile pour rejoindre leur lieu de travail. Le récit s'attache autant à décrire l'épuisement qui gagne progressivement le couple par suite de ces allers-retours interminables entre leur appartement et Paris que la vie dans les grands ensembles, où les habitants s'exaspèrent de la promiscuité des lieux de vie et s'usent dans des guerres de paliers.

⁵⁵⁵ « Décidément, il y a quelque chose de changé dans le cinéma français. Le voilà qui se met à traiter des sujets d'actualité, et qui manie le comique avec une efficacité satirique savamment enrobée dans un divertissement de bon aloi. Pourvu que ça dure ! », article sans titre et non-signé, *Les Échos*, 23 février 1973.

⁵⁵⁶ « [...] si *Elle court, elle court la banlieue* ressemble à quelque chose, c'est aux films de Richard Lester (*Help, Petulia*). Et aussi à certains films de l'école dite "new-yorkaise" issue de la TV américaine. Inimitable style anglo-saxon dont Pirès a pourtant percé le secret. Tout y est : la photo, le jeu des acteurs, le montage, la musique, le rythme, bref, une écriture cinématographique si peu de "chez nous" pour évoquer un problème dont la localisation n'est pourtant pas escamotée. Le résultat : du très bon cinéma. », Jacques Doniol-Valcroze, « Quatre heures de transport par jour », *L'Express*, 20 février 1973.

Dès le début, le film souligne les difficultés que rencontre le couple pour trouver leur nouveau domicile et marque plus généralement la détérioration des conditions de logement dans les métropoles. Accompagné d'une agente immobilière, ils visitent tout d'abord une demeure délabrée située dans ces faubourgs populaires à la périphérie de Paris, qui sont peu à peu détruits pour être remplacés par des immeubles modernes. La maison est composée de plusieurs logements et est tenue par une vieille dame acariâtre, raciste et antisémite, qui impose des conditions de location très strictes. Le couple se tourne vers un logement situé dans une immense cité HLM, dont l'adresse n'est qu'une série de chiffres (« Allée 17, bloc 48, immeuble 3212 » annonce l'agente immobilière). Perdus dans une large allée bordée de grands immeubles, le couple et leur conseillère cherchent l'appartement sur un plan. À côté d'eux trône une immense statue en béton d'un pigeon. La mise en scène insiste sur la taille disproportionnée de cet élément insolite du décor par rapport aux trois personnages. L'hypertrophie de ce volatile suggère que cet ensemble urbain n'est pas aux proportions humaines et que la loi du béton et de la rationalisation l'emporte sur la recherche de l'épanouissement de l'individu. Gérard Pirès insiste sur cette sensation en multipliant à de nombreuses reprises au cours du film les plans d'ensemble en plongée pour saisir les personnages dans leur environnement. Mais rétrécis et diminués par ces angles de vue, ils paraissent prisonniers de celui-ci. L'appartement que le couple finit par visiter dans cet ensemble d'immeubles s'avère décevant tant les finitions sont approximatives. Ils se rendent ensuite dans une zone pavillonnaire flambante neuve mais toutes les maisons sont standardisées et l'endroit est tout proche d'un aéroport. Ils finissent enfin par trouver un bien à Aubergenville. Ces trois visites désastreuses révèlent chacune une aporie dans ces réaménagements urbains : ils se bâtissent sur les ruines d'anciens quartiers populaires, désormais sinistrés et effroyables (ce que symbolise la vieille dame aux idées rétrogrades). Ils remodelent le paysage selon des lignes très modernes mais figées et inhumaines et participent plus généralement à l'uniformisation du logement et, peut-être avec, des personnes qui les occupent.

Cette impossibilité à habiter paisiblement se manifeste aussi dans la difficulté qu'éprouve le couple à aménager son intérieur. Ils vivent pendant un certain temps sans meubles, avant qu'un démarcheur ne persuade Marlène de lui acheter grâce au crédit un ensemble de mobiliers modernes. Le couple ne sera jamais réellement satisfait de cet aménagement et de la décoration qui l'accompagne. Loin de s'épanouir dans cet appartement qui ne leur correspond qu'à moitié, Marlène et Bernard voit leur vie dans la cité se compliquer par les rapports tendus qu'ils entretiennent avec leurs voisins. Marcel (Robert Castel) et Simone (Évelyne Istria) ne supportent pas les bruits que peuvent faire Marlène et Bernard. De manière générale, la moindre

contrariété explose en dispute générale dans l'immeuble. Le dialogue est impossible entre les habitants et au sein de nombreux couples, qui ne communiquent presque plus qu'en se hurlant dessus. Cette vie délétère dans les grands ensembles conduit Marlène et Bernard au bord de la rupture. La jeune femme en vient même à tenter de se suicider. Elle confie quelques instants auparavant à Marie, sa collègue de travail : « Je ne me reconnais plus depuis que je suis ici. » Ces grands ensembles défont les illusions de bonheur et ébranlent les relations.

Le Grand Bazar propose des observations similaires sur cette vie dans les cités, mais dans une tonalité plus absurde et burlesque. La séquence d'ouverture présente les préparations matinales de chacun des Charlots qui doivent aller à l'usine pour travailler. Ils se rendent les uns chez les autres pour réveiller leur camarade. Gérard Filippelli sort Jean-Guy Fechner de son lit en tapant sur le mur de sa chambre, mitoyen de celle de son ami. Une fois réveillé, Jean-Guy Fechner se précipite entre les balcons et court sur les toits des immeubles pour aller ouvrir la fenêtre de la chambre de Gérard Rinaldi, aussitôt surpris par le grand courant d'air qui traverse la pièce. Enfin, Gérard Rinaldi fait descendre une marionnette de plusieurs étages depuis son balcon et l'actionne de telle façon qu'elle finit par frapper à la fenêtre de Jean Sarrus. La promiscuité des lieux est ici rendue par cette impression de porosité entre les espaces, qu'accentue le montage extrêmement dynamique de la séquence. Les appartements sont communicants les uns avec les autres, ce qui supprime toute possibilité d'espace privé.

Tout comme dans *Elle court, elle court la banlieue*, *Le Grand Bazar* propage également cette réputation de logements construits à la va-vite et de mauvaise qualité. Gérard Rinaldi, reconverti en agent immobilier, fait visiter à un jeune couple de parents (interprété notamment par Coluche à ses débuts au cinéma) un appartement aux finitions très douteuse : les toilettes sont construites dans la chambre, le vide-ordure débouche dans la cuisine, la penderie est occupée par des ouvriers, le plancher recouvre un immense brasier qui sert de chauffage, les vitres explosent au moindre mouvement et les murs s'avèrent extrêmement fin et fragiles puisque des voisins qui souhaitaient accrocher un tableau font s'écrouler la cloison.

Par ces situations frictionnelles ou absurdes, *Elle court, elle court la banlieue* et *Le Grand Bazar* assimilent les grands ensembles à des espaces compressés, détériorés par l'usage de matériaux de construction de mauvaise qualité, qui poussent inmanquablement à des situations conflictuelles. Ces critiques sur la vie dans les cités sont d'actualité au moment de la sortie du film. Thibault Tellier cite ainsi de nombreuses enquêtes des années 1960 et 1970 qui manifestent un malaise des habitants de ces grands ensembles face aux dégradations et à l'absence

d'intimité⁵⁵⁷. La vie en banlieue dans ces deux films est l'aboutissement de volontés contradictoires : le désir de s'échapper de la ville tout en maintenant un lien avec elle pour des raisons professionnelles, le souhait d'accéder à la propriété ou à des locations bon marché tout en refusant les contraintes qu'implique la promiscuité. Ces espaces s'opposent ainsi à l'épanouissement de l'individu car ce sont avant tout des choix contraints. Ils expriment un peu plus l'assujettissement des individus à des impératifs économiques.

1.2. L'assujettissement au monde du travail et aux rapports économiques

Dans ces archipels d'individualités, les habitants ne sont rassemblés en un même lieu que par des nécessités économiques. Marlène et Bernard dans *Elle court, elle court la banlieue* n'ont pas les moyens d'habiter à Paris, où ils travaillent. La banlieue est donc un choix forcé. Pour se rendre sur leur lieu d'activité, ils doivent jongler entre le bus, le RER et le métro pour Marlène, les embouteillages pour Bernard. Leurs courses effrénées (ce que reprend le titre du film) dans les transports sont régies par les impératifs horaires, rythmées par la foule des travailleurs et leurs exaspérations communes. Ces migrations quotidiennes manifestent les déséquilibres d'un territoire et l'absence de connexion entre les aspirations professionnelles et les nécessités de logement. Les longues heures de transit empiètent sur la vie privée et marquent la dévotion entière de l'individu à sa profession, au mépris de son épanouissement personnel. Dans ce sens, Marlène remarque dans le RER un couple qui ne peut plus s'adresser la parole qu'entre deux trains, lorsque l'un part travailler le matin, et que l'autre, employée la nuit, rentre chez eux. Ces transits longs et harassant entre le domicile et le lieu de travail sont parfois l'occasion d'échappées hors du quotidien. Ainsi, au milieu des embouteillages, Bernard se réjouit de croiser par hasard l'actrice Alice Sapritch, ici dans son propre rôle. Dans une rame de RER, Marie confie à Marlène avoir eu une aventure amoureuse extra-conjugale dans un hôtel alors qu'elle attendait son prochain bus. Ces maigres interstices sont autant de moments suspendus volés à la cadence infernale de ces allers-retours. Ces moments de poésie et de liberté ne peuvent plus se vivre chez soi, mais dans cette zone transitionnelle qui n'est ni le travail, ni le domicile, mais un espace à inventer⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ Thibault Tellier, *Le Temps des HLM (1945-1975) : la saga urbaine des Trente Glorieuses*, op. cit., p. 77-89.

⁵⁵⁸ Ces micro-événements qui ponctuent le quotidien harassant de ces habitants de banlieue sont une faute de goût pour François Maurin de *L'Humanité*. Le critique reproche au film de se détourner des questions structurelles, politiques et sociales relatives aux grands ensembles par la multiplication de ces anecdotes : « Mais que faire contre l'insuffisance des transports ? On vous suggère tout bonnement que les pétitions ne servent à rien et qu'il vaut mieux prendre le parti d'en rire. À qui profitent les spéculations de tous ordres aboutissant à des prix de vente d'appartements et à des loyers exorbitants ? Cette fois, motus. », François Maurin, « L'art d'éviter un sujet... », *L'Humanité*, 24 février 1973.

Le Grand Bazar insiste moins sur ces mobilités quotidiennes que peut imposer la vie dans les grands ensembles. Si le début du film retrace le parcours des Charlots vers leur usine, et montre par l'occasion la nécessité de prendre plusieurs bus, de jouer des coudes pour gagner une place dans ces transports en commun surchargés et plus généralement de subir la loi des horaires, *Le Grand Bazar* montre plutôt que des opportunités professionnelles sont possibles dans les grands ensembles. Sur les conseils d'Émile, qui remarque que les femmes au foyer ont besoin de certains services lorsque leurs maris sont au travail la journée, les Charlots se reconvertisent en hommes à tout faire.

Là où film de Claude Zidi dresse un constat proche d'*Elle court, elle court la banlieue*, c'est en montrant que la vie dans ces grands ensembles a tendance à limiter l'individu à sa puissance de consommation et donc aux moyens qui peuvent garantir cette dernière. Dans le film de Gérard Pirès, le temps de trajet conséquent vers Paris accentue la place accordée au travail dans le quotidien et rend plus sensible la question de la rémunération et des dépenses au sein du couple formé par Marlène et Bernard. Dans *Le Grand Bazar*, cette réduction de l'individu à son pouvoir d'achat s'exprime à travers l'immense Euromarché qui ouvre au pied des immeubles. Le film construit une corrélation entre la vie dans les grands ensembles et ces nouveaux modes de consommation. Il est proche en cela des observations de l'urbaniste René-Paul Desse qui démontre que le développement des hypermarchés est intimement lié à l'accroissement des grands ensembles⁵⁵⁹. Ces équipements commerciaux, qui arrivent dans un second temps dans les années 1960 alors que les grands ensembles se dressent dès les années 1950, se construisent essentiellement dans les banlieues, là où la place est encore abondante, le foncier à bas prix et où une clientèle croissante peut s'y déplacer grâce à la généralisation de la voiture. Les hypermarchés proposent des solutions de consommation aux habitants des grands ensembles. Ces derniers sont majoritairement occupés par des jeunes adultes actifs, part de la population où l'activité professionnelle féminine est grandissante. Ces femmes qui travaillent, mais qui doivent encore pour l'essentiel assurer les courses pour le foyer, ont moins de temps à consacrer à ces tâches et se tournent donc vers les achats regroupés⁵⁶⁰. En outre, ces populations de jeunes adultes sont plus sensibles aux produits de grande consommation et aux méthodes de vente modernes que proposent ces surfaces. Il y a donc ici un alignement entre les besoins d'une

⁵⁵⁹ René-Paul Desse, « Commerce et grands ensembles. La naissance de l'urbanisme commercial en France (1958-1973) », *Flux*, 2019/1, n°115, p. 2-13.

⁵⁶⁰ « [...] dans ces nouvelles cités toutes récentes, la part des jeunes adultes est grande, d'où une activité féminine plus importante que la moyenne nationale. Ce phénomène nouveau a une double conséquence sur les habitudes d'achat : les femmes ont moins de temps à consacrer aux courses et elles ont donc tendance à les regrouper ; et par ailleurs, leurs mobilités contraintes pour se rendre sur leur lieu de travail localisé hors de ces « cités dortoirs » les rendent plus infidèles au commerce de proximité. », *ibid.*, p. 8.

population et l'offre commerciale. Plus globalement, la croissance de l'hypermarché coïncide avec une massification de la consommation permise par l'augmentation du niveau de vie. Les grandes surfaces semblent ainsi entièrement dévolues à la fluidification générale de l'économie, en permettant de rentabiliser un temps de plus en plus consacré au travail et aux mobilités qu'il exige, et en répondant, par le sentiment d'abondance qu'il peut donner, aux besoins de consommation grandissants des Français. C'est sur ce dernier point qu'insiste plus particulièrement *Le Grand Bazar*. L'hypermarché conduit vers des achats déraisonnés, accélère la disparition des commerces de proximité et accentue les exigences de performances. Le modèle économique de l'épicerie d'Émile ne peut tenir la concurrence face aux techniques de vente agressives et au fordisme de l'Euromarché.

En se focalisant sur le temps de transport ou en se concentrant sur l'émergence de nouveaux modes de consommation, *Elle court, elle court la banlieue* et *Le Grand Bazar* associent la vie dans les grands ensembles à une mutation profonde de l'individu, de plus en plus dépendant des exigences économiques et dont le bonheur personnel est menacé par la nécessité de répondre à des modes de consommation que la vie en banlieue rend plus saillants.

2. Urbanités en friche : (re)construire des imaginaires

2.1. Des zones interlopes (*Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause !, Elle cause plus... elle flingue*)

À la description presque sociologique de la vie dans les grands ensembles, de la mention des difficultés et des spécificités qu'apportent ces espaces dans le quotidien des individus, certaines comédies préfèrent édifier de nouveaux imaginaires, qui tiennent moins compte des réalités de ces lieux que de leurs évocations possibles. Michel Audiard investit dans ce sens le périurbain parisien pour *Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause !* (1970) et *Elle cause plus... elle flingue* (1972). Dans le premier film, Annie Girardot interprète Germaine, une femme de ménage qui travaille pour trois clients, dont deux, Alexandre (Bernard Blier) et M. Phalempin (Sim), habitent des zones en friche en bordure de la capitale. La longue introduction du film décrit les trajets que Germaine doit effectuer chaque jour pour gagner le domicile de ses clients. De nombreux plans saisissent la femme de ménage au pied d'immenses immeubles, dont la verticalité est appuyée par le choix récurrent de la contre-plongée. Ce que révèlent les multiples plans de ces abords de la capitale, c'est l'absence totale d'homogénéité architecturale. Les immeubles haussmanniens se mélangent aux pavillons délabrés et aux barres d'immeubles modernes. Ces espaces se superposent sans aucun souci de cohérence ou d'unité,

reliés uniquement par l'immense périphérique autoroutier. À cela s'ajoutent les travaux importants de réaménagement et une lumière hivernale grise et terne parachève ce tableau peu reluisant de la banlieue parisienne.

Dans cet ensemble urbain informe qui compose le cadre du film, Michel Audiard tente une typologie de l'habitat parisien au début des années 1970. Alexandre habite un pavillon vieillissant et isolé au milieu des chantiers urbains où subsiste tant bien que mal un coin de nature. M. Phalempin est éducateur pour des enfants défavorisés qui vivent dans des lieux qui tiennent du bidonville. La troisième cliente, Francine (Mireille Darc), présentatrice vedette de la télévision, a son domicile dans un immeuble luxueux et moderne en bord de Seine. Il y a dans ces différents lieux un grand écart entre le souvenir d'un passé populaire tombant en ruine (le pavillon), le constat d'une pauvreté galopante (les bidonvilles) et une modernité froide et vulgaire (l'appartement de standing). Face à ces trois lieux, Michel Audiard ne semble guère entretenir d'espoir pour le périurbain parisien, abandonné au béton et à la misère, ayant perdu son identité populaire et gagné par une architecture froide et tape-à-l'œil. En ce sens, ce film déplore les impasses du réaménagement urbain du Paris d'après-guerre⁵⁶¹. Le cinéaste prend le parti de ces espaces gigognes tronqués et inachevés pour y installer une nouvelle mythologie criminelle. Chacun des trois clients de Germaine mène une double-vie et dissimule un passé ou des activités interlopes : Alexandre, employé de banque libidineux, pique dans la caisse pour financer ses penchants luxurieux ; M. Phalempin donne un numéro de travesti dans un cabaret et Francine est une ancienne prostituée qui a eu pour clients des personnalités politiques. Germaine découvre peu à peu chacun de ces secrets et décide de faire chanter ses clients pour leur soutirer de l'argent. Dans son aspect hétéroclite, la banlieue parisienne est le cadre idoine pour installer ces personnalités troubles. Par sa géographie bigarrée, où les époques entrent en collusion, où les immeubles modernes et les travaux urbains effacent peu à peu les anciennes constructions, ces espaces à double-fond métaphorisent le double-jeu que mènent les personnages.

Cette idée est reproduite dans *Elle cause plus... elle flingue* où Annie Girardot à nouveau interprète le rôle de Claire, surnommée Rosemonde du Bois de la Faisanderie, qui est à la tête d'un réseau de malfaiteurs situé dans un campement de fortune de la banlieue parisienne. Avec sa bande haute en couleur, elle envoie les visiteurs imprudents dans une machine à broyer qui

⁵⁶¹ Pour un exposé complet des débats concernant l'urbanisation d'après-guerre de la capitale et de son agglomération, où la volonté de préserver le patrimoine historique et les vies de quartiers doit s'équilibrer avec les ambitions modernistes, voir Rosemary Wakeman, « La spécificité de l'urbanisme parisien des années 1950 », dans Thierry Baudouin, François Laisney, Annie Téraide (dir.), *Paris, alchimies d'une métropole*, Paris, Recherches, 2008, p. 47-60.

rejette les os des victimes. Rosemonde revend ensuite ces restes à l'Église catholique qui les recycle en prétendues reliques de saints. Le film est situé à Champigny-sur-Marne, là même où est installé depuis le début des années 1960 l'un des plus importants bidonvilles de France, qui abrite des immigrants portugais. Le campement délabré de Claire et de ses équipiers est clairement associé à cette réalité sociale. Le regard de Michel Audiard est profondément ambigu. Constate-t-il ici les échecs d'une politique d'urbanisation infructueuse qui accélère la misère sociale ? Au début du film, la première victime de la machine, un photographe-reporter pour un magazine américain implanté en France, est sermonné par son rédacteur en chef qui lui annonce vouloir un reportage sur la « décrépitude française » démontrant que « Paris est une poubelle ». Il demande à son subalterne des images des bidonvilles où l'on voit « des parents dénaturés, des enfants pleins de pustules, des épileptiques ». La pauvreté est ici érigée en spectacle. Le cinéaste tire profit de cette situation désolée pour inventer une nouvelle marge criminelle, associée à une cour des miracles, à une monstruosité carnavalesque (les costumes des personnages du film sont dominés par des couleurs rutilantes et les protagonistes singent les manières de la haute société) ? Cette hypothèse est permise tant ce geste de renvoyer dos à dos l'épouvantail populaire à l'hypocrisie de la bourgeoisie ecclésiastique n'aurait rien d'exceptionnel pour l'admirateur de Louis-Ferdinand Céline qu'est Michel Audiard. Dans une nouvelle symbolique géographique, les lisières urbaines deviennent les périphéries de la civilisation.

2.2. Retrouver l'authenticité (*Le Grand Bazar, Un idiot à Paris*)

Cette exploration des nouvelles urbanités à travers les mythologies criminelles est une manière de contrer leur modernité décriée, d'opposer à ces architectures perçues comme absurdes une symbolique, de les revitaliser par des imaginaires bien ancrés. Ces derniers attribuent une authenticité à ces lieux qui en manquent par leur histoire encore vierge et leur identité vague. Dans un double mouvement, le refuge dans ces imaginaires offre à la fois un point d'interaction avec ces lieux difficiles à appréhender et une négation de ce qu'ils sont réellement à cause de cette pollution par un réseau de représentations. En d'autres termes, ce geste masque ces espaces en les ramenant à des représentations anachroniques et fantasmées. Il est une manière de caviarder une réalité inquiétante et dérangeante.

Dans *Le Grand Bazar*, l'épicerie que tient Émile fait office d'îlot de résistance au sein du grand ensemble habité par les Charlots, ce que renforce l'architecture ancienne du bâtiment qui se démarque des lignes modernes des immeubles. Elle est un lieu de sociabilité, où le commerçant connaît chacun de ses clients et les sert lui-même, contrairement à l'aspect

impersonnel de l'Euromarché où les courses s'effectuent en libre-service. Cette proximité est renforcée par le petit bar que tient Émile au sein de sa boutique et qui fait face à son étal alimentaire. Par ses connotations, le bistrot est un lieu de compagnie, d'échange et de délasserment, central dans les sociabilité citadines et villageoises. C'est autour du comptoir que s'exprime pour la seule fois du film l'historicité de ce grand ensemble. Émile confie aux Charlots tenir son commerce depuis plus d'une vingtaine d'années et qu'à ses débuts, il n'y avait aucun immeuble, seulement quelques pavillons. Les dimanches soir étaient occupés par les bals populaires. Il se souvient ensuite des compétitions de moto auxquelles il participait avant de s'installer dans sa boutique. Dans cette scène nostalgique, accompagnée par les notes désuètes d'un accordéon en musique extra-diégétique, le passé a les atours d'un âge d'or, celui de la jeunesse et d'une vie de quartier à taille humaine. Cet instant de remémoration est brutalement interrompu par une musique criarde venant de l'extérieur. Émile et les Charlots se précipitent à la fenêtre et découvrent en face l'installation d'une banderole annonçant l'installation prochaine d'un Euromarché. À ce moment bercé dans un passé idéalisé succède le retour brutal du contemporain.

Ce recours à un imaginaire populaire est également présent dans *Un idiot à Paris*, film de Serge Korber sorti en 1967, adapté du roman éponyme de René Fallet et dialogué par Michel Audiard. Il raconte l'histoire de Goubi (Jean Lefebvre), un « bredin », un idiot du village qui travaille comme ouvrier agricole à Jaligny dans l'Allier. Il ne rêve que d'une chose : se rendre à Paris pour voir la tour Eiffel. Il suscite les moqueries des habitants du village mais se retrouve finalement, à la suite d'une mauvaise blague de deux maraîchers, au milieu du quartier des Halles à Paris. Désorienté, il suscite néanmoins la pitié de Léon Dessertine (Bernard Blier), patron intraitable d'un commerce de viande, qui décide de protéger Goubi car il est, comme lui, un ancien de l'assistance publique. Au fil de ses pérégrinations dans Paris, il croise La Fleur (Dany Carrel), une prostituée dont il va tomber amoureux. Sans les mentionner explicitement, *Un idiot à Paris* traite de deux réalités de cette fin de décennie qui concernent les mutations du territoire français : l'exode rural et le réaménagement du quartier des Halles. Si Goubi quitte l'Allier, ce n'est pas pour aller chercher du travail à Paris, mais parce qu'il est à la recherche d'une vie plus intense que son village n'est pas en mesure de lui donner. Jaligny est présenté comme un territoire déclinant, vidé de toute attractivité. En ce qui concerne la mention des Halles, le quartier s'apprête à vivre un bouleversement majeur avec le transfert du marché alimentaire vers Rungis, tout juste décidé dans cette deuxième moitié de décennie, avant que des travaux d'ampleur ne soit effectués dans ce centre de Paris pour accueillir un centre commercial et un pôle d'échanges de transports en commun. La vision de ce quartier est

marquée par ces changements imminents. La première image de celui-ci, qui est aussi le premier aperçu de Paris pour Goubi, est crépusculaire. Les étals de fruits et légumes s'amoncellent dans une nuit noire qui n'accueille presque aucune lumière.

Un idiot à Paris est ainsi marqué par ces deux déclin mais va opposer à ces réalités mourantes des imaginaires sociaux. Entre les forts des Halles, les petits patrons qui ont tout de parrains locaux établissant leur loi et les prostituées, le quartier est dépeint dans tout son folklore et renvoie à une tradition littéraire et iconographique de représentation des bas-fonds. Cet imaginaire modulable, analysé par Dominique Kalifa⁵⁶², rejaillit ici pour offrir à Goubi cette expérience forte qu'il recherche à Paris (il confie à Léon Dessertine : « Je veux pas retourner [dans l'Allier] avant qu'il me soit arrivé quelque chose, pour raconter au pays »). La convocation de cet imaginaire, qui croise les rues sombres et les personnages déshérités ou marginalisés (deux hommes abandonnés à la naissance, une prostituée) et qui manifeste une forme d'altérité sociale (c'est le monde de la nuit qui est à l'œuvre dans ce quartier des Halles), poétise sur un ton nostalgique une vie de quartier perçue comme populaire et authentique⁵⁶³, en passe de disparaître à cause des projets urbains futurs. À cet imaginaire se conjugue un autre, celui d'un Paris touristique et patrimonial, celui auquel rêve Goubi, lui qui ne pense qu'à la tour Eiffel et à la basilique du Sacré-Cœur. Sa vision de la capitale est certes naïve, mais elle marque l'empreinte durable de ce Paris de carte postale, rendu à son passé par ses monuments, qui continue d'attirer et d'être désiré. Ces deux imaginaires tentent de restaurer l'image d'un Paris historique et populaire que les mutations du territoire risquent de malmener⁵⁶⁴. Ils supplantent à des craintes contemporaines les certitudes et les imaginaires figés venus du passé.

⁵⁶² Dominique Kalifa, *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013.

⁵⁶³ « Sillonner les bas-fonds relève [...] d'une opération poétique où se mêlent la nostalgie, le populisme, une fascination certaine pour la transgression, et la certitude, bien qu'implicitement formulée, qu'une forme de réalité autrement inaccessible gît au cœur de ces représentations. Dans la rue et les terrains vagues, sur les gravats et les tas d'ordures, dans les taudis ou les maisons d'abattage, sur l'échafaud ou dans la lourde brume qui recouvre les fosses communes se dit quelque chose de la vie, qui n'apparaît pas ailleurs. », *ibid.*, p. 241.

⁵⁶⁴ Les grands ensembles apparaissent comme le cauchemar en ligne de mire derrière cet effritement de l'imaginaire parisien. Au cours de ses errances dans la capitale, Goubi croise un ahuri (joué par Yves Robert) au bord de la Seine qui affirme s'être « évadé » d'un HLM de L'Haÿ-les-Roses, qu'il assimile, dans un long monologue décrivant ses conditions de vie, à un « enfer conditionné ».

Chapitre 5

Génération et projections culturelles : une structuration symbolique de la société à travers les représentations de la jeunesse

« Tu m'avais dit "Ce garçon est volage.
Fais attention, il va te faire souffrir"
Pourtant, près de lui, je vis dans un nuage, et
le bonheur danse sur mon sourire
T'es plus dans le coup, papa, t'es plus dans le
coup, papa⁵⁶⁵ »

« Papa t'es plus dans l'coup » - Sheila

« Ta génération en veut à la Terre entière
Le long des routes, ils ne trouvent que la misère
Mais tes doigts sont en or et sur ta guitare
Tu joueras pour sortir du noir
Devant les lumières de la célébrité
Tu pourras faire briller le nom
Que ton père t'a donné⁵⁶⁶ »

« La génération perdue » - Johnny Halliday

L'histoire politique et l'histoire culturelle ont montré la portée heuristique du terme de « génération ». Celui-ci permet d'envisager à la fois l'influence et la réception de l'événement historique sur les groupes sociaux, d'approcher, sans les généraliser, les systèmes de représentation et de sensibilité d'une classe d'âge et d'envisager plus largement les dynamiques sociales, les phénomènes de concrétions et de dislocations, de continuités et de discontinuités historiques⁵⁶⁷. Marc Bloch suggère la définition suivante de la génération :

Les hommes qui sont nés dans une même ambiance sociale, à des dates voisines, subissent nécessairement, en particulier dans leur période de formation, des influences analogues. L'expérience prouve que leur comportement présente, par rapport aux groupes sensiblement plus vieux ou plus jeunes, des traits distinctifs ordinairement fort nets. Cela, jusque dans leurs désaccords, qui peuvent être des plus aigus. Se passionner pour un même débat, fût-ce en sens opposé, c'est encore se ressembler. Cette communauté d'empreinte, venant d'une communauté d'âge, fait une génération⁵⁶⁸.

⁵⁶⁵ Paroles : Jil ; musique : Jan. Chanson publiée pour la première fois en 45 tours, Philips, 1963.

⁵⁶⁶ Paroles : Long Chris ; musique : Johnny Hallyday. Chanson publiée pour la première fois en 45 tours, Philips, 1966.

⁵⁶⁷ « La question des générations s'inscrit bien dans la confrontation, pas forcément conflictuelle, des aînés aux cadets : de cette confrontation faite à la fois de transmissions, de conflits et d'apprentissage mutuel, naît le cours changeant de l'histoire sociale et culturelle [...] » ; « Chaque génération se nourrit d'un sentiment de discontinuité avec le passé. Cette rupture dans le processus de la transmission culturelle peut conduire plusieurs cohortes successives à trouver leur définition, non plus dans le legs des générations antérieures, mais dans leur propre réaction à l'événement qui a introduit cette coupure radicale. », Olivier Galland, *Sociologie de la jeunesse. L'entrée dans la vie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1991, p. 112 et 114.

⁵⁶⁸ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 94. Cité dans Jean-Pierre Azéma, « La clef générationnelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°22, 1989, p. 4.

Cette proposition pose comme préalable à la constitution d'une génération l'idée d'un événement, d'une expérience, d'un moment partagés. Malgré les critiques qui ont été faites par de nombreux historiens à l'encontre de cette épineuse question de l'événement, Jean-Pierre Azéma partage cette vision :

[...] si on ne peut négliger le rôle que jouent les déterminants sociaux, on constatera qu'il y a des événements inauguraux que l'on peut dire générationnels puisqu'ils structurent toute une époque non seulement en donnant à ceux qui les ont vécus un cadre de représentations mentales complexes [...], mais surtout en provoquant et de façon durable des comportements propres, des pratiques politiques, sociales, culturelles, des réflexes singuliers, des refus, des défiances, des inclinations. Ces retombées, qui malheureusement peuvent rarement être appréhendées avec toute la précision souhaitable, sont fondamentales⁵⁶⁹.

En dépit des risques de généralisation et d'imprécision qu'elle comporte, l'aventure générationnelle doit être tentée. La génération et ses processus de constitution ne sont pas des éléments périphériques de l'histoire mais entrent en compte dans la manière de structurer le temps, de percevoir le passé, de vivre le présent et de se projeter dans l'avenir. Dans cette perspective sociale et culturelle, « la génération n'est pas déduite de l'histoire, mais elle se construit en construisant l'histoire⁵⁷⁰ ». Plus encore, elle intervient dans les représentations du passé et dans la construction des mémoires collectives : « une génération devient dépositaire d'une mémoire en tant que témoin d'une époque et par rapport à ses successeurs, ceux qui ne l'ont pas vécue⁵⁷¹. »

Au-delà des classifications et des critères qui peuvent sociologiquement définir une génération, la question de la représentation entre en ligne de compte dans la délimitation de celle-ci. Les générations, ou plutôt leur perception, ne se constituent pas uniquement à partir de rapprochements sociologiques ou du partage commun d'un événement. Elles s'établissent aussi en fonction des représentations qui en sont données. Celles-ci peuvent cimenter l'identité de la génération en quelques traits caractéristiques, ou en formuler une idée pour ceux qui n'en font pas partie. Que ces représentations soient plus ou moins exactes, plus ou moins proches de la réalité, elles diffusent une certaine image de la génération qui participe à sa lecture et à son identification culturelle. Dans un double mouvement, ces représentations révèlent autant qu'elles inventent la génération, en instituant notamment des rapports symboliques avec les

⁵⁶⁹ Jean-Pierre Azéma, « La clef générationnelle », art. cit., p. 4.

⁵⁷⁰ Claudine Attias-Donfut, *Sociologie des générations. L'empreinte du temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1988, p. 168.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 181-182.

autres générations. Dans ce sens, Ludivine Bantigny démontre que la « jeunesse » dans les années 1950-1960 est une véritable construction culturelle et sociale, une homogénéisation de groupes divers et disparates à travers laquelle se dévoilent les craintes et les fantasmes d'une société :

“La jeunesse” ? L'emploi d'un terme à ce point unificateur était, de fait, le plus fréquent dans cette profusion discursive ; c'est, dès lors, cet emploi lui-même qui mérite d'être interrogé. Il conduit en effet à une homogénéisation symbolique survolant l'étendue de l'espace social, souvent au mépris de sa complexité ; il institue les jeunes en sujet collectif et, par nécessité, déformé, faisant fi de toute stratification sociale et culturelle. [...] Il subsistait, il est vrai, dans ces discours sur “la jeunesse”, des lignes de clivage, mais elles étaient moins sociales que morales, entre une jeunesse dite saine et une jeunesse délinquante, entre une jeunesse laborieuse et une jeunesse dangereuse ; en bref, elles s'attachaient surtout à circonscrire des régions acceptables et des zones d'exclusions⁵⁷².

Plus que de révéler des singularités ou des caractéristiques sociales, les représentations de la jeunesse informent davantage sur ceux qui la produisent – les adultes pour le dire rapidement – que sur ceux qu'elles concernent⁵⁷³.

Les comédies populaires des années 1960-1970 sont largement parsemées de portraits sur « la jeunesse » qui participent à la construction générationnelle. Si les oppositions d'âge et les conflits générationnels sont des incontournables du genre de la comédie, depuis l'Antiquité grecque, ces représentations ne se réduisent pas à la simple exploitation d'une mécanique comique qui a pu faire ses preuves. Cette jeunesse dans les années 1960 est celle du *baby-boom*, des « adolescents de la prospérité⁵⁷⁴ » selon Jean-François Sirinelli, celle de la croissance économique, de l'allongement des études, de la paix et de l'avènement d'une culture mondialisée. Elle apparaît ainsi comme un phénomène sociologique à part entière :

[...] si les jeunes deviennent alors un élément visible et autonome du paysage social, ce n'est pas seulement parce qu'ils y surgissent brusquement comme une sorte d'aérolithe venu d'ailleurs. C'est bien également, par-delà le poids que prend alors leur classe d'âge, parce qu'ils vont être perçus comme un phénomène sociologique nouveau par la société qui les porte et qu'eux-mêmes, de surcroît, se percevront ainsi.

⁵⁷² Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, p. 11.

⁵⁷³ « Les discours sur la jeunesse ont cela de captivant : ils en disent davantage sur ceux qui les écrivent que sur ceux qu'ils décrivent ; plus encore, ils sont liés au bilan de santé d'une société. », Ludivine Bantigny, « La jeunesse, la guerre et l'histoire (1945-1962) », dans Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France (XIX^e – XXI^e siècle)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2009, p. 155.

⁵⁷⁴ Jean-François Sirinelli, *Les Baby-boomers. Une génération (1945-1969)*, Paris, Fayard, 2003, p. 43.

À la croisée de la perception de soi et de la vision des autres, une mue a bien lieu à la charnière des années 50 et de la décennie suivante⁵⁷⁵.

Cette génération exceptionnelle suscite d'autant plus des craintes et des fantasmes, que vont médiatiser les comédies populaires au côté d'autres productions médiatiques. Si les jeunes ont changé dans les années 1970, ils n'en demeurent pas moins, dans les représentations qui en sont données, traversés par des projections culturelles. Plus que de désigner un groupe et d'en cerner les singularités, les représentations de la jeunesse interviennent dans la construction du temps social. En mettant en jeu un rapport au passé et à l'avenir via les questions de transmission et d'héritage, elles sont des éléments essentiels de l'histoire culturelle et sociale et œuvrent à la structuration symbolique des sociétés.

I. Exaltation de l'innocence, crainte de l'évincement et portraits mélancoliques : invention d'une jeunesse

Le début des années 1960 est marqué par deux mouvements associés à la jeunesse : la Nouvelle Vague et les yéyés. La contemporanéité de ces deux courants n'a guère été commentée, pas plus que la quasi similarité concernant leur moment d'apparition et de reflux⁵⁷⁶. S'ils appartiennent tous deux à des domaines artistiques bien distincts et qu'ils n'engagent pas les mêmes personnalités, ils ont formé, chacun à leur manière et à un même instant, des temps forts dans la vie culturelle et sociale en France tout en secouant sensiblement les habitudes de leurs industries respectives. Malgré leur déploiement sur une durée brève mais intense, leur aura s'est pérennisée, assurant le plus souvent aux artistes qui y étaient rattachés une renommée

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁷⁶ Le terme « Nouvelle Vague » est né sous la plume de Françoise Giroud dans *L'Express* en 1957 en exergue d'une étude sociologique consacrée aux jeunes. Il est rapporté un an plus tard dans le champ du cinéma par Pierre Billard pour désigner une nouvelle génération de réalisateurs, avant de circonscire plus spécifiquement un ensemble de critiques des *Cahiers du cinéma* passés à la réalisation à la charnière des années 1950 et 1960. L'essoufflement de cette Nouvelle Vague est communément situé au mitan de la décennie 1960, alors que les réalisateurs emblématiques subissent plusieurs revers commerciaux. Les yéyés, ou le yéyé, désigne à l'origine un courant musical qui se caractérise par l'adaptation française de tubes anglo-saxons, et plus largement par l'importation en France de rythmes twist et rock'n'roll venus des États-Unis. Cette musique est promue avec l'émission de radio *Salut les copains*, créée en 1959 sur Europe 1, déclinée trois ans plus tard en magazine. Le terme « yéyés » désigne autant un ensemble de chanteurs pratiquant ce style musical, mis en valeur par ces médias précités, que le public qui les écoute, associé aux *baby-boomers*. Par la suite, il devient un phénomène générationnel. Ce courant culmine avec le concert du 22 juin 1963 de la place de la Nation à Paris rassemblant plus de 150 000 personnes, organisé par le magazine *Salut les copains*. Le déclin est amorcé autour de l'année 1966 avec notamment la rivalité par chansons interposées entre Antoine et Johnny Hallyday qui laisse entrevoir une dissension au sein des yéyés, mais plus généralement par le succès progressif de la *pop* britannique.

durable par leur inscription dans ce qui, au fil du temps, s'est constitué en mythologie culturelle. Si de nombreux points séparent ces deux courants, des éléments les rapprochent et offrent une porte d'entrée à l'analyse des représentations de la jeunesse dans les comédies populaires au début des années 1960.

La Nouvelle Vague et les Yéyés se rejoignent dans une fascination commune pour l'Amérique, qui s'énonce toutefois à des degrés et par des biais différents. Les « jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* sont férus de cinéma hollywoodien, préféré souvent à la production nationale dominante. Les chanteurs yéyés jouent sur un imaginaire étasunien plus large qui mêle autant la musique que des références à des stars de cinéma comme Marlon Brando ou James Dean. L'autre élément commun à la Nouvelle Vague et aux Yéyés est l'effet générationnel, le sentiment, décrit à l'époque et *a posteriori* par les acteurs et les observateurs, d'avoir marqué à travers ces mouvements son appartenance à une génération et affirmé sa place dans le cours de l'histoire. Selon Ludivine Bantigny, cette conscience historique est un facteur déterminant pour identifier une génération :

Pour qu'il y ait génération et non simple cohorte démographique, il faut de l'histoire, principalement de l'événement, et plus encore une réceptivité à cet événement, ce qui exige, de surcroît, d'avoir l'âge requis pour le comprendre. En somme, pour qu'une génération se constitue, elle doit prendre conscience d'elle-même et se reconnaître comme sujet historique. La notion suppose aussi que l'exposition à l'événement atténue les différences sociales au bénéfice de l'âge⁵⁷⁷.

Le concept de génération implique à la fois une dimension horizontale et verticale. Des contemporains, nés dans un intervalle de temps proche, se reconnaissent comme faisant partie d'une génération parce qu'ils ont été confrontés à un même événement auquel ils se sont associés intimement, qu'ils ont vécus des expériences semblables et ont été en contact avec certains modes de pensée. Une génération n'est pas une classe : les différences sociales peuvent être très marquées en son sein. Elle n'est pas non plus un groupe homogène : les réactions de chacun peuvent être diverses. Elle est davantage un prisme, un point de projection et d'identification social et culturel. Les individus qui la composent ne se reconnaissent pas par une adhésion aux mêmes idées, pas même par une solidarité collective. Ce qui fait leur singularité, c'est la reconnaissance d'influences communes, l'exposition aux mêmes phénomènes, le sentiment de partager la même destinée. Une génération entretient un rapport dynamique avec le temps. Pour qu'elle se singularise, elle doit avoir l'intuition fine de son

⁵⁷⁷ Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 15.

historicité et de son inscription dans le temps social. Une génération s'inscrit dans une lignée, se construit en rapport et par rapport à ce qui la précède, « reçoit en héritage les valeurs transmises par [ceux] qui l'ont devancée, mais au sein des générations les plus récentes, on vit et on apprend désormais davantage avec ses pairs qu'avec ses pères⁵⁷⁸ ». Cette différenciation avec la génération d'avant est patente dans la Nouvelle Vague et chez les yéyés. Le cinéma de la Qualité Française est la figure repoussoir pour les jeunes réalisateurs, symbole d'une industrie sclérosée et engoncée dans ses habitudes. Les adolescents qui se déhanchent aux sons du twist et du rock'n'roll se construisent sur un modèle communautaire renforcé par les médias et les industries culturelles, où la « bande » et les « copains » sont autant de formes de cohésion face au monde des adultes⁵⁷⁹. Dans un cas comme dans l'autre, ces générations se démarquent ostensiblement de leurs aînés et ont provoqué quelques crispations culturelles et identitaires, voire économiques. L'ancienne garde a pu entrevoir dans la Nouvelle Vague un risque de fragilisation de l'industrie par l'amateurisme revendiqué des jeunes réalisateurs et la crainte d'une déstabilisation du public cinématographique par l'emploi de formes et de pratiques innovantes. De leur côté, les yéyés, promus par les médias de masse, sont des indices, pour certains observateurs, d'une américanisation inquiétante de la société française.

Les représentations cinématographiques des jeunes dans les comédies populaires des années 1960-1970 sont affectées par ces projections. De l'enfance à l'adolescence, les jeunes à l'écran ne sont plus des individus à part entière mais des représentants de « la » jeunesse⁵⁸⁰, les objets d'une construction sociale fantasmée dans ce moment où cette jeunesse est envisagée comme une réalité sociologique à part entière, génération de l'après-guerre mais aussi de la non-guerre selon Jean-François Sirinelli⁵⁸¹. Plutôt que de chercher à distinguer, à spécifier, voire à

⁵⁷⁸ Olivier Donnat, Florence Levy, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », *Culture prospective*, 2007/3, n°3, p. 2.

⁵⁷⁹ « [...] les textes des chansons et des journaux à destination de la jeunesse jouent à la fois sur l'identification du public à ses idoles et sur la communauté d'âge face à un monde adulte considéré comme extérieur, voire hostile. La "culture jeune" repose sur une mise en scène du conflit des générations et sur la logique communautaire, qu'illustre bien le succès des grands rassemblements festifs [...] », Mathias Bernard, « La "culture jeune", objet d'histoire ? », *Siècles*, n°24, 2006, p. 91.

⁵⁸⁰ « Lorsque "jeunesse" comme groupe il y a, dans une société donnée, elle est vue comme force de changement, vecteur de progrès ou de contestation. Elle résulte alors d'une construction, qui s'élabore par l'accumulation de discours : ceux-ci la tiennent pour une entité particulière et usent d'une figure rhétorique privilégiée, la métonymie – des jeunes devenant "les jeunes" ou "la jeunesse". Ainsi envisagée au singulier, dans l'illusion de son homogénéité, la jeunesse est en partie une catégorie fantasmatique, fondée sur des propos et des représentations symboliques extérieurs à elle le plus souvent. », Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des "Trente Glorieuses" à la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 14.

⁵⁸¹ « [...] la coexistence pacifique va réellement s'enclencher, après la crise aiguë de Cuba, et les guerres coloniales s'achèvent avec la fin du conflit algérien. La guerre disparaît des horizons d'attente – attente subie, bien sûr, plus que souhaitée – des Français. Or c'est dans cette France en voie d'apaisement rapide que s'opère une relève de génération : la génération de l'après-guerre est aussi, après 1962, celle de la non-guerre. », Jean-François Sirinelli, « La France des *sixties* revisitées », art. cit., p. 117.

comprendre une génération, ces images nous informent de l'état général d'une société à son encounter. À travers les compromis, les inféodations et les idéalizations qui se manifestent dans ces représentations, c'est toute une société qui cherche, à travers sa jeunesse, à définir son organisation sociale et à trouver un sens à son histoire.

1. Les 400 coups de l'enfance

1.1. Des adultes en formation sur les terrains vagues dans *La Guerre des boutons*

Immense succès public (neuf millions d'entrées en salles) mais aussi critique et institutionnel avec le prix Jean-Vigo et la distinction comme meilleur film français lors des Victoires du cinéma 1963, *La Guerre des boutons* dresse un portrait enjoué de l'enfance, où l'insolence et la cruauté de certains comportements sont compensés par l'innocence des jeunes protagonistes de l'histoire. Partagés entre les villages voisins de Longeverne et Velrans, ceux-ci se livrent chaque année, dès la rentrée des classes, à une guerre sans merci en bandes organisées, sous les ordres de Lebrac et l'Atzec. Le roman éponyme de Louis Pergaud dont est issu le film avait choqué certains critiques à sa sortie en 1912. Le langage des enfants, mâtiné de patois franc-comtois et d'argot parisien ainsi que d'allusions scatologiques, n'était pas du goût de tous. Plus positivement, il avait été reconnu pour sa valeur testimoniale et ethnographique par certains commentateurs qui reconnaissaient leur enfance dans ces batailles rangées ou vantaient la justesse presque documentaire des descriptions des comportements infantiles⁵⁸². Yves Robert ne renonce pas à l'esprit turbulent du roman, à l'impertinence et aux insultes colorées. Il conserve également la tonalité nostalgique de l'œuvre originale. Louis Pergaud, instituteur, concevait son projet comme un recueil romancé des souvenirs de ses jeunes années⁵⁸³. En 1962, le cinéaste épouse cette vision mélancolique et quelque peu idéalisée, retrouvant une part de son enfance dans ce récit espiègle.

Son film, tout comme l'œuvre de Louis Pergaud qui se déroule dans les années 1880, est marqué par l'empreinte du passé. Peu d'indications permettent de dater le film. S'il quitte le XIX^e siècle du roman pour le présent, il évolue dans un contemporain vague, ni tout à fait d'aujourd'hui ou d'hier, actuel par le naturel des enfants mais comme figé dans une certaine

⁵⁸² Sur la réception de l'œuvre à sa parution, voir Sylvie Mougin, « Insultes rituelles et langue d'initiation dans la *Guerre des boutons* de Louis Pergaud », dans Andy Arleo, Julie Delalande (dir.), *Cultures enfantines. Universalité et diversité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le sens social », 2011, p. 339-348.

⁵⁸³ Dans la préface du roman, il écrit : « J'ai voulu restituer un instant de ma vie d'enfant, de notre vie enthousiaste et brutale de vigoureux sauvageons dans ce qu'elle eut de franc et d'héroïque, c'est-à-dire libérée des hypocrisies de la famille et de l'école. »

intemporalité. Le film joue sur cette imprécision temporelle en évoquant les guerres entre villages que menaient déjà les parents lorsqu'ils étaient enfants et qui, quarante ans plus tard, se provoquent toujours à la moindre occasion. Les disputes de clochers sont sans fin. Si les enfants de Longeverne et de Velrans prennent la suite de leurs parents dans ces hostilités, ils deviendront, à leur tour, semblables à leurs ascendants. Lebrac et l'Atzec se retrouvent en pension à la fin du film, meilleurs ennemis se rapprochant finalement dans leur malchance commune et regrettant dans un demi-sourire : « Et dire que quand on sera grands, on sera aussi bêtes qu'eux ! ». Le cycle continue.

Contrairement à son film suivant *Bébert et l'Omnibus* (1963) qui évoque le monde contemporain avec les centres commerciaux citadins, Yves Robert navigue dans l'indécision temporelle pour *La Guerre des boutons*. Cette volonté d'échapper à tout marquage en évoquant la jeunesse actuelle à partir de souvenirs (de Louis Pergaud ou d'Yves Robert) rejoint les intentions du cinéaste de faire un film d'apprentissage, dont le récit pourrait parler aux enfants de toutes les époques. Le cinéaste parle de ce long métrage comme d'une « République » des enfants⁵⁸⁴, spécifiant par là sa volonté de signer une chronique universelle où les enfants y apprendraient comme à l'école, sinon plus, certaines valeurs sociales et politiques⁵⁸⁵. À travers ces rixes, les jeunes garçons apprennent à vivre ensemble, à se soutenir, à s'entraider, en somme, à former une communauté⁵⁸⁶. L'enseignement scolaire est ici tenu à l'écart : l'école n'apprend rien, sinon le prix de l'amitié.

Dans cette formation par la voie buissonnière, à travers les cours de récréation et les chemins caillouteux, les enfants se révèlent plus que jamais des adultes en formation. Une bonne partie des effets comiques du film repose sur la transposition de codes du monde adulte au sein du groupe d'enfants : Lebrac dirige ses troupes comme un chef de guerre, les boutons de vêtement

⁵⁸⁴ « - Peut-on voir *La Guerre des boutons* comme une évocation de votre enfance ? - Comme une certaine façon de vivre à la campagne, oui. La République, la démocratie des enfants. Ce qui peut en surprendre plus d'un, mais les enfants ont le sens inné de ce qui est juste, équitable, généreux, gravement amical. Après, ça change parfois... », Yves Robert, Jérôme Tonnerre, *Un homme de joie, op. cit.*, p. 28

⁵⁸⁵ L'idéal républicain est en ligne de mire. Lebrac le revendique : « puisqu'on est en République, on est tous égaux. Moi, je connais qu'un truc : égalité, fraternité ! ». Mais il est rapidement confronté aux difficultés de son application. Il propose de créer un impôt pour subvenir aux besoins de la bande, mais certains enfants ne peuvent pas payer. Il s'insurge : « si y'en a qui payent et d'autre pas, c'est plus la République, c'est la royauté. Et puis mois les rois, je les guillotine ! [...] L'égalité, c'est quand c'est pour tout le monde pareil ! », mais un camarade lui fait remarquer : « Et les pauvres alors ? Tu fais honte aux pauvres Lebrac, c'est pas républicain ça... ».

⁵⁸⁶ Homme de gauche, Yves Robert a cultivé toute sa vie cet idéal collectif dont il dit avoir développé le goût dans son enfance et sa vie de jeune adulte par la fréquentation des auberges de jeunesse : « Ce qui m'attirait dans les Auberges, c'était la bande, le groupe. Ça a été toujours très important dans ma vie. J'ai une petite tendance libertaire qui me pousserait vers l'individualisme, mais sans les autres, je n'existe pas. [...] À l'école, c'était déjà important, et puis il y a eu les copains, et les Auberges vont découler de ça. J'avais rencontré la vraie bande là. J'avais retrouvé les gosses de mon enfance, tout ce que j'imaginai d'une espèce de vie communautaire, tout ce que les adultes ne pouvaient pas m'empêcher de faire. », Yves Robert, Jérôme Tonnerre, *Un homme de joie, op. cit.*, p. 68.

pris à l'ennemi servent de médailles militaires, la bande de Longevernes festoie dans une cabane transformée en quartier général, vin rouge à la main et cigarette aux lèvres. Yves Robert montre des adultes en devenir, citoyens en apprentissage pour qui la guerre reste encore un jeu⁵⁸⁷. L'enfance est autant un état qu'un processus. Le film se conclue par un arrêt sur image cadrant Lebrac et l'Atzec, tous deux en pension mais réconciliés, dans les bras l'un de l'autre. Cette fin n'est pas sans évoquer celle plus douloureuse des *400 Coups* (1959) de François Truffaut où Antoine Doinel, après avoir fugué du centre de redressement où il est assigné, se retrouve sur une plage et jette un dernier regard interrogateur et perdu vers la caméra, qu'un arrêt sur image laisse persister. Ici, l'adolescent laissé à l'abandon, désarmé et en passe d'affronter un monde adulte terrifiant, est en contrepoint face aux enfants rieurs de *La Guerre des boutons*, prêts à se mesurer à la société, intégrés à elle par leurs attitudes et leurs manières, déjà « franchouillards » dans l'âme⁵⁸⁸. En dépit de ses facéties et de ses pitreries, l'enfance filmée par Yves Robert reste dans les clous.

1.2. Candeur et naïveté : une enfance intemporelle

La Foire aux cancre (1963), film à sketches réalisé par Louis Daquin, épouse la même vision malicieuse de l'enfance et reproduit cette perméabilité des âges qui est à l'œuvre dans *La Guerre des boutons*. Le long métrage est une adaptation du livre éponyme de Jean-Charles, recueil de « perles » d'écoliers qui connut un important succès en librairie lors de sa sortie en 1962. Pour sa transposition à l'écran, Pierre Tchernia, principal scénariste du film, accorde une place toute particulière aux adultes. Dans ces courts métrages, le maître et la maîtresse sont des figures centrales, éléments protecteurs et justes redresseurs de torts. Mais certains adultes se révèlent aussi dissipés que les écoliers. À la suite d'une démonstration sur la vanité de l'argent, un enseignant perd un billet de banque d'une importante valeur et se retrouve bien en peine de le retrouver sans éveiller les soupçons de ses élèves. Un autre, au cours d'une leçon sur les méfaits de la boisson, s'emporte contre un ouvrier un peu trop bruyant chargé de réparer la

⁵⁸⁷ Le 17 mai 1962, sur le plateau de l'émission de télévision *Livre mon ami* qui présente des ouvrages à destination des plus jeunes, Yves Robert est invité pour parler de son adaptation du roman de Louis Pergaud. Alors que le présentateur Claude Santelli fait remarquer au réalisateur que les enfants conçoivent sûrement la guerre de façon plus responsable par rapport aux adultes, Yves Robert répond malicieusement que c'est parce que « eux savent ce qu'ils font ».

⁵⁸⁸ L'œuvre de Louis Pergaud ne se départit pas d'une portée identitaire. Dans sa préface, l'auteur se raccroche à Rabelais, « ce grand et vrai génie français », cherchant dans les insultes et la gouaille des enfants un certain esprit français. Il poursuit : « Foin des pudeurs (toutes verbales) d'un temps châtré qui, sous leur hypocrite manteau, ne fleurait trop souvent que la névrose et le poison ! Et foin aussi des *purs latins* : je suis un Celte. C'est pourquoi j'ai voulu faire un livre sain, qui fût à la fois gaulois, épique et rabelaisien ; un livre où coulât la sève, la vie, l'enthousiasme ; et ce rire, ce grand rire joyeux qui devait secouer les tripes de nos pères : buveurs très illustres ou goutteux très précieux. »

porte de la salle de classe. Dans sa colère, il adopte tous les comportements défaillants de la personne alcoolique. Au cours du dernier sketch, un élève rapporte maladroitement à son père une citation de Sully récitée par le maître et transforme « Labourage et pâturage sont les deux mamelles de la France » en « Donnez-moi deux mamelles et je repeuplerai la France ». Édifié par cette phrase, l'homme la répète solennellement lors d'un conseil municipal auquel il participe. Elle saisit aussitôt le maire qui ne manque pas de la prononcer avec aplomb lors de la cérémonie de fin d'année scolaire. Avec ces multiples marques de naïveté, l'enfance s'élargit à tous les âges et contribue à décrisper chacun dans les postures sentencieuses qu'il peut affecter. Les parents de *La Guerre des boutons* se chamaillent eux aussi autant que leurs rejetons. Dans ces deux films, l'enfant est le signe d'un monde qui ne devrait pas se prendre au sérieux.

Il peut être aussi la manifestation d'une affabulation du réel. Dans le film à sketches *La Française et l'amour* (1960) signé par plusieurs réalisateurs, qui décrit les « étapes clés » dans la vie d'une femme, le premier court métrage, mis en scène par Henri Decoin et consacré à l'enfance, raconte la manière dont une jeune fille s'inquiète du sort des choux après que ses parents lui ont dit que c'est à partir d'eux que naissent les bébés. Même idée dans *Bébert et l'Omnibus* d'Yves Robert qui suit l'odyssée de Bébert (joué par le jeune Martin Lartiges, interprète de Petit Gibus dans *La Guerre des boutons* et baptisé ainsi au générique d'ouverture). Après avoir écumé la Samaritaine avec sa famille, le jeune garçon se perd dans les rues de Paris avant de dériver vers la banlieue à bord d'un train régional. Le cinéaste laisse affleurer plus directement l'univers du conte : Paris et la banlieue font office de forêt à la Perrault. Les pensées de Bébert ou le contenu de ses rêves affleurent en voix-off tandis qu'on entend son dialogue télépathique avec un chien croisé dans la rue. Le film donne à l'enfance une voix plus intérieure, plus individuelle que dans *La Guerre des boutons*, qui apporte avec elle son lot de fantasmagories. À la fin du film, Bébert se retrouve devant son père, des gendarmes et des inconnus qui ont tenté d'apporter son aide au garçon égaré, les hallucinant tous en train de sauter au ralenti. Il confie en voix-off : « J'ai cauchemardé ! Il y avait des gendarmes partout, plein, plein, partout... » Dans *Bébert et l'Omnibus*, Yves Robert réinvente le contour des villes, des grandes surfaces et des trains de banlieues avec la candeur du regard de Bébert. L'enfance n'est pas un problème sociologique comme dans *Les 400 coups* de François Truffaut mais un réenchâtement permanent du monde.

2. L'adolescence dans les années 1960 : rapports doux-amers avec les parents

2.1. Évocations des yéyés et de la Nouvelle vague : une jeunesse libre mais rangée

Au début des années 1960, les représentations de l'adolescence dans la comédie sont marquées par le phénomène yéyé. Peu de films se sont entièrement construits autour de figures de ce courant musical⁵⁸⁹. La présence des yéyés est plus atmosphérique, intervenant à l'occasion d'un caméo d'un chanteur à la mode (Sheila entonne « Cette année-là » dans *L'Année du bac* de Maurice Delbez), d'extraits musicaux, en studio, sur scène ou en boîte de nuit (*Les Grandes Vacances* de Jean Girault, où Louis de Funès cauchemarde son fils en idole musicale, *Ne nous fâchons pas* de Georges Lauter, *L'Âge ingrat* de Gilles Grangier, *Trois enfants dans le désordre* de Léo Joannon) ou par des appels discrets dans le décor (les posters de stars affichés aux murs d'une chambre d'adolescente dans *Monsieur* de Jean-Paul Le Chanois). L'iconographie yéyé passe essentiellement par d'autres médias, les scopitones et les magazines en particulier⁵⁹⁰. Si les yéyés ne sont pas toute la jeunesse – certains se reconnaissent davantage dans le jazz ou la chanson à texte française –, ils marquent l'opinion publique par la puissance de diffusion des supports qui les médiatisent mais aussi par les enjeux symboliques qu'ils portent : membres d'une génération épargnée par la guerre et les conflits coloniaux, ils sont l'image scintillante de cette France en paix, promise à la prospérité économique.

L'abord de cet univers dans la comédie est plus ambigu qu'un rapide coup d'œil ne le suggérerait. Si certaines représentations relèvent de la satire et posent un regard moqueur sur une génération qui paraît abruti par le twist et le rock'n'roll, ces images restent ambivalentes dans l'ensemble. Empreintes d'une certaine gravité en accentuant le fossé entre les classes d'âges, elles peuvent se montrer plus complices de cette jeunesse en en célébrant la frénésie et la vitalité. Dans *Comment réussir en amour* (1962) de Michel Boisrond, Bernard Monod (Jean Poiret), sous-directeur d'une maison d'édition chrétienne, s'éprend de Sophie Rondeau (Dany Saval), une jeune femme amatrice de twist qui l'entraîne, pour un rendez-vous galant, dans une boîte de nuit à la mode. Pour impressionner ses amis, elle présente son compagnon comme un directeur de music-hall, suscitant aussitôt les craintes d'un chanteur yéyé, interprété par Eddy Mitchell, qui est accompagné de son groupe Les Chaussettes noires. Au cours d'une audition

⁵⁸⁹ Citons malgré tout *D'où viens-tu Johnny ?* (1963) de Noël Howard, *Cherchez l'idole* (1964) de Michel Boisrond ou, dans le domaine de la comédie, le court métrage de Marc Allégret dans le film collectif *Les Parisiennes* (1962) où Catherine Deneuve, jouant une lycéenne, croise la route de Johnny Hallyday qui interprète un jeune chanteur sans le sou, de passage à Paris pour rejoindre Bruxelles où il souhaite tenter sa chance à un concours musical.

⁵⁹⁰ Sur les rapports entre yéyés et cinéma, nous renvoyons à l'article de Sébastien Le Pajolec, « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », dans Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIX^e-XXI^e siècle, op. cit.*, p. 183-198.

qu'il prétend lui faire passer, Bernard se permet de dérouter le musicien en lui suggérant une autre tenue de scène ou certains mouvements du bassin. Méfiance et sourire goguenard du trentenaire, qui finit pourtant par se laisser aller à des pas endiablés quand la musique reprend. Dans ce regard aussi narquois que séduit, où le héros se prend au jeu tout en maintenant ses distances, *Comment réussir en amour* est révélateur de ces équivoques à propos des yéyés.

Deux autres comédies réalisées dans la même période rejouent ces ambiguïtés : *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner et *Le Gendarme de Saint-Tropez* de Jean Girault. S'ils n'en font pas leur sujet principal, ces deux films traitent des différences entre les générations, appuyées par la référence aux yéyés. Le film de Georges Lautner suit le retour aux affaires de Fernand (Lino Ventura), un ancien truand retiré à Montauban. Sur son lit de mort, son ancien associé en commerces interlopes, dit le « Mexicain » (Jacques Dumesnil), lui confie la gestion de ses affaires et la garde de sa fille Patricia (Sabine Sinjen) qui, pour Jean de Baroncelli, « donne à cœur et à corps perdu dans le style “yéyé”⁵⁹¹ » tout au long du film. Turbulente et fêtarde invétérée, l'adolescente n'est pas sans poser quelques problèmes d'autorité à Fernand. À la moitié du film, avant la célèbre scène de la cuisine, Fernand débarque dans la maison du Mexicain et se retrouve mêlé à une « surprise-partie » où de jeunes gens dansent sur des rythmes yéyés. L'ex-malfrat se retrouve en porte-à-faux, désorienté et sans repères au milieu de cette assemblée. Dans sa mise en scène, Georges Lautner prend soin de laisser le plus souvent Lino Ventura à l'arrière-plan pour mieux le perdre parmi la foule de danseurs. Fernand cherche la cuisine où se trouve maître Folace (Francis Blanche), le notaire du Mexicain. Il y est bientôt rejoint par les autres « tontons », comme si tous se retrouvaient entre semblables, entre hommes de la même génération. Dans cette pièce, sorte de sas de décompression au milieu des turbulences provoquées par la jeunesse, ils partagent un alcool de contrebande en évoquant de vieux souvenirs (Raoul Volfoni, joué par Bernard Blier, soupire rêveusement : « Toute une époque... »). L'une des idées essentielles de cette fameuse scène de la cuisine est de marquer l'incommunicabilité entre les générations (une jeune fille éméchée débarque dans la pièce à la recherche de scotch avant d'être renvoyée dehors *manu militari*), l'incompréhension réciproque (Paul Volfoni, interprété par Jean Lefebvre, se désole : « L'alcool à cet âge-là... ») et l'enfermement de chaque partie dans ses certitudes et ses références. Au moment de leur apothéose éthylique, les tontons finissent par disperser la foule et renvoient les fêtards hors de la maison, avant de se fendre d'un grand rire collectif.

⁵⁹¹ Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 30 novembre 1963.

Autre séquence de fête. Dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*, Nicole (Geneviève Grad), la fille du maréchal des logis-chef Cruchot (Louis de Funès), nouvellement arrivée avec son père dans la cité varoise, peine à se faire de nouveaux amis. Elle parvient finalement à intégrer une bande de jeune gens aisés et tous se retrouvent dans une boîte de nuit où Nicole, au cœur de toutes les attentions, entonne avec les autres une chanson au rythme typiquement yéyé « Douliou-douliou Saint-Tropez ». Dans ce moment joyeux, Geneviève Grad, « adorable yéyé⁵⁹² » pour les *Lettres françaises*, évoque autant Sheila que Brigitte Bardot par sa tenue et son bandeau noué sur la tête. Cette séquence chantée montre une jeunesse gaie et insouciante, à laquelle la caméra semble adhérer sans réserve, mais qui se montre inconsciente à d'autres moments du film, notamment lorsque Nicole vole avec un de ses camarades une luxueuse voiture stationnée sur le port de Saint-Tropez devant le yacht d'un riche américain. Cruchot se précipite pour réparer le larcin avant d'intervenir une nouvelle fois en faveur de sa fille à la fin du film, lorsque celle-ci est menacée par le propriétaire du véhicule, qui se révèle être un dangereux receleur d'œuvres d'art. Parvenant à la sauver, le sous-officier est aussitôt porté en triomphe par les amis de Nicole avant d'être célébré par un défilé militaire dans les rues de Saint-Tropez au cours de la dernière scène du film. *Le Gendarme de Saint-Tropez* ne propose pas une vision univoque de la jeunesse. Elle est définie comme une génération à part entière, portée par ses propres codes, énergique et joviale, libre et audacieuse⁵⁹³, qui reste cependant sous le regard de parents inquisiteurs, qui veillent⁵⁹⁴ et décident pour elle⁵⁹⁵. Plutôt que de rejeter en bloc la nouvelle génération, le film propose la voie du compromis. Cette jeunesse est reconnue dans sa singularité mais reste intégrée dans l'ordre des pères. Elle peut être frivole, désinvolte, contrevenir parfois aux parents et porter dans le même temps Cruchot en triomphe.

Les Tontons flingueurs propose une solution semblable : si Patricia apparaît insolente aux yeux de Fernand en organisant une fête chez elle, la jeune fille, pour rassurer son garant, lui signale que les invités appartiennent à des familles respectables et qu'en dépit de ces réjouissances, elle n'oublie pas le baccalauréat. Agitée et responsable, moderne mais respectueuse, la jeunesse est pleine de contradictions dans ces deux comédies des années 1960.

⁵⁹² *Les Lettres françaises*, 17 septembre 1964.

⁵⁹³ Peu après son arrivée, Nicole subit les quolibets des jeunes gens de Saint-Tropez qui lui reproche un style vestimentaire trop sage. Elle décide, pour être à la mode et s'intégrer, de porter une tenue plus osée et très légère, qui laisse les gendarmes de la brigade en pamoison et provoque la colère de son père, choqué par cette « chienlit ». Ce mélange d'érotisme et d'indignation conservatrice n'est pas sans évoquer le scandale provoqué quelques années plus tôt par Brigitte Bardot à la sortie de *Et Dieu créa... la femme* (1956) de Roger Vadim.

⁵⁹⁴ Au cours d'un dîner dans les appartements de l'adjutant Gerbert, Nicole est envoyée au lit par son père avant la fin du repas. La belle-mère de l'adjutant s'inquiète : « une fille de cet âge, surtout ici, j'en frémis ! » avant que Gerbert ne réponde avec assurance : « quand on a vu le père à l'œuvre, on n'est pas inquiet pour la fille ! »

⁵⁹⁵ Après le micro-drame de l'accoutrement de Nicole jugé provocant, son père l'emmène dans les magasins pour lui choisir une tenue convenant à ses goûts plus traditionnels.

Les yéyés renvoient à l'époque un portrait tout aussi paradoxal. S'ils désespèrent avec leurs rythmes venus d'outre-Atlantique, ils ne dérangent guère⁵⁹⁶. Les magazines et les scopitones diffusent d'eux une image souriante, où l'effronterie ne va pas plus loin que le simple pied de nez. Si elle affirme sa différence face aux anciennes générations, ses revendications ne portent guère au-delà. Elle ne remet pas en cause l'ordre des pères, à l'inverse du « blouson noir », figure médiatique rattachée à des phénomènes de délinquance et qui, à la fin des années 1950 en France, propage l'image d'une jeunesse délinquante⁵⁹⁷, qui par sa violence et parfois ses subversions de genre⁵⁹⁸, menace les valeurs traditionnelles de la société.

La Nouvelle vague est également visée à travers ces représentations de la jeunesse. Ce mouvement, associé à une nouvelle génération de réalisateurs, a suscité plus d'une fois l'inquiétude de certains ténors de la profession, circonspects devant les formules avant-gardistes employées par ces cinéastes débutants. Comédie affectée d'un ton plus dramatique, *Un singe en hiver* (1962) d'Henri Verneuil peut s'entrevoir comme un regard métaphorique de l'industrie cinématographique sur la Nouvelle vague. Le film porte sur la rencontre et l'amitié entre Albert (Jean Gabin), ancien militaire et alcoolique repent, propriétaire avec sa femme d'un petit hôtel dans un village normand, et Gabriel (Jean-Paul Belmondo), jeune publicitaire à la dérive, déçu par une histoire amoureuse et séparé de sa fille qu'il est venu chercher dans la pension où elle réside. La réunion de ces deux acteurs est chargée symboliquement : Gabin est devenu un patriarche du cinéma français, tenant d'un cinéma aux formules traditionnelles ; Belmondo est,

⁵⁹⁶ Dès 1965, Edgar Morin analysait le phénomène yéyé comme un désossement de la nature séditeuse du rock. Les industries du disque, tout en bénéficiant des innovations de ce genre musical, le retraduisent dans une forme aplanie où sont neutralisés ses reliefs les plus rocaillieux : « [...] le propre de tout le système de la culture de masse, de l'industrie culturelle, et ici plus spécifiquement des maisons de disques, impresarios, bref, du commerce de la chanson, le propre de tout ce système est de circonscrire la tendance dionysiaque mais sans la détruire – et elle sera circonscrite à certains récitals trépidants et casse-chaises –, le propre du système est d'étouffer le rebellisme latent – ou de l'enfoncer dans une latence encore plus profonde –, de toutes façons d'en éliminer toutes les manifestations explosives, mais d'intégrer et d'exploiter les apports musicaux rebelles. En bref, le système de la culture de masse s'est efforcé d'intégrer la génialité musicale du mouvement pour bénéficier de son dynamisme tout en désamorçant l'explosif social. », Edgar Morin, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p. 7-8. Nous pourrions tenir à peu de choses près le même discours concernant les représentations de l'adolescence dans les comédies des années 1960.

⁵⁹⁷ « Combinant les angoisses provoquées par l'augmentation des statistiques de la délinquance juvénile, les fantasmes suscités par les bandes de jeunes et les craintes générées par l'émergence d'une émancipation de la population adolescente, le phénomène blouson noir traduit les inquiétudes de la société vis-à-vis de sa jeunesse. Il sert aussi de réceptacle aux peurs de Français confrontés à la modernisation économique, à l'américanisation de la société et à la transformation de la structure urbaine du pays, chamboulée par la construction des grands ensembles. », Sébastien Le Pajolec, « Le cinéma des blousons noirs », dans Marwan Mohammed, Laurent Mucchielli (dir.), *Les Bandes de jeunes. Des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007, p. 61.

⁵⁹⁸ « Symbole d'une masculinité en crise, le « blouson noir » fonctionne comme un contre modèle à l'idéal de virilité incarné, dans les discours officiels, par une jeunesse française, saine et sportive [...]. », Florence Tamagne, « Le « blouson noir ». Codes vestimentaires, subcultures rock et identités adolescentes dans la France des années 1950 et 1960 », dans Isabelle Paresy (dir.) *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2008, p. 111.

depuis *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, le visage emblématique de la Nouvelle vague. À travers ce récit où le thème de la paternité est omniprésent (paternité défaillante pour Gabriel, inexistante pour Albert), l'acteur des *Vieux de la vieille* et du *Président* prend Belmondo sous son aile, qu'il semble considérer comme un fils spirituel⁵⁹⁹. En retour, celui-ci quitte le film avec sa fille, prêt à assurer son rôle de père après en avoir trouvé un de substitution. Autour de ces filiations spirituelles, le film noue des liens entre deux générations d'acteurs et, plus largement, entre deux types de cinéma. Les principaux représentants de l'industrie n'ont jamais dénié le besoin de renouveler le personnel cinématographique, ni la nécessité d'expérimenter d'autres formes pour ne pas lasser le public. *Un singe en hiver* traduit de façon imagée un espoir de conciliation entre les générations, après des débats houleux entre les deux parties par médias interposés, la Nouvelle vague reprochant à ses aînés, et particulièrement au cinéma de la « Qualité française », de scléroser l'industrie en s'engonçant dans de vieilles pratiques, alors que les jeunes réalisateurs sont accusés de faire des films incompréhensibles qui déroutent le public. Que ce soit dans ce film, *Les Tontons flingueurs* ou *Le Gendarme de Saint-Tropez*, il s'agit toujours de « domestiquer » la jeunesse et d'accompagner la relève générationnelle dans la continuité des anciens.

2.2. Des pères soucieux et malmenés : l'inquiétude culturelle et identitaire

Cette tension culturelle autour de la représentation de la jeunesse passe dans d'autres films. Dans *L'Âge ingrat* (1964) de Gilles Grangier, Marie Malhouin (Marie Dubois) et Antoine Lartigue (Franck Fernandel), étudiants à la Sorbonne, décident de se marier. Après avoir appris cette annonce, leurs pères respectifs promettent de se rencontrer. Adolphe Lartigue (Fernandel) propose à Émile Malhouin (Jean Gabin) et sa famille de passer ses vacances dans sa propriété varoise. Le méridional fait découvrir au parisien sa vie en bord de mer et les deux finissent par se lier d'amitié. Mais à la suite d'une dispute entre les futurs mariés, chaque père prend parti pour son enfant et les deux se brouillent. Devant ces querelles, Marie et Antoine, réconciliés, fuguent tandis que leurs pères se rongent les sangs. Si le sujet de l'insoumission à l'autorité parentale et de la fuite des fiancées n'est guère neuf, déjà repris maintes fois dans la comédie de mœurs au théâtre, il dévoile ici une profonde rupture entre les générations, presque insoluble avant le retour des deux amants à la fin du film. Marie, tout particulièrement, affirme son indisposition à suivre le modèle patriarcal hérité de ses parents en remettant plusieurs fois en cause l'hégémonie masculine dans le couple. À la suite d'une scène de jalousie d'Antoine dans

⁵⁹⁹ À la sortie du film, la presse ne manque pas de noter une parenté entre les deux acteurs. Pour *L'Humanité* : « Belmondo est le meilleur disciple de Jean Gabin ».

une boîte de nuit, Marie fuit son fiancé avant de le retrouver sur la plage et lui reprocher vertement son attitude : « Toute sa vie, maman a tremblé devant papa, tremblé qu'il soit de mauvaise humeur, tremblé qu'il n'aime pas son potage, tremblé qu'il reçoive sa feuille d'impôts. Alors moi ce soir je te le dis sérieusement : je ne marche pas là-dedans. [...] Je veux bien être ta femme, j'essaierai même de rester ta maîtresse, mais ta bonne je ne le serai jamais. » Plus tard, elle reproche à son père au cours d'un face à face conflictuel : « T'as plus de cinquante ans, on peut pas se comprendre, on n'a pas le même langage. » Le film, qui tourne à la comédie dramatique dans sa deuxième partie, s'achève sur la solitude des deux pères, inquiets et impuissants face à l'absence de leurs enfants. *Les Grandes Vacances* (1967) de Jean Girault suit un canevas semblable mais dans une veine plus franchement comique. Il se termine également par deux pères dont les enfants se sont mariés sans leur consentement. Mis devant le fait accompli, ils sont contraints de se conformer à la volonté de leurs enfants.

Cette crainte de voir sapées l'autorité et les valeurs des pères est au cœur de la saga du *Gendarme*, particulièrement dans les deux premiers opus où, dans la relation entre Cruchot et sa fille se joue un conflit culturel et social. Dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*, Nicole s'invente une nouvelle filiation pour être remarquée par un groupe de jeunes tropéziens : elle prétend être la fille d'un millionnaire américain. Son père découvre cette supercherie lorsque les parents d'un ami de Nicole, de riches propriétaires de la Côte d'Azur, le convient chez eux pour une « party » distinguée. Pour ne pas gêner sa fille, Cruchot joue le jeu en prenant de faux-airs bourgeois et accepte l'invitation. Après cette scène, le maréchal des logis-chef réprimande Nicole et lui reproche de l'avoir renié. Celle-ci rétorque qu'elle ne pouvait se présenter comme la fille d'un gendarme pour pouvoir intégrer la bande, ce qui provoque aussitôt la colère de son père : « Alors c'est déshonorant d'être la fille d'un gendarme ? » À travers ce mensonge, Nicole laisse transparaître sa honte sociale, qui s'accompagne d'une dévalorisation de la culture d'origine par la référence à un père fictif américain. Même idée dans *Le Voyage à Biarritz* (1963) de Gilles Grangier où Guillaume Dodut (Fernandel), modeste chef d'une gare provençale désertée par les voyageurs, s'apprête à recevoir la visite de son fils unique Charles (Jacques Chabassol), promu ingénieur à Londres et sur le point d'épouser une riche héritière anglaise. Face à un tel écart social, Charles dissimule ses origines à son entourage britannique. Revenu au village, il ne peut cacher son malaise à la perspective que sa famille et celle de sa fiancée se croisent à Biarritz pour les vacances. Déjà relégué dans sa profession par le déclassement de sa gare, Guillaume se retrouve déconsidéré par son fils.

Ce même tiraillement culturel et social est rejoué dans *Le Gendarme à New York* où Nicole, contre l'avis de son père, embarque secrètement à bord du France, paquebot à destination de la

métropole américaine où la brigade tropézienne doit représenter la France au congrès international de la gendarmerie. Arrivée à New York, Nicole est repérée par un impresario qui lui propose de participer à un télécrochet. Une nouvelle fois, la jeune fille réfère aux Yéyés et peut rappeler dans cette situation le destin de Johnny Hallyday. Le chanteur connut un parcours semblable en étant révélé à la télévision dans l'émission *L'École des vedettes* où il était présenté comme un franco-américain. Après avoir découvert l'indiscipline de sa fille, Cruchot s'échine à l'arracher aux chimères américaines, à la cacher de l'adjudant Gerbert et à la renvoyer le plus vite possible en France. L'effronterie de Nicole risque de compromettre Cruchot : en n'ayant pas su se faire obéir de sa fille, son autorité paternelle – et dans un même mouvement celle qui émane de son uniforme – est remise en question⁶⁰⁰. Dans ces exemples, les adolescents bousculent l'honneur des pères et, à travers ces-derniers, les traditions et les valeurs d'une société⁶⁰¹.

3. L'adolescence dans les années 1970 : entre indépendance et nostalgie

3.1. Un « Nouveau naturel » ? L'adolescent en liberté

Dans les années 1970, les représentations des jeunes dans les comédies évoluent sensiblement mais restent affectées des mêmes enjeux que dans les années 1960. Si elles se détachent de phénomènes culturels et médiatiques comme les yéyés ou la Nouvelle vague, elles restent encadrées par des visions d'adultes. Les adolescents deviennent des figures centrales jusqu'au début des années 1980. De nombreux films les mettant en scène, en groupe ou en famille, au lycée ou en voyage, rencontrent un succès non négligeable en salles. Cette récurrence dépasse le cadre de la comédie et touche d'autres genres, allant du drame (*Le Souffle au cœur* de Louis Malle [1971], *Mourir d'aimer* d'André Cayatte [1971]) à la comédie romantique (*La Première Fois* de Claude Berri [1976], *La Boum* de Claude Pinoteau [1980]) en passant par la comédie dramatique (*Diabolo menthe* de Diane Kurys [1977], *La Clé sur la porte* d'Yves Boisset [1978]). Le public adolescent constitue une part importante et grandissante

⁶⁰⁰ L'autorité militaire et celle du foyer sont étroitement liées au cours du film. Cruchot aperçoit plusieurs fois sa fille au cours du voyage et pense être victime d'hallucinations. L'adjudant Gerbert s'impatiente des lubies de son subordonné qui, désespéré, lui répond qu'il doit être victime d'abus de l'esprit. Son supérieur lui rétorque sévèrement : « mieux vaut cela car si elle était ici ce serait la preuve que vous ne savez pas vous faire obéir ! Et pour un gendarme, c'est plus que grave ! »

⁶⁰¹ Pour Anne-Marie Sohn, ces enjeux de respectabilité et de conformité avec des valeurs traditionnelles irriguent les représentations médiatiques des jeunes dans les années 1960 : « Sous couvert de jeunesse, ce sont en fait la survie de la famille traditionnelle et le respect des rôles sexués qui sont la cible des inquiets. Le terme de l'immoralité publique est réactualisé, en effet, avec l'inquiétant liberté sexuelle de la jeunesse. », *Age tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette Littératures, 2001, p. 283.

du public cinématographique mais d'autres éléments expliquent le succès de cette thématique. Il y a tout d'abord le sentiment d'une vérité et d'une sincérité plus grande au cinéma grâce au naturel des adolescents employés, qui apparaissent souvent pour la première fois à l'écran. À la sortie des *Zozos* (1973) de Pascal Thomas, *Télérama* évoque la naissance d'un courant cinématographique, le « Nouveau naturel », auquel sont rattachés Jean Eustache, Jacques Doillon et Maurice Pialat. Ce style, qui laisse la part belle aux acteurs amateurs, est défini par une narration plus lâche épousant la forme de la chronique. Les films sont tournés en région, à la recherche d'une authenticité provinciale loin de tout folklore régional. *Les Zozos* et le film suivant de Pascal Thomas, *Pleure pas la bouche* (sortis également en 1973), sont des succès inattendus au vu de leurs budgets modestes et de leur absence de stars à l'affiche (1,2 million d'entrées pour le premier, 1,5 million pour le second). Dans un style similaire à celui de Pascal Thomas, Michel Lang rassemble plus de cinq millions de spectateurs avec *À nous les petites Anglaises* (1976) et 2,7 millions avec son film suivant *L'Hôtel de la plage* (1977). Ces comédies sur l'adolescence agglomèrent un certain nombre d'enjeux culturels.

Une nouvelle fois, la représentation de l'adolescent se distingue par son caractère paradoxal, entre banalité et idéalisme. Contrairement aux comédies des années 1960 où les groupes pubères étaient fortement rattachés aux pères et menaçaient toujours d'entacher leur honneur ou de contrevenir à leur autorité, les adolescents dans les années 1970 se distinguent par leur autonomisation du carcan parental. Dans *Les Zozos*, Frédéric (Frédéric Duru) et François (Edmond Raillard) décident de rallier seuls la Suède en auto-stop pour les vacances d'été sans que leur entourage n'y trouve à redire. S'ils sont envoyés en Angleterre par leurs parents pour un séjour linguistique, Jean-Pierre (Stéphane Hillel) et Alain (Rémi Laurent) dans *À nous les petites Anglaises* se fixent des objectifs plus sentimentaux pour leur voyage. La sexualité ne pèse plus sur les adolescents comme une chape de plomb. Elle est déliée des notions de faute, de tabou ou d'honneur. La perte de la virginité est désacralisée dans *Pleure pas la bouche pleine*. La première relation sexuelle d'Annie (Annie Colé), 16 ans, est évoquée sur un mode comique et ne prête pas à conséquence dans la suite du film⁶⁰². Mais cette décontraction sexuelle est au

⁶⁰² « Annie ne perd pas sa virginité avec son petit ami, parti au service militaire, mais avec Alexandre (Bernard Menez), un garçon de passage. La perte de la virginité est démystifiée, puisque l'adolescente n'aime pas Alexandre et retrouve ensuite son petit copain. Le cinéaste ne filme pas l'acte proprement dit, mais s'intéresse à l'instant d'après : Alexandre ne pense qu'à nettoyer la tache de sang sur son drap, ce qui fait rire la jeune fille avant qu'elle ne quitte la chambre. L'attitude d'Annie après la relation et le choix de son premier amant révèlent une jeunesse pour laquelle le sexe ne semble pas être un problème. », Sébastien Le Pajolec, « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente glorieuses », dans Véronique Blanchard, Régis Revenin, Jean-Jacques Yvoret (dir.), *Les Jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identités (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2010, p. 137-138.

bénéfice presque exclusif des garçons, dragueurs impénitents et entreprenants, qui font de leurs désirs un impératif auquel doivent se soumettre leurs partenaires féminines.

3.2. Rétrospections adolescentes

Cette recherche d'une expression juste, qui passe par des dialogues reformulés par les acteurs amateurs ou la revendication franche chez les personnages de leurs désirs – assez conservateurs dans leur formulation misogyne et finalement pudiques dans leur illustration (les jeunes garçons sont souvent des coureurs malheureux et l'acte sexuel est assez peu présent à l'écran) –, tend à broser un portrait sans filtre de l'adolescence. Derrière ce naturel revendiqué et cette volonté de livrer une étude de mœurs la plus sincère possible se dissimule un projet plus passéiste et nostalgique. Les comédies de Pascal Thomas et Michel Lang, mais aussi les autres films cités, sont pour la plupart des films d'époque. Dans *Les Zozos*, deux adolescents se disputent au sujet des accords d'Évian, situant ainsi le film au début des années 1960. Au premier plan d'*À nous les petites Anglaises*, un carton indique « juin 1959 ». Ces projets, sans être des autobiographies, sont fortement marqués par les souvenirs des cinéastes. Pascal Thomas souhaite, dans *Pleure pas la bouche pleine*, retraduire des ambiances du village de son enfance. Cette note nostalgique pointe également à la fin de *L'Hôtel de la plage* avec l'arrivée, au moment du générique final, de la chanson mélancolique de Mort Schuman « Un été de porcelaine » – composée pour le film et devenue très populaire par la suite – où le chanteur se souvient d'un amour de vacances durant l'été de ses quinze ans⁶⁰³.

C'est par un regard rétrospectif que cette jeunesse est abordée⁶⁰⁴. Cette perspective s'inscrit dans un plus vaste mouvement de rétrophilie au cours des années 1970. Dans cette période, Pascal Ory note un engouement d'envergure pour le rétro, autant dans le mobilier, l'édition que la création⁶⁰⁵. Sur ce dernier point, Jonathyne Briggs observe dans la même période de multiples phénomènes de rétrophilie dans la musique, qui sont autant d'interrogations nouvelles que de réinventions du passé musical⁶⁰⁶. De la même manière que « Rockollection » de Laurent Voulzy propose en 1977 un « souvenir anachronique écrit au présent⁶⁰⁷ », *Les Zozos* et *À nous les petites*

⁶⁰³ Quelques extraits des paroles : « Il y a quinze ans à peine / Il y a quinze ans déjà / Ma mémoire est incertaine / Mais mon cœur n'oublie pas / [...] Un jour j'ai revu la plage / J'ai retrouvé des enfants / Qui comme nous jouaient à leur âge / Le brouillon de nos quinze ans. »

⁶⁰⁴ *Les Zozos* se termine sur un carton au ton élégiaque qui laisse supposer que tout le film est un ample regard en arrière : « - Frédéric et François qu'avez-vous fait de votre jeunesse ? – Rien de particulier... nous l'avons paisiblement gâchée entre les murs d'un lycée, ou dilapidée auprès des filles qui voulaient bien de nous... Pas de quoi se vanter... mais rien à regretter... »

⁶⁰⁵ Pascal Ory, *L'Entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, op. cit..

⁶⁰⁶ Jonathyne Briggs, « Les Reconnexions de "Rockollection". Mémoire et contre-mémoire musicales dans la France des années 1970 », traduit par Dario Rudy, *Volume !*, 11 : 1, 2014, p. 39-53.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

Anglaises réinvestissent le passé par le souvenir, nécessairement remodelé par le mouvement de la rétrospection. *Pleure pas la bouche pleine* et *L'Hôtel de la plage* sont eux des visions vaporeuses d'un contemporain nourri par le passé, où le présent est filmé comme un souvenir. L'adolescent s'affirme dans ces productions comiques comme un objet transitoire, à la fois suranné et actuel. Il est une figure romancée qui, plutôt que de témoigner d'une réalité sociologique contemporaine, signale la passion rétrospective d'une société. Il y a ici une reconstruction du présent par le passé et inversement. À travers ces adolescences heureuses, romantiques et sans responsabilités, où les plaisanteries et autres facéties n'ont pas encore de conséquences, il s'agit de bercer le présent dans la chaleur languissante d'un souvenir.

Les représentations de la jeunesse dans les comédies populaires des années 1960-1970 restent des visions d'adultes, paternalistes ou bienveillantes (c'est cette tendance qui s'affirme au tournant des années 1980 avec des films comme *Le Pion* de Christian Gion ou *Le Maître d'école* de Claude Berri). Dans un mouvement paradoxal, la jeunesse (enfance ou adolescence) s'inscrit dans un univers régi par des codes et des références spécifiques, mais se retrouve toujours prise en étau entre le regard inquiet ou fantasmé des adultes. La jeunesse s'annule comme réalité à part entière. Les conflits générationnels et les plaisanteries sont moins l'illustration de dissemblances irréconciliables ou la manifestation d'une impertinence préoccupante que de nécessaires épreuves rituelles accompagnant le passage à l'âge adulte. Ce comique potache attaché à la jeunesse la rend d'une certaine manière inoffensive. Les gaffes forment les caractères, la jeunesse n'est qu'un espace de défoulement avant que l'enfant ou l'adolescent n'entre dans les rangs.

II. Filiations tortueuses et héritage menacé

Les représentations de la jeunesse dans les comédies populaires des années 1960-1970 sont hantées par la continuité et la permanence de certaines valeurs au sein de la nouvelle génération. Celle-ci exprime sa singularité dans un cadre délimité qui n'outrepasse pas l'autorité des pères et répercute, parfois dans le même temps, l'écho d'un passé révolu, itération nostalgique qui, au lieu de marquer les ruptures et les innovations, insiste sur la persistance d'un tempérament adolescent à travers le temps. Dans ce sens, les questions de filiation et d'héritage sont problématiques tant le doute et la méfiance paraissent innover les anciennes générations, plus occupées à glorifier une époque, un âge ou un tempérament, à nier les aspirations actuelles et à

étendre son champ d'influence qu'à épouser les dynamiques nouvelles. Si quelques comédies de cette période se construisent autour d'affaires de succession (*Les râleurs font leur beurre* de Jean Bastia en 1960, *Les Héritiers* de Jean Laviron en 1960, *Les Barbouzes* de Georges Lautner en 1964, *Le Viager* de Pierre Tchernia en 1972), les notions de transmission et de filiation réapparaissent plusieurs fois dans la production comique des années 1960 et 1970. Elles dépassent la simple idée de cession d'un patrimoine économique pour mettre en jeu la question de l'héritage culturel. Entre les générations, il s'agit moins de céder un capital monétaire que d'inoculer des valeurs. Sur ce point, les comédies se partagent significativement en deux pôles, pointant d'un côté des transferts impossibles, la coupure amère entre deux mondes, et de l'autre la possibilité d'une transmission souple, plus symbolique qu'héritaire et financière, qui préserve son rang aux aînés tout en assurant une relative autonomie aux héritiers⁶⁰⁸.

1. L'absence d'héritiers : fin d'un monde et pérennisation de l'ancien

1.1. Rupture entre les générations (*Les Vieux de la vieille*, *La Soupe aux choux*)

Aux deux extrémités de notre périodisation se tiennent deux films tirés de l'œuvre de René Fallet, *Les Vieux de la vieille* (1960) de Gilles Grangier et *La Soupe aux choux* (1981) de Jean Girault, productions qui ont rencontré un succès conséquent au moment de leur sortie en salles en rassemblant plus de trois millions de spectateurs chacun. Ici, la vieillesse ne bénéficie aucunement des privilèges de l'âge et les patriarches ont perdu toute aura. Dans le film de Gilles Grangier, Baptiste Talon (Pierre Fresnay) regagne son village natal vendéen après une carrière de cheminot à la SNCF. Il y retrouve ses amis d'enfance et anciens compagnons de régiment, Jean-Marie Péjat (Jean Gabin) et Blaise Poulossière (Noël-Noël), auxquels il annonce son intention de profiter de sa retraite à l'hospice de Gouyette où l'on y trouve « des radiateurs à chauffage central, la salle de billard et l'eau courante » en plus « d'un litre de vin chaque midi et la chopine le soir ». D'abord circonspects devant ce projet, les deux camarades se résolvent à le suivre après avoir ressenti les limites de leur force. Au terme d'un voyage ponctué par leurs facéties, les trois vieux hommes gagnent leur destination mais déchantent face à l'ascétisme et

⁶⁰⁸ La plasticité et la malléabilité sont au cœur dans la notion de transmission culturelle selon la sociologue Sylvie Octobre : « [...] la transmission n'est pas la reproduction à l'identique de comportements d'une génération à une autre (comment alors la culture pourrait-elle être vivante ?) mais suppose une action des héritiers qui est toujours une transformation. Dans la majeure partie des cas, cette adoption s'accompagne d'une réinterprétation qui permet le processus d'appropriation : le capital culturel n'est pas intangible mais évolutif. », Sylvie Octobre, « La transmission culturelle : de nouveaux modèles ? », transcription d'une intervention donnée le 9 décembre 2009 à la Bibliothèque nationale de France dans le cadre des 7^e Rencontres des services d'action éducative des bibliothèques, musées, théâtres et archives. En ligne : <http://classes.bnf.fr/actes/7/octobre.pdf>.

l'austérité de l'hospice. Ils reviennent au village, non sans promettre aux habitants, épuisés par leur comportement, de se tenir sages.

Le film de Jean Girault prend place en pleine campagne, dans le hameau des Gourdiflots, où Claude Ratinier dit « le Glaude » (Louis de Funès) et Francis Chérasse dit « le Bombé » (Jean Carmet) mènent une retraite paisible loin de la vie moderne. Le Glaude, sans enfant et veuf depuis dix ans, reçoit une nuit la visite d'un extraterrestre de la planète Oxo (Jacques Villeret) qu'il baptise « la Denrée » et se lie d'amitié avec lui. L'alien lui propose de ressusciter sa défunte femme, « la Francine », qui reprend alors vie âgée de vingt ans (Christine Dejou). Mais elle ne veut plus de la vie paysanne et préfère les virées avec les jeunes gens du village voisin. Dans le même temps, la Denrée l'invite à emménager sur sa planète où il pourra vivre encore cent ans. Il refuse dans un premier temps. À nouveau seul, le Glaude est confronté à la transformation de son environnement en parc de loisirs suite aux projets d'expansion économique engagés par la municipalité. Dépité, il confie au Bombé la proposition que l'extraterrestre lui a faite. Les deux amis se décident à l'émigration et partent vers Oxo en soucoupe volante.

En fustigeant l'exclusion des anciens par la nouvelle génération, en entretenant ces vieillards dans un passé glorieux ou en gardant une certaine défiance à l'égard de la modernité, ces films semblent relever d'une veine réactionnaire. L'analyse de leur contenu révèle pourtant une ambiguïté plus profonde. Cette ambivalence est déjà présente dans la pensée de René Fallet. L'auteur, marqué dans son enfance par l'engagement communiste de son père, s'est toujours considéré de gauche, sans toutefois s'encarter dans un parti. Il récuse les carcans idéologiques et revendique son insoumission à un quelconque dogme, affirme des orientations anarchistes tout en critiquant certaines positions tenues par la gauche de son époque et reste sceptique quant à l'idée de progrès⁶⁰⁹. Ce goût pour la subversion se lit dans la dimension carnavalesque de la prose de René Fallet, que plusieurs spécialistes et commentateurs ont rapproché de la stylistique rabelaisienne⁶¹⁰. Ce « réalisme grotesque » que Mikhaïl Bakhtine perçoit chez l'auteur de *Pantagruel*, René Fallet en use à sa manière en procédant à un renversement des valeurs,

⁶⁰⁹ Un entretien publié le 23 juin 1978 par l'hebdomadaire *L'Unité*, journal géré par le Parti socialiste, donne un bon aperçu de cette équivoque dans la pensée politique de René Fallet. Il affirme : « Je dis souvent que je suis un anarchiste tendance essuie-glace. C'est-à-dire que, comme tous les créateurs, je suis d'abord individualiste. Quand la droite m'emmerde, je vais à gauche. Si la gauche m'emmerdait, j'irais à droite. Comme un essuie-glace. ». Plus loin, il poursuit : « Le progrès ce n'est pas de fabriquer des bombes de plus en plus puissantes qui tuent de plus en plus d'hommes. Le progrès ce n'est pas de déraciner une vieille femme, de l'arracher à la maison où elle avait vécu pour l'entasser avec d'autres dans une HLM hideuse. Si c'est cela le progrès que certains souhaitent à gauche, alors je le dis tout net : je suis un homme de gauche antiprogressiste ! »

⁶¹⁰ Cf. Marc Soudot, « François Rabelais/René Fallet : plus que des initiales en miroir ? », dans Marc Soudot (dir.), *René Fallet. Vingt ans après*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 101-116 ; Catherine Rouayrenc, « Rire carnavalesque et roman réaliste », dans Alain Vaillant (dir.), *Esthétique du rire moderne, op. cit.*, p. 327-352.

réhaussant ce qui est considéré comme bas vers le haut. Les films de Gilles Grangier et de Jean Girault restent fidèles à cette tonalité. Ils ne répugnent pas à quelques scènes d'ivrognerie et élèvent au rang d'art la grivoiserie, la grossièreté et la scatologie. Ces registres qui attaquent la bienséance sont une des formes par lesquelles passe l'anticonformisme de l'auteur. Les trois camarades des *Vieux de la vieille* s'en prennent ainsi à plusieurs figures d'autorité comme les gendarmes ou les religieuses de l'hospice (déçu par la frugalité des repas à Gouyette, Baptiste Talon s'exclame : « Abus de confiance, obscurantisme... Vive la laïcité ! »). *La Soupe aux choux* emprunte au résistancialisme d'*Astérix*⁶¹¹ et la voix-off introductive du film présente le Glaude et le Bombé comme des « insolites d'un autre temps, rejetés par l'électronique et même par le moteur à explosion », « druides de la chopine » qui, par les cinq à six litres de vin rouge qu'ils engloutissent chaque jour, manifestent leur insubordination à tout discours hygiéniste.

Ces deux films qui ménagent la subversion par un certain conservatisme sont dominés par deux acteurs populaires, Jean Gabin et Louis de Funès, irrémédiablement associés dans leur filmographie à des rôles de pères sévères. Si le caractère réfractaire et la pauvreté du premier dans *Les Vieux de la vieille* n'est pas une exception dans la carrière de l'acteur⁶¹², celle du second dans *La Soupe aux choux* détonne. Louis de Funès s'est fait remarquer, à partir du milieu des années 1960, pour ses rôles d'homme de pouvoir, de grand patron ou de petit chef intégré dans une classe bourgeoise. Le film de Jean Girault est donc le seul à mettre en scène l'acteur dans une situation défavorisée depuis son accession à la célébrité en 1964. Cette précarisation intervient dans une période où Louis de Funès perd en vitesse. Si ses films rencontrent toujours un succès important (*La Soupe aux choux* est le neuvième meilleur résultat en salles pour l'année 1981), ils s'épuisent très vite au cours de leur exploitation. Dans son analyse économique de *La Soupe aux choux*, Bertrand Dicale note une chute radicale de la fréquentation : baisse de 40 % des spectateurs en deuxième semaine, d'un tiers en troisième⁶¹³. La critique est plus virulente à l'égard de la star au début des années 1980 et voit en lui le dernier totem d'un comique depuis longtemps révolu. À la sortie du *Gendarme et les*

⁶¹¹ Aux premiers plans du films, tandis que la caméra filme les habitations du Glaude et du Bombé, une voix-off introduit les deux personnages en reproduisant le discours insulaire qui ouvre les albums *Astérix* : « Il n'y avait plus rien au village, plus rien de rien. Ou plutôt si. Il subsistait encore, vaille que vaille, au hameau des Gourdiflôts, deux exotiques, deux fossiles de la plus belle eau, deux pauvres ch'tites créatures. » Le ton malicieux de ce narrateur n'est pas sans rappeler la voix de Bernard Lavalette qui ouvre les premiers films d'animation tirés de la célèbre bande-dessinée de René Goscinny et Albert Uderzo.

⁶¹² Au cours de ses différents rôles, Jean Gabin a navigué dans des milieux très divers, du prolétariat à l'aristocratie en passant par la grande bourgeoisie. Selon Ginette Vincendeau, cette dispersion sociale n'a pas empêché la continuité des personnages interprétés par Jean Gabin, qui réfèrent constamment à une idéologie populiste et renvoient à un imaginaire prolétarien par le corps de l'acteur (Claude Gaultier, Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université », 1993).

⁶¹³ Bertrand Dicale, *Louis de Funès. Grimaces et gloire*, Paris, Bernard Grasset, 2009, p. 502-503.

gendarmettes en 1982, *Le Canard enchaîné* commente lapidairement : « De Funès, c'est fini ? La salle était presque vide. L'écran également⁶¹⁴. » Dans ce contexte, faire de Louis de Funès un marginal, ce qu'il n'avait pas été jusqu'à présent, est lourd de sens. Tout comme Jean Gabin dans *Les Vieux de la vieille*, il interprète un personnage en butée avec le monde, dinosaure dont le mode de vie désuet ne s'accorde plus aux réalités contemporaines (juste avant leur départ pour Oxo, le Glaude et le Bombé se retrouvent encagés à cause des travaux de rénovation de leur quartier, victimes d'énergumènes hilares qui leur jettent des cacahuètes comme à des bêtes de foire).

Rejetés par les autres, les vieillards de Gilles Grangier et de Jean Girault se replient sur eux-mêmes, confrontés à l'obsolescence de leur mode de vie. Dans *Les Vieux de la vieille*, Baptiste, Jean-Marie et Blaise aiment se retrouver entre eux (« nous, on rigole entre nous, on a nos heures à nous, nos manières et on n'aime pas que les autres y viennent y voir ») et n'expriment nul désir de se mêler à une société qui les rejette (un chauffeur de bus les traite de « gâteaux ») et les déconcerte (ils restent circonspects devant ces jeunes gens qui jouent au « fôtballe » et dansent le « bougie-bougie »). Dépités, ils se résolvent à partir (« quand on est vieux, il vaut mieux aller chez les vieux »). Ce départ, vers l'hospice – qui en 1960 jouit d'une réputation de mouroir⁶¹⁵ – ou vers Oxo est, plus qu'une ostracisation, une mort symbolique. L'éloignement intervient sans possibilité de transmission. Si Jean-Marie et Baptiste sont sans descendance, Blaise vit auprès des siens mais accuse son fils de le battre (« il me traite comme un vieux et ça me fait malice ») et n'éprouve aucune affection pour ses petits-enfants (« des petites teignes, des sales petits merdeux »). Dans *La Soupe aux choux*, lorsque la Francine revient à la vie âgée de vingt ans, elle n'a plus rien à partager avec le Glaude et les relations entre les deux deviennent plus conflictuelles qu'amoureuses. Le vieil homme laisse partir sa moitié avec un groupe de jeunes gens, conscient de leur incompatibilité d'âge. Ces deux films traitent d'une coupure héréditaire et de l'impossibilité de former une communauté. Si les trois amis des *Vieux de la vieille* finissent par revenir au village après leur aventure malheureuse à Gouyette, ce n'est en rien pour se conformer aux habitudes locales. Quant au Glaude et au Bombé, leur amitié avec la Denrée –

⁶¹⁴ *Le Canard enchaîné*, 13 octobre 1982.

⁶¹⁵ Très en vue dans le premier XX^e siècle suite à la loi du 14 juillet 1905 portant sur l'obligation de l'État à subvenir aux besoins des infirmes et des plus âgés, les hospices périlient par la suite, lieux d'un autre temps loin de tout confort moderne : « [...] les évolutions qui suivent la Seconde Guerre mondiale mettent à mal cette forme de prise en charge. L'amélioration des conditions de vie fait apparaître les contraintes de l'hospice – uniforme, promiscuité, discipline, enfermement – comme de plus en plus insupportables. Les avancées et les ambitions de la médecine dans le domaine gériatrique ne peuvent se satisfaire du maintien de structures d'hébergement qui ne correspondent pas aux nouveaux objectifs thérapeutiques. Marginalisation sanitaire, marginalisation sociale, l'hospice des vieux finit par symboliser une double mise à l'écart de la vieillesse, que la société prospère de la fin du XX^e siècle ne peut prolonger. », Élise Feller, *Du vieillard au retraité. La construction de la vieillesse dans la France du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Effiscience », 2017, p. 156.

la seule qu'ils parviennent à conclure – dit bien qu'ils sont devenus à leur façon des extraterrestres. À ce titre, le seul lieu véritablement accueillant reste l'exoplanète Oxo où leur soupe aux choux est devenue très populaire. Avec eux, c'est tout un monde qui disparaît, sans possibilité de le transmettre.

1.2. Les gendarmes font de la résistance : permanence de l'ancienne garde (*Le Gendarme en balade*)

Si *Les Vieux de la vieille* et *La Soupe aux choux* marquent la mise au ban et l'effacement d'une génération, *Le Gendarme en balade* (1970) de Jean Girault réaffirme la nécessité de l'ancienne garde dans la conduite de la société. Après sa mutation à Saint-Tropez, son voyage à New York et son mariage, le maréchal des logis-chef Cruchot est sommé par un colonel (Yves Vincent) de prendre sa retraite avec le reste de sa brigade pour laisser la place à une équipe plus jeune : « le monde est en pleine évolution et nous impose un rajeunissement de l'effectif. Il nous faut désormais des hommes d'acier et, sans vouloir vous vexer, on ne peut pas faire du neuf avec de l'ancien. » Cette menace de déclassement et l'humiliation qui en découle parcourt toute la saga du *Gendarme* et prend des visages différents au fil des épisodes : la jeunesse dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*, une brigade italienne charismatique et goguenarde dans *Le Gendarme à New York*, la tension autour du grade et de la promotion dans *Le Gendarme se marie*, des aliens qui prennent la forme des membres de l'escouade tropézienne dans *Le Gendarme et les Extra-terrestres*, des recrues féminines qui distraient les brigadiers dans *Le Gendarme et les Gendarmettes*. À chaque fois, la brigade est concurrencée, remise en cause et bousculée dans son autorité. Chaque film tend vers le rétablissement d'un ordre qui passe moins par l'annihilation d'un danger que son détournement au profit du gendarme.

Le Gendarme en balade ne déroge pas à la règle. Plutôt que de marquer sa péremption, la brigade en retraite affirme son incessante vitalité. Six mois après son retrait de la fonction, Cruchot, qui passe mélancoliquement ses vieux jours dans le château de sa femme, reçoit la visite de Gerber. Il montre fièrement à son ancien supérieur le musée qu'il a secrètement confectionné dans les combles et où il préserve les souvenirs de sa vie active. Cette visite, ponctuée de plusieurs références aux épisodes précédents, s'achève par la projection de bandes super 8 confectionnées par Cruchot qui reprennent des extraits des trois premiers films. Dans ce moment nostalgique et métafictionnel, qui est autant signifiant pour les deux anciens gendarmes que les spectateurs des précédents films, la saga se confond avec le roman familial. La même émotion se vit probablement de part et d'autre de l'écran. Plus que d'affirmer la mélancolie et la force du souvenir chez Gerber et Cruchot, cette séquence consolide la puissance

iconique de la saga. Ce jeu de références assied l'immutabilité d'une forme. En dépit du temps qui passe, le gendarme reste le même. Cet épisode qui multiplie les citations et les effets métafictionnels⁶¹⁶ avec les précédents longs métrages est caractéristique, selon Sébastien Le Pajolec, d'une tendance majeure de la saga à prendre la modernité à rebours par la formule du ressassement :

Au fil des épisodes, les aspects novateurs de la série tendent donc à s'effacer au profit d'une figuration traditionnelle. La mise en abîme instaurée par les films, le rapport que la série entretient avec ses personnages, alimentent ce phénomène. Le texte filmique des *Gendarme* s'élabore dans l'incessante reprise de ses propres signes visuels : la référence aux épisodes passés (*Le Gendarme en balade*), le retour dans chaque épisode du personnage de la religieuse... Ce système de réminiscences se déploie également sur la bande-son des différents épisodes qui multiplie les variations autour du thème musical de la série, que les gendarmes entonnent même en chœur dans *Le Gendarme en balade*. L'attachement de la série des *Gendarme* à une rhétorique visuelle ancienne et auto-référentielle annule donc le processus de modernisation [...] ⁶¹⁷.

À travers ces redoublements, la saga signe son imperméabilité au passage du temps. Cette idée est amenée par le projet des anciens brigadiers de soigner l'amnésie de l'un des leurs dans *Le Gendarme en balade*. Fougasse (Jean Lefebvre), à la suite d'un accident, a été déclaré amnésique. Les ex-gendarmes partent ensemble à la Pinsonnière, la maison de repos où il vit désormais, l'enlèvent et l'emmènent pour un « pèlerinage » sur les traces de leur ancienne vie pour provoquer le déclic qui lui permettra peut-être de recouvrer la mémoire. Au cours de ce périple régressif, où les gendarmes enfilent à nouveau les uniformes en toute illégalité et font revivre à Fougasse l'épisode des nudistes du *Gendarme de Saint-Tropez*, il n'est pas question d'accepter le changement et les réalités nouvelles (le détour par un camp de hippies n'est qu'une incartade sans conséquences), pas même de déplorer mélancoliquement le passé, mais plutôt de réinscrire celui-ci dans la trame du présent, en somme, d'en rejeter la dimension révolue. Cette négation du passage du temps neutralise l'idée de filiation ou d'héritage. À la fin du film, les gendarmes sont réintégrés dans leur fonction tandis que leurs éphémères remplaçants sont renvoyés en formation. Il n'y a ici rien à transmettre puisque l'ancienne garde est promise à rester dans ses fonctions.

⁶¹⁶ Sur ce point, citons la réplique étrange dans ce film de sœur Clotilde (France Rumilly), religieuse loufoque apparaissant dans chaque film, qui, en retrouvant Cruchot et Gerber, leur dit : « Vous savez, ça me fait plaisir de vous revoir comme ça de film en film. »

⁶¹⁷ Sébastien Le Pajolec, « Cinégénie du gendarme ? La série du *Gendarme de Saint-Tropez* », art. cit., p. 137.

1.3. Pierre Richard et le rejet de la figure paternelle

Dans ces derniers films évoqués, l'héritage se trouve empêché par l'absence de légataires. Mais lorsque les successions sont plus en place et que des ayants droit sont identifiés, la transmission du patrimoine peut être freinée par le refus militant des enfants de perpétuer un système qu'ils rejettent. Après mai 1968, les années 1970 laissent davantage de place à des fils et des filles qui récusent sans compromission le modèle de leurs parents, loin de ces adolescents représentés comme de sages provocateurs au début des années 1960. Alors que des figures tutélaires et paternelles du cinéma populaire disparaissent ou se font plus discrètes (Bourvil meurt en 1970, Fernandel en 1971, Jean Gabin en 1976, Louis de Funès est moins régulier dans ses apparitions à l'écran après son double infarctus en 1975), la comédie met davantage en scène la rébellion d'individus face à leurs parents. Pierre Richard a été l'un des visages emblématiques de ce phénomène. Du côté de son père, ce comédien-réalisateur est issu d'une riche famille d'industriels du nord de la France dont plusieurs membres sont d'anciens polytechniciens. Il confesse avoir toujours entretenu des relations tendues avec les siens, étant totalement indifférent à l'importance que ceux-ci pouvaient accorder aux études et au travail⁶¹⁸. Ce rejet de la tradition familiale se retrouve à plusieurs reprises dans sa filmographie des années 1970.

Pour *Je sais rien, mais je dirai tout*, son troisième film en tant que réalisateur, il interprète Pierre Gastié-Leroy, dont le père (Bernard Blier) est à la tête d'une importante manufacture d'armes. Le fils, davantage versé dans des considérations sociales et humanistes, réfute le commerce de son père, ses malversations et ses arrangements de dessous de table avec l'État français. Le film s'en prend plus généralement à toutes les formes d'autorités morales, à ces militaires et ecclésiastiques qui abusent de leur pouvoir et qui par ailleurs composent l'entourage familial de Pierre (« une famille pareille, c'est un handicap dans l'existence d'un jeune homme, moi je vous le dis ! » confie-t-il face caméra au début du film). Si Pierre finit par intégrer l'usine sur ordre de son père en tant que responsable du service social, ce n'est que pour mieux en perturber le système. Inadapté dans ce milieu, il grippe la mécanique de l'entreprise. À la fin du film, il provoque l'emballement d'une démonstration de tir d'engins

⁶¹⁸ Dans un livre d'entretien, l'acteur confie : « les rapports avec ma famille, je parle de ma famille paternelle, étaient évidemment difficiles. C'est elle qui était en charge de mes études. Et, pour elle, les études étaient essentielles. » ; « Le travail, le travail... Ils m'ont traumatisé toute ma jeunesse avec ce mot-là. C'est pourquoi j'ai choisi un métier où je m'amuse. C'est vrai, j'ai passé ma vie en vacances. Chaque fois que j'entendais le mot "moteur" sur un tournage, c'est comme si j'entendais le mot "récréation". », Pierre Richard, Jérémie Imbert, *Je sais rien, mais je dirai tout*, Paris, Flammarion, coll. « Pop culture », 2015, p. 121 et 123.

explosifs qui entraîne la destruction de l'usine de son père. Face à cette explosion qui le secoue de rires, il célèbre le torpillage de son héritage.

Le Jouet de Francis Veber est une autre diatribe sur l'ordre des pères et illustre également un reniement du patrimoine paternel. François Pignon, « jouet » personnel du fils du milliardaire Pierre Rambal-Cochet, finit par se lier d'amitié avec l'enfant qui, derrière son caractère capricieux, souffre du manque d'attention de son père. Les deux amis créent un journal amateur qui entend dénoncer les vicissitudes de Rambal-Cochet et les pressions qu'il exerce sur ses employés. Comme dans *Je sais rien, mais je dirai tout*, Éric, avec l'aide de François, sabote tout ce que son père espérait lui transmettre un jour. À la fin du film, le jeune garçon, en compagnie de son père, s'enfuit pour retrouver son camarade. Mais par souci de responsabilité, François le renvoie auprès de Rambal-Cochet qui, en voiture sur le chemin du retour, lui délivre ce discours : « tout ce que je fais dans la vie, c'est pour toi mon amour. Tout ce qui m'appartient est à toi, tu es ma seule bonne raison de continuer, tu comprends ? C'est un pauvre type comme il y en a des millions. Il ne peut rien t'apporter, ce n'est rien. Pense à tout ce que tu perdrais avec lui. » En dépit de ces paroles, Éric profite d'un arrêt du véhicule pour s'enfuir et se précipiter dans les bras de François, délaissant cette richesse promise pour se trouver un véritable père. Par ce geste, il exauce le souhait de François de ne pas voir l'enfant devenir aussi froid que Rambal-Cochet. Plus tôt dans le film, le journaliste s'adresse en ces termes au vieil homme : « J'ai seulement voulu donner une chance à votre fils, monsieur le président. Ce qui peut lui arriver de pire, c'est de vous ressembler et on peut encore l'éviter. » Alors que la rupture de lignage dans *Les Vieux de la vieille* et *La Soupe aux Choux* est vécue comme une perte, elle prend ici, comme dans *Je sais rien, mais je dirai tout*, une valeur positive en abolissant la poursuite d'un système inique.

2. Concordances générationnelles

2.1. À l'image du père

Toutes les passations ne sont pas malheureuses. Au travers de certaines péripéties, des filiations peuvent s'inventer et aménager des rapports heureux entre les générations (*Trois enfants dans le désordre* de Léo Joannon, *L'Homme orchestre* de Serge Korber). Vieil homme sans descendance dans *Les Vieux de la vieille*, Jean Gabin se trouve un fils spirituel dans *Le cave se rebiffe*. Robert Mideau (Maurice Biraud), le « Cave » qui doit aider Ferdinand Maréchal (Jean Gabin) à reproduire des billets de banque, se trouve aussi raffiné, intelligent et esthète que son mentor de contrebande. Dans *Monsieur* (1964) de Jean-Paul Le Chanois, René Duchêne

(Jean Gabin) adopte Suzanne (Mireille Darc), son ex-femme de chambre qui l'a sauvé du suicide, pour garantir son mariage avec le fils d'un riche industriel.

Ce type de concordance se retrouve dans d'autres films mettant en jeu les questions de filiations, dont les figures féminines sont la plupart du temps exclues. Malgré certaines tensions, les transmissions peuvent ménager les deux parties, contentant l'ancienne génération, qui est assurée de la pérennité de son œuvre, et satisfaisant la nouvelle, qui peut révéler ses talents dans la reprise d'un patrimoine tout en s'autonomisant de la tutelle paternelle. De tels compromis sont à l'œuvre dans *L'Incorrigible* (1975) de Philippe de Broca. Victor Vauthier (Jean-Paul Belmondo) et Camille (Julien Guiomar) sont soudés par une amitié solide et un rapport presque filial. Si le vieil homme voit en Victor « le compagnon de l'ermite, le témoin du sage », celui qui aurait pu être son « disciple », il reste désabusé par le jeune homme, lui reprochant de se disperser en frivolité. Il moque son manque d'idéal et de gravité : « Tout le monde n'a pas la stature d'un tragédien. Contente-toi du bonheur, la consolation des médiocres... » Mais un nouveau coup fomenté par Camille – le vol d'un triptyque du Greco au musée de Senlis – est l'occasion pour Victor de remonter dans l'estime de son mentor. Le cambriolage est réussi mais la nouvelle conquête de Victor, Marie-Charlotte (Geneviève Bujold), parvient à doubler les deux associés qui se retrouvent contraints à vivre aux crochets de la jeune femme. La vie en cavale sous les tropiques avec Marie-Charlotte ne convient guère aux deux hommes. Camille s'enfuit pour retourner en France. Il est finalement rejoint par Victor qui retrouve le vieil homme dans la baie du Mont-Saint-Michel, se désolant toujours de l'ensablement du lieu. Par ce geste, il n'exauce pas le rêve utopique de Camille de construire une digue autour de l'îlot, pas plus qu'il n'en fait la promesse, mais il poursuit le mode d'existence bohème cher à son ami, sans compromis ni dépendance à quiconque.

2.2. Héritage culturel sauvegardé dans *L'Aile ou la Cuisse*

Un constat semblable est à l'œuvre dans *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi. Si le film est porté par un affrontement entre deux visions de la restauration (la pérennisation d'une tradition et d'un savoir-faire pour Duchemin, le pragmatisme alimentaire devant les défis modernes pour Tricatel), Claude Zidi laisse une place majeure au conflit entre les Duchemin. En refusant d'assurer la succession, Gérard s'apprête à rompre une longue lignée, les connaissances culinaires se transmettant de père en fils dans la famille. C'est tout un ensemble de savoirs et de traditions qui risquent de disparaître au profit de la cuisine chimique et artificielle de Tricatel.

La tension entre le père et le fils est redoublée par cette menace de dilution de la tradition. L'affrontement entre Tricatel et Duchemin, entre le démagogue et le conservateur⁶¹⁹, se règle par la victoire de l'héritage culturel gastronomique sur l'uniformisation alimentaire. Alors que Tricatel a proposé à Charles Duchemin une confrontation au cours d'une émission de télévision, le gastronome se retrouve frappé d'agueusie à la suite d'un repas calamiteux dans une auberge fournie en produits Tricatel. Incapable de distinguer les goûts et les saveurs, Charles Duchemin se sait par avance défait en public lors du test gastronomique qui lui a été préparé sur le plateau de télévision. Gérard, officiellement intronisé directeur des guides Michelin, se présente finalement à la dégustation avec ces seules recommandations de la part de son père : « Tout ce que je sais, c'est mon père qui me l'a transmis. Lui-même le tenait de son père et ainsi depuis très longtemps. » Alors qu'il n'avait jamais manifesté de prédispositions pour la cuisine, Gérard reconnaît à l'aveugle tous les mets qui lui sont soumis. Mais alors qu'il est en difficulté sur un vin rouge, Charles intervient et reconnaît à l'œil un Saint-Julien, Château Léoville Las Cases 1953. Le talent paraît ici héréditaire, père et fils confirment leurs qualités exceptionnelles. Tricatel, incapable d'avaler les aliments que les Duchemin ont récupéré dans son usine, est définitivement compromis. Père et fils s'unissent dans cette épreuve et Gérard s'affirme comme le digne remplaçant de son père. La tradition gastronomique est sauvée, l'héritage de Charles Duchemin est préservé, la « malbouffe » de Tricatel est retoquée. Alors que Charles redoutait la disparition de ses connaissances devant le refus de Gérard de prendre sa succession et l'expansion des produits Tricatel, cette scène marque le retour d'une sociabilité harmonieuse et la bonne transmission d'un patrimoine gastronomique qui se constitue en contrepoids face à l'industrialisation alimentaire. Cette réconciliation prend une valeur symbolique à travers les figures de Louis de Funès et Coluche. La star des *Gendarmes* et de *La Grande Vadrouille*, l'ancienne garde et gloire vénérable de la comédie cinématographique rencontre ici le trublion médiatique à la mode et valeur montante du cinéma comique. Dans un même mouvement, le film réconcilie les générations (y compris de stars comiques) et réintègre la tradition au sein du contemporain, sans entraver le parcours des plus jeunes. Dans *L'Aile ou la Cuisse*, Coluche est un fils désinvesti par rapport à la question de l'héritage, électron libre qui ne ressent pas le besoin de prouver sa valeur. S'il finit par se conformer à la destinée que lui a tracée son père, ce n'est qu'en traînant des pieds, avec une nonchalance et un second degré tels que son

⁶¹⁹ Quand Tricatel reproche à Duchemin sa défense d'une « cuisine compliquée, pour des gens privilégiés qui sont encore plus compliqués », le critique gastronomique reproche à « ce sinistre personnage » de vouloir « rayer de la carte les derniers défenseurs de la cuisine de qualité ».

indocilité ne peut être remise en question. Par cette attitude, il hérite sans subir. Si les fils et les filles restent des insoumis, les pères peuvent se rassurer : leur continuité est assurée.

Chapitre 6

Préservation et mutation des normes et des valeurs sociales

« *Maintenant, les trucs qu'elle bouquine
C'est rien que du sexe magazine
Sous des prétextes diététiques
Elle fait de la cuisine exotique
Et elle me d'mande après manger
Si rien en moi n'aurait changé
Sois érotique, sois érotique,
Qu'elle m'dit⁶²⁰ »*

« Sois érotique » - Les Charlots

« *Misère, Misère !
C'est toujours sur les pauvres gens
Que tu t'acharnes obstinément
Misère, Misère !
ça s'ra donc toujours les salauds
qui nous bouff'ront l'caviar sur l'dos
[...]
L'argent fera bien le bonheur des pauvres
Ce qui s'ra la moindre des choses
Convenons-en
Convenons-en⁶²¹ ! »*

« Misère » - Coluche

Les transformations de la morphologie sociale de la France dans les années 1960-1970 conduisent à la montée de nouvelles valeurs dominantes, directement corrélées aux évolutions économiques, professionnelles et sociales. Les phénomènes que nous avons identifiés précédemment (modernisation des équipements agricoles, recul des effectifs paysans, accroissement de la population des villes et du tissu urbain, recomposition du monde ouvrier, développement du secteur tertiaire et des emplois de cadres) contribuent à une augmentation globale du niveau de vie et à un accès accru aux biens de consommation, rendus moins onéreux grâce à une hausse de la productivité. À travers ces multiples changements, Henri Mendras constate une « moyennisation⁶²² » de la société qui passe autant par une réduction des disparités salariales que par une certaine homogénéisation des valeurs. Peu à peu, les modes de vie s'unifient grâce à un accès généralisé aux mêmes biens de consommation et aux mêmes loisirs, (comme les vacances et la propriété – via le crédit –, privilèges essentiellement bourgeois jusqu'ici). Cette théorie de la moyennisation, que le sociologue détaille aux côtés d'autres chercheurs dans les années 1980-1990⁶²³, conclue à une diminution des frontières symboliques

⁶²⁰ Paroles : Gérard Rinaldi ; musique : Luis Rego. Chanson publiée dans l'album *Charloteries*, Disques Vogue, 1971.

⁶²¹ Chanson-sketch écrite par Coluche en 1978.

⁶²² Henri Mendras, *La Seconde Révolution française (1965-1984)*, Paris, Gallimard, 1988.

⁶²³ Il a travaillé dans ces deux décennies au sein du collectif Louis Dirn, un groupement de sociologues de l'Observatoire français des conjonctures économiques. Pour un aperçu de leurs travaux, voir Louis Dirn, *La Société française en tendance (1975-1995)*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

et économiques entre les classes sociales, ou plutôt à l'accroissement d'un centre médian dans la stratification sociale. Sans contribuer pleinement à cette idée d'une disparition progressive des différences de classes à partir du milieu du XX^e siècle, Philippe Coulangeon note que la massification de la diffusion des biens de consommation et des produits culturels au cours de ce siècle ne peut qu'alimenter cette perspective d'une société réunie autour de références similaires où les antagonismes entre les groupes sociaux sont moins prononcés⁶²⁴. Si moyennisation de la société il y a, celle-ci ne s'exprime pas qu'en termes économiques mais porte aussi sur des aspects culturels, symboliques et même politiques.

Ces positions ont depuis été nuancées, voire contestées, par plusieurs chercheurs qui, s'ils reconnaissent le grossissement des catégories intermédiaires, l'existence d'une indéniable réorganisation à l'intérieur des strates sociales et de points de convergences entre elles, réaffirment la présence de contrastes et d'inégalités prononcés, que ce soit sur le plan des revenus, du niveau éducatif, de la santé ou des pratiques culturelles. Dans un contexte où les biens de consommation deviennent accessibles au plus grand nombre, les disparités apparaissent à un niveau plus symbolique que matériel. Dès les années 1960, Pierre Bourdieu affirme dans un ouvrage collectif que, dans cette relative tendance au nivellement des conditions de vie entre les couches sociales, les distinctions ne disparaissent pas mais se déplacent et se renforcent sur le plan symbolique⁶²⁵. La réalité sociale s'avère donc plus contrastée que ne le suggèrent les discours sur l'uniformisation des classes, qui par ailleurs négligent la prise en compte de certaines inégalités (patrimoines, territoires, genres, générations, ethno- raciales).

Il n'en demeure pas moins que l'accession générale des Français à la société de consommation au début des années 1960 a des incidences sur les comportements, les normes et

⁶²⁴ « La massification de la production des biens matériels et symboliques qui a traversé l'histoire du XX^e siècle a contribué à brouiller l'expression symbolique des frontières entre les classes. La logique d'allongement des séries de production qui a été le moteur du développement des secteurs clés de l'industrie au siècle dernier a contribué à homogénéiser, au moins partiellement, certains aspects des modes de vie contemporains, à travers la banalisation de l'accès à un certain nombre de biens (automobile, électroménager) et de services (loisirs, tourisme). Cette logique a aussi concerné la production culturelle (télévision, cinéma, musique, édition, presses, médias, etc.). Bien entendu, des différences de gamme subsistent, parfois très importantes, que l'on observe notamment dans le domaine de l'automobile, du prêt à porter ou de l'alimentation. S'agissant des consommations culturelles, on observe aussi que les pratiques les plus banalisées, comme celle de la télévision, font l'objet d'usages différenciés et hiérarchisés. Mais le goût partagé y compris au sein des classes supérieures pour les produits de l'industrie du divertissement et des médias et la diffusion d'une forme de syncrétisme esthétique fondée sur le mélange des genres et des répertoires ne cadrent plus tout à fait avec l'image assez répandue au siècle dernier de cultures de classes étanches les unes aux autres : culture populaire vs. culture savante, culture de masse vs. culture d'élite. », Philippe Coulangeon, *Culture de masse et société de classes. Le goût de l'altérité*, Paris, Presses universitaires de France, 2021, p. 9-10.

⁶²⁵ Darras, *Le Partage des bénéfices. Expansion et inégalité en France*, Paris, Minit, coll. « Le sens commun », 1966.

les valeurs. Nous l'avons dit, les inégalités persistent et la société française évolue de façon disparate. Mais de nouveaux horizons se dessinent. Les évolutions économiques invitent à des comportements plus insoucians qui entrent en contradiction avec un système de valeurs basé sur la sobriété et l'épargne prudente, qui prédomine au moins depuis la Seconde Guerre mondiale :

Dans une société emportée par une croissance soutenue et génératrice de plein emploi, la sécurité devant les aléas de l'existence – la mort brutale, la maladie grave, l'accident invalidant – se fait plus grande tout à la fois par l'élargissement progressive de la protection sociale au plus grand nombre et par l'aisance individuelle et familiale accrue. Or, jusqu'ici, en raison précisément de la prégnance de ces aléas, la frugalité et la prévoyance viennent progressivement se substituer des valeurs et des comportements hédonistes. Les premiers symptômes en deviennent alors perceptibles : ainsi, grâce au crédit, la satisfaction immédiate des besoins et des aspirations plutôt que leur report ; ou encore, sur un autre registre, l'érosion du conformisme social et de l'aspiration à la ressemblance, qui contribuaient à renforcer le lien social, au profit de la revendication – pour l'heure, davantage implicite qu'explicite – du droit à la différence. Si cette dernière tendance s'amorce à peine, tant elle est contrebalancée à la même date par la standardisation croissante des genres de vie, déjà, en revanche, commencent à pointer tout à la fois des attitudes nouvelles face à l'autorité – et donc aux normes – et d'autres comportements face aux traditions et aux interdits – et donc aux valeurs⁶²⁶.

Ce passage d'une société frugale et économe vers une société plus dépensière est permis par des changements structurels dans l'économie du pays. L'ouverture de plusieurs établissements financiers après une phase de restriction au lendemain de la Seconde Guerre mondiale facilite l'acquisition de biens de grandes valeurs. Voitures et résidences secondaires deviennent plus accessibles et rendent les départs en week-end plus fréquents. La progression du crédit, encore mal vu quelques années avant, est en quelque sorte le signe d'un changement des mentalités. La société glisse du monde de l'épargne et de la frugalité à celui de la satisfaction immédiate des envies. Le contexte autorise cette déculpabilisation de la dépense. La croissance industrielle, économique et démographique, mais aussi les progrès en matière de santé⁶²⁷, permettent d'envisager les lendemains avec sérénité et ce d'autant plus que cette prospérité s'accompagne d'une stabilisation des manœuvres militaires extérieures avec la décolonisation

⁶²⁶ Jean-François Sirinelli, *Les Vingt Décisives (1965-1985). Le passé proche de notre avenir*, Paris, Fayard, 2007, p. 67-68.

⁶²⁷ La durée de vie s'allonge, passant de 1950 à 1960 de 63 à 67 ans pour les hommes, de 69 à 73 ans pour les femmes (sources : Institut national d'études démographiques).

et d'une consolidation des institutions avec la mise en place de la constitution de la V^e République en 1958.

L'augmentation des salaires accompagne ce mouvement. De 1950 à 1975, le salaire moyen de la population salariée est multiplié par 10,8⁶²⁸, chiffre qui reste toutefois à interpréter avec prudence aux vues des disparités salariales hommes/femmes et entre les catégories socio-professionnelles. Les chiffres de la consommation donnent des repères plus sûrs pour comprendre la participation croissante des Français dans les loisirs. Une étude de 1961 portant sur la consommation dans les années 1950⁶²⁹ montre que la consommation globale entre 1950 et 1957 augmente de 40%. Mais, tant en valeur qu'en volume, cette hausse a été beaucoup plus forte pour les produits non-alimentaires. Des secteurs requièrent plus de frais que d'autres comme la santé, l'hygiène et les transports. Au sein même de certains postes de consommation, les investissements changent. Ainsi, pour l'habitation, l'augmentation des coûts n'est pas due à une majoration des loyers, mais à une dépense massive dans les équipements, dont l'électroménager. Pour la culture et les loisirs, le montant accordé pour les sorties reste stable. En revanche, l'équipement en poste de radio et de télévision explose, tout comme l'achat de livres, de disques, d'appareils électrophones et de jouets. C'est dans cette part de plus en plus grande prise par la technologie dans le quotidien que Joffre Dumazedier analyse l'avènement d'une société de loisirs :

[...] la réduction des activités utilitaires ne peut être considérée comme le critère décisif de l'importance prise par les loisirs dans la vie familiale. Ceux-ci s'imposent dans l'emploi du temps des individus souvent en dépit des impératifs quotidiens. En réalité, le phénomène contemporain du loisir familial trouve sa force principale dans l'évolution des valeurs et des structures familiales en liaison avec la civilisation technicienne et ses conséquences sociales, régression des cérémonies traditionnelles, développement des moyens de transports et des moyens de diffusion, etc. Un besoin de loisir est né et s'est développé avec l'énorme accroissement des appareils à usage distractif, destinés à le satisfaire. Il s'est implanté dans la famille, le jour où ces appareils (radio, télévision, électrophone, etc.), ont été intégrés à l'ameublement domestique⁶³⁰.

Aussi, le développement des loisirs après la Seconde Guerre mondiale s'effectue à travers une diversification des activités qui amène une plus grande concurrence entre elles.

⁶²⁸ Cf. Christian Baudelot, Anne Lebeauvin, « Les salaires de 1950 à 1975 », *Économie et statistique*, n°113, 1979, p. 15-22.

⁶²⁹ Jean Albert, Christian Marbach, « La consommation française, de 1950 à 1959 », *Revue économique*, vol. 12, n°2, 1961, p. 229-254.

⁶³⁰ Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir ?*, *op. cit.*, p. 106-107.

Une fois encore, ces observations ne pourraient s'appliquer à l'ensemble de la société française. Les normes et les systèmes de valeurs cèdent plus ou moins difficilement en fonction des régions, des milieux sociaux et des éducations morales. Il n'empêche, des mentalités et des comportements changent, des perspectives inédites se dessinent. Si les habitudes et les traditions restent parfois bien ancrées chez certaines couches de la population, celles-ci peuvent de moins en moins ignorer ces mutations en cours. Quelles sont ces valeurs qui émergent ? En 1962, Edgar Morin affirme dans *L'Esprit du temps* que la réorganisation du temps de travail au cours des XIX^e et XX^e siècles à partir de logiques productives – et non plus sur la base des rythmes saisonniers ou des célébrations religieuses et locales – a eu tendance à décorrélérer le temps libre des formes anciennes de sociabilités et à créer, par la réduction du temps de travail, des espaces supplémentaires de liberté – qui ne sont plus occupés par les obligations domestiques, considérablement allégées grâce au confort moderne – susceptibles d'être comblés par les loisirs proposés par la culture de masse⁶³¹.

Cette question du loisir et de son développement est dans l'air du temps dans ce début des années 1960. En 1962, Joffre Dumazedier impose la notion de « civilisation du loisir » pour caractériser les récentes évolutions de la société française. Mais l'avènement de cette « civilisation » est le fruit d'un lent processus engagé dès le XIX^e siècle. Les évolutions sociologiques et démographiques qui découlent de l'industrialisation de l'Europe au XIX^e siècle ont modifié sensiblement la perception anthropologique du temps. Les cadences de l'usine et la dépossession progressive de l'ouvrier avec le produit de son effort ouvrent à une délimitation plus franche entre le temps travaillé et le temps libre, au contraire de la cyclicité et de la perméabilité entre activité et repos qu'impose le labour des champs⁶³². Cet espace de non-production, qui se creuse au fur et à mesure des années avec la réduction progressive du temps de travail, s'institutionnalise progressivement comme une période dévolue à certaines activités. Mais ces apparentes périodes libres se trouvent contaminées par les logiques laborieuses. Par la valorisation et la moralisation du travail, les heures libres se retrouvent immanquablement

⁶³¹ « Le temps des fêtes a été grignoté par l'organisation moderne et la nouvelle répartition des zones de temps libre : week-end, vacances. En même temps, le folklore des fêtes a déperissé au profit du nouvel emploi du temps libre. L'élargissement, la stabilisation, la quotidiennisation du nouveau temps libre s'effectuent simultanément au détriment du travail et de la fête. Cette zone de temps libre n'est pas récupérée par la vie familiale traditionnelle ni par les rapports sociaux coutumiers. Selon une évolution parallèle, l'unité complexe de la grande famille se réduit au noyau formé par le couple et les enfants. Les préoccupations d'investissement familial (épargne, transmission d'un héritage) se réduisent, le poids des travaux domestiques s'allège, l'attraction du foyer se relâche : chacun des membres de la famille acquiert une autonomie interne. *Et la culture de masse s'étend dans la zone abandonnée par le travail, par la fête et par la famille.* », Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset, coll. « La galerie », 1962, p. 86.

⁶³² Pour un panorama plus complet et détaillé de cette évolution du rapport au temps, voir Alain Corbin (dir.), *L'Avènement des loisirs (1850-1960)*, Paris, Aubier, 1995.

contaminées par des impératifs de rendement. La pratique du sport se développe mais s'inscrit dans un rapport de performance temporelle : le chronomètre est ce qui définit les limites du jeu ou ce qui doit être dépassé. Les nouveaux lieux de détente comme les stations thermales et balnéaires, les voyages d'agrément en train ou en paquebot sont pour la bourgeoisie des espaces où développer et entretenir favorablement les réseaux de sociabilité indispensables à la bonne conduite des affaires. Dans tous les cas, le temps libre se meut dans une logique de compétitivité et d'accumulation : il est ce qui ne doit pas être perdu.

Lorsque le Front Populaire arrive aux responsabilités en 1936, les premières politiques étatiques sur l'organisation des loisirs investissent idéologiquement ce temps libre. Il doit être favorable à l'épanouissement du travailleur mais aussi à son autonomisation. Le loisir doit permettre au travailleur de s'investir dans la vie publique via le relais associatif et de prendre en charge la gestion de sa communauté. Un certain idéal anthropologique et social de ce que devrait être l'homme en période chômée s'arrime à ces ambitions. Cette capitalisation du temps libre ne cesse de s'affirmer au cours des années suivantes et, après la Seconde Guerre mondiale, la multiplication des associations, patronages, établissements touristiques, événements et autres missions culturelles⁶³³ témoignent d'un engagement collectif dans les loisirs.

Le loisir, qui n'est plus défini en creux comme un temps non-travaillé, devient un élément incontournable de l'organisation sociale de la société française. Alors que Denis de Rougemont proclame en avril 1957 dans *Arts* que « l'ère des loisirs commence », la revue *Esprit* consacre un numéro spécial sur ce sujet en juin 1959. Joffre Dumazedier y fixe quelques éléments de définition et prête trois fonctions principales au loisir : le délassement, le divertissement et le développement de la personnalité. S'il rappelle qu'il existe des inégalités d'accès au loisir en fonction de la situation sociale, le sociologue constate un investissement groupal dans le loisir, qui devient une « valeur » et, plus encore, un style de vie⁶³⁴. Ces loisirs ouvrent la porte à un investissement individualisé du temps libre. À travers eux, l'individu peut déployer de nouvelles formes de distinctions et d'expression de soi :

⁶³³ Citons pêle-mêle l'installation d'un village de loisirs à la foire de Paris en 1964, la création d'une biennale européenne du loisir en 1969, le développement du camping et des colonies de vacances, l'érection de nombreuses stations sur le littoral (mise en place de la mission interministérielle « Racine » en 1963, chargée d'équiper les bords de mer du Languedoc-Roussillon en logements saisonniers pour endiguer la fuite des vacanciers vers l'Espagne) et en haute montagne (lancement du plan « Neige » en 1964 et construction de nombreuses stations de ski dans les Alpes).

⁶³⁴ « Aujourd'hui le loisir fonde une nouvelle morale du bonheur. Celui qui ne profite pas ou ne sait pas profiter de son temps libre n'est plus tout à fait un homme, c'est un homme "sous-développé", intermédiaire entre l'homme et la bête de somme. On pourrait presque dire avec l'américaine Martha Wolfenstein qu'on assiste à la naissance d'une *moralité de l'amusement (fun morality)*. », Joffre Dumazedier, « Réalités du loisir et idéologies », *Esprit*, n°274, 1959, p. 869-870.

[...] les loisirs ouvrent les horizons du bien-être, de la consommation et d'une vie privée nouvelle. [...] cette participation embryonnaire à la consommation signifie que le loisir n'est plus seulement le vide du repos et de la récupération physique et nerveuse, n'est plus la participation à des activités familiales productives ou accumulatives, c'est aussi, progressivement, la possibilité d'avoir une vie consommatrice. La consommation des produits devient, en même temps, l'autoconsommation de la vie individuelle. Chacun tend, non plus à se recroqueviller sur le foyer familial, non pas, inversement, à consommer sa vie dans l'exaltation, mais à consommer sa propre existence. Les masses accèdent, dans le cadre d'un loisir déterminé par les développements techniques, aux niveaux d'individualité déjà atteints par les classes moyennes. Le loisir moderne apparaît donc comme le tissu même de la vie personnelle, le milieu où l'homme cherche à s'affirmer en tant qu'individu privé⁶³⁵.

Cette exploration individuelle du temps libre n'est pas une cause mais un des symptômes d'un changement progressif des mentalités. L'individu se définit de moins en moins par rapport à un temps ritualisé et se détache plus largement des anciennes instances de régulation de la vie collective. Jean-François Sirinelli retient la date de 1965 comme année pivot dans l'accélération de ces mutations. Dans cette période, une baisse de la fécondité s'amorce, la pratique religieuse est en déclin et une culture « jeune », via les yéyés, revendique les singularités d'une génération qui cherche à marquer sa différence. Tous ces phénomènes contribuent à l'ébranlement des normes traditionnelles et des instances qui peuvent les défendre. Ces éléments s'ajoutent à l'avènement d'une société de consommation qui déstabilise de nombreux comportements encore marqués par la retenue et la prévoyance⁶³⁶.

Comment se traduisent ce décentrement des instances de régulation et cette individualisation progressive des valeurs ? Mai 68 a pu être envisagé comme un prolongement de ces tendances de fond⁶³⁷. Au cours des années 1970, les émancipations acquises ou amorcées

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 119-120.

⁶³⁶ « [...] la France de cette époque était emportée depuis vingt ans par une croissance soutenue et, depuis une dizaine d'années, les effets d'une rapide mue sociologique s'y faisait sentir. Pour autant, dans un premier temps, les valeurs et les normes qui sous-tendaient le comportement individuel comme la vie relationnelle étaient restées celles d'une société longtemps rurale et régie, sinon par la pénurie, au moins par une économie en partie de subsistance ainsi que par une insécurité sociale. Comme toutes les sociétés parvenues à un semblable niveau de développement, les vertus cardinales y demeuraient "l'endurance, la frugalité et la prévoyance, bref le report de la satisfaction" (Jean-Daniel Reynaud). Bien plus, dans une telle société, quelques grandes institutions, tels l'Église ou la famille et, dans une moindre mesure, les partis politiques ou les syndicats, ne fonctionnaient pas seulement comme structures de socialisation mais aussi, d'une certaine façon, comme dépositaires des normes et gardiennes de l'autorité. Vint, dès lors, un moment où normes et valeurs commencèrent à se trouver en porte à faux par rapport à l'évolution d'une France industrialisée, urbaine, enrichie et emportée par les "Trente Glorieuses". », Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France. T. 4. Le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2005 [1998], p. 326-327.

⁶³⁷ « [...] Mai 68, plus que comme un événement fondateur, apparaît comme un révélateur, un catalyseur et un accélérateur. Révélateur de la discordance entre un système d'autorité hérité d'une société en partie abolie et la

dans la décennie précédente ouvrent le champ à une redéfinition de l'individu, qui se détermine de moins en moins par rapport aux carcans institutionnels et aux normes traditionnelles. La quête de l'épanouissement individuel et du bien-être devient une nouvelle voie de singularisation pour l'individu. Elle passe notamment par un réinvestissement dans les activités sportives⁶³⁸, mais aussi dans les pratiques culturelles. Pour Philippe Chassaigne, des objets ou des formes culturelles comme le Rubik's Cube, les livres de développement personnel ou même le disco favorisent une expression individualisée du loisir⁶³⁹.

La crise économique⁶⁴⁰ qui débute en 1973 remodèle les comportements et les perspectives. Le sentiment de crise chez les Français progresse avec la montée inexorable du chômage. Le taux de demandeurs d'emploi passe de 3,1 % en 1975 à 5,2 % en 1979. Cette crise accentue les déséquilibres et provoque un mouvement général de défiance, à l'encontre de la politique notamment. La stagnation de la croissance et l'enrayement impossible du chômage marquent les défaillances de l'État et provoque, pour Jean-François Sirinelli, une « déchirure sociale⁶⁴¹ ». Le gaullisme et le communisme, qui rythmaient la vie politique française depuis la Libération, s'effacent peu à peu, ce qui amène à une recomposition de l'électorat. Les syndicats, au cœur de la vie des travailleurs depuis les années 1930, perdent en influence. Les idéaux révolutionnaires de Mai 68 sont battus en brèche par la mise en place en 1972 du Programme commun par le PS et le PCF (avant la désunion des gauches en 1977), vécue pour beaucoup comme une gauche de compromis, et par la publication en 1974 de la traduction française de

France des "Trente Glorieuses" en pleine mue. Catalyseur dans l'apparition de nouveaux comportements vis-à-vis des différentes institutions traditionnellement régulatrices – qui vont, dès lors, entrer dans une spirale de crise – et dans les modifications qui commencent à se faire jour au sein des familles et sur les lieux de travail. Accélérateur, enfin, car si, de fait, bien des changements dont on fait de Mai 68 le point de départ plongent leurs racines dans ces lézardes apparues au cours des années précédentes et puisent à des nappes restées encore en partie souterraines à cette date, il reste que les événements du printemps 1968, par l'onde de choc qu'ils enclenchèrent au sein de la société française, furent bien plus qu'un miroir. Ils hâtèrent une évolution. », *ibid.*, p. 328

⁶³⁸ Yves Travaillot, « Les années 1970 : de nouvelles contraintes pour le corps », dans *Sociologie des pratiques d'entretien du corps. L'évolution de l'attention portée au corps depuis 1960*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 49-69.

⁶³⁹ « Le disco constituait bien la version musicale de la "Décennie moi, moi, moi" : même si les clubs [...] attiraient des foules considérables, si l'accent était délibérément mis sur la présence d'une foule compacte sur la piste de danse (un mauvais disque était celui qui vidait la piste), si la musique disco visait avant tout à susciter un sentiment d'extase collective, ne serait-ce qu'à travers l'immuable structure des chansons, similaire, par son crescendo, à celle d'un rapport sexuel, la danse en elle-même était d'abord individuelle et, souvent, narcissique, comme le montraient les vastes miroirs tapissant les murs en une sorte de décoration obligée. », Philippe Chassaigne, *Les Années 1970. Fin d'un monde et origine de notre modernité*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 292.

⁶⁴⁰ Le terme de « crise », sur le plan économique tout du moins, doit être employé avec parcimonie. S'il y a bien une inflation du chômage, les indicateurs de la production et de la consommation restent au beau fixe, bien qu'accusant une croissance plus mesurée par rapport aux années 1960 (cf. Jacques Marseille, « Les "Vingt Glorieuses" ». La croissance de l'économie française des années 1970 à nos jours », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 52, 1996, p. 94-101). La crise est bien là, mais elle est avant tout sociale et idéologique.

⁶⁴¹ Jean-François Sirinelli, *Le Siècle des bouleversements (de 1914 à nos jours)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Une histoire personnelle de la France », 2014, p. 219.

L'Archipel du Goulag d'Alexandre Soljenitsyne qui remet durement en cause le système communiste soviétique. La mort de Mao Zedong en 1976 égratigne les discours utopistes français sur la révolution culturelle en Chine. La préservation d'un idéal communiste et révolutionnaire occulte les réalités du régime autoritaire chinois et révèle l'aveuglement, voire le déni des militants maoïstes et de certaines élites intellectuelles. Le marxisme, qui portait une partie des révoltes de Mai 68, se fragilise et se trouve grandement desservi par la mise en place de la dictature des Khmers rouges au Cambodge en 1975, l'invasion de l'Afghanistan par les armées soviétiques en 1979 et les révoltes de la classe ouvrière en Pologne contre le pouvoir communiste au tournant des années 1980⁶⁴².

Au-delà des partis et des sensibilités politiques, la perception de la nation devient plus trouble. Le déclin de la ruralité et la pénétration de plus en plus prononcée d'une culture mondialisée affectent les certitudes. Alors que la France cherche à conforter son rang sur la scène internationale et poursuit davantage son intégration dans la communauté européenne, la crainte d'une dilution des cultures et des identités est patente. Ce sentiment de dénégation du local n'est pas étranger à la montée des revendications régionalistes durant ces deux décennies⁶⁴³. Mai 68 laisse en héritage à ces années 1970 un sentiment diffus de remise en cause de l'autorité⁶⁴⁴.

Ces différentes mutations amènent, selon Olivier Bobineau⁶⁴⁵ et Christian Le Bart⁶⁴⁶, aux prémices d'un second individualisme, ou d'une seconde modernité, à partir des années 1960 qui se manifesterait pleinement dans les années 1980. Celui-ci succède à un premier individualisme qui remonte aux Lumières et à la Révolution française, où l'individu est amené, sur le plan théorique tout du moins, à s'émanciper progressivement de ses attaches

⁶⁴² « Dans le contexte français, le marxisme cède comme un fruit mûr. Aucune théorie adverse n'est requise pour l'abattre. À l'aube des années quatre-vingt, ce n'est pas l'homme qui s'efface comme un visage sur le sable recouvert par la mer, c'est le marxisme. Sa métaphysique, sa méthode demeurent dans certaines études. En France, sa philosophie de l'histoire est en ruine. On ne prend plus la société pour cible. Le révolutionnarisme est moribond. L'engagement politique n'est plus un sacerdoce laïc. », Gil Delannoi, *Les Années utopiques (1968-1978)*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1990, p. 161.

⁶⁴³ Voir Laurent Jalabert. « "Vivre au pays", les régionalismes en France dans les années 1960-1970 », dans Michel Pigenet, Danielle Tartakowsky (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours, op. cit.*, p. 563-569.

⁶⁴⁴ « 1968 n'a pu, en dépit de son insurrection mimétique, de l'agitation, des remises en question, imposer l'autogestion ni même des politiques qui s'en inspirent. L'agitation imposa une attitude critique envers l'autorité. Le droit de commander et le devoir d'obéir se seraient de toute façon érodés car la tendance était forte et générale. La relativité du consentement à l'autorité ne date pas des années soixante-dix, mais le recours à l'explication, à la séduction ou à la négociation s'y affirment. L'amoindrissement de l'autorité est un trait de ces années. », Gil Delannoi, *Les Années utopiques (1968-1978)*, op. cit., p. 185-186.

⁶⁴⁵ Olivier Bobineau, « La troisième modernité, ou "l'individualisme confinitaire" », *SociologieS*, 2011. En ligne : <https://journals.openedition.org/sociologies/3536> ; Olivier Bobineau, « La troisième modernité. Une nouvelle donnée anthropologique », *Le Débat*, 2011/4, n°166, p. 150-159.

⁶⁴⁶ Christian Le Bart, « Le second individualisme », dans *L'Individualisation*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Références », 2008, p. 153-194.

communautaires et traditionnelles. Olivier Bobineau repère une conjonction de trois crises (économico-sociale, politico-idéologique et religieuse) au cours des années 1970 qui vont accélérer un « individualisme concret » (le terme est emprunté au sociologue François de Singly) en germe depuis le XIX^e siècle :

Il ne s'agit plus tant de séparer l'individu de ses attaches communautaires, au nom de la raison émancipatrice, que de l'ancrer dans le réel par l'élaboration progressive de dispositifs juridiques, au nom de sa quête d'indépendance. L'enjeu est cette fois-ci de construire pratiquement les individus en leur garantissant des droits dans l'ensemble de leurs activités : politiques, sociales, économiques et culturelles. Des droits assurés, aussi bien au travail que dans les loisirs, dans la vie privée comme dans la vie publique, seul ou avec d'autres. Ce long travail de concrétisation culminera dans les "Trente Glorieuses" jusqu'à déboucher sur une "nouvelle culture psychologique" érigeant l'épanouissement personnel en règle d'or⁶⁴⁷.

L'individu devient en quelque sorte sa propre mesure, se définit et agit désormais en fonction de valeurs individualisées qui s'affranchissent de plus en plus de son héritage culturel. Ces changements interviennent concrètement dans les 1980 mais trouvent leur source dans les mutations de la société dans les années 1960-1970. Mai 1968 et la crise économique de 1973 sont ainsi posés comme des dates jalons dans ces bouleversements :

Mai 1968 n'est pas étranger aux bouleversements dont il sera question : une culture hédoniste ou libertaire s'y exprime, dans un contexte de croissance économique, de développement de la consommation et des loisirs, d'augmentation du niveau de scolarité. Dans un contexte aussi de crise des référentiels longtemps tenus pour indépassables (Dieu, la nature, l'État, le progrès, la science, la technique, l'amour, la morale...). Mais l'individualisation contemporaine est tout autant liée à la crise économique des années 1970 : individualisme moins flamboyant, renvoyant à une compétition accrue entre individus, dans un contexte de raréfaction des ressources (emplois). C'est dire l'ambivalence de ce second individualisme. Il n'est pas discutable, dans tous les cas, que la conjonction de ces facteurs ait contribué à la diffusion d'un nouvel idéal de réalisation de soi, davantage autocentré. Les individus ne peuvent plus aussi facilement s'abandonner aux routines, traditions, normes et rôles. C'est désormais en lui-même que l'individu est invité à chercher les fondements de son action⁶⁴⁸.

Aussi, la période qui est la nôtre, celle des années 1960-1970, est une période pivot, qui contient en germe des changements majeurs qui se manifestent plus clairement dans les années 1980. De quelles manières émergent les nouvelles valeurs ? En quoi les formes culturelles médiatisent

⁶⁴⁷ Olivier Bobineau, « La troisième modernité. Une nouvelle donnée anthropologique », art. cit., p. 155-156.

⁶⁴⁸ Christian Le Bart, « Le second individualisme », chap. cit., p. 153.

un dialogue avec celles-ci ? Quelles négociations identitaires et sociales peuvent-elles amener ? Les comédies populaires, en diffusant des représentations qui participent à la constitution des normes et des rapports symboliques entre les individus, sont un point d'observation essentiel pour mesurer ces changements.

À travers cet exposé, nous avons souhaité rendre compte de la complexité de la recomposition sociologique de la France au cours des années 1960-1970. Si les progrès économiques et l'avènement d'une culture de masse œuvrent à une participation plus élargie aux mêmes opportunités, aux mêmes biens et loisirs, les contrastes socio-culturels persistent et n'effacent pas les clivages. À ces inégalités accrues dans un contexte de tension consummatrice s'agrège l'émergence d'un nouveau système de valeurs qui entre en friction avec des habitudes et des normes héritées d'un contexte radicalement différent. L'évolution du rapport à la sexualité et plus encore le développement de ses images et de ses discours dans les années 1960-1970 manifestent pleinement ce décalage progressif par rapport à un système où les relations intimes et leur formulation restent encadrées et codifiées.

Les comédies populaires de ces décennies proposent-elles des incarnations audiovisuelles de ces mutations ou bien, à rebours des réalités en cours, forment-elles un discours dissonant ? Contribuent-elles à ce sentiment d'homogénéisation sociale et accompagnent-elles ce basculement vers de nouvelles valeurs ? Ou alors participent-elles à la pérennisation d'anciens modèles ? Dans ce chapitre, nous souhaiterions étudier la manière dont les comédies se saisissent de ces recompositions sociales et de ces nouvelles valeurs émergentes en nous intéressant aux mutations des images de la sexualité et de la nudité dans un contexte de libération des mœurs, aux représentations rapports politiques à un moment où, dans le sillage de Mai 68, les revendications militantes se multiplient (féminisme, régionalisme) et où l'individualisme peut détourner des mobilisations collectives, et enfin aux évolutions de la structure sociale. Sans jamais être le miroir exact d'une situation, ces représentations, au croisement du réel, des idées et des points de vue, sont des « modes spécifiques de connaissance du réel⁶⁴⁹ » à partir desquels les individus se forment⁶⁵⁰. Elles ne reflètent donc pas des comportements exacts mais saisissent tout à la fois des observations, des tensions, des paradoxes, des peurs et des fantasmes qui établissent des images complexes de soi et des autres,

⁶⁴⁹ Pascal Moliner, *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*, op. cit., p. 11.

⁶⁵⁰ « [...] la représentation d'un objet correspond à un ensemble d'informations, d'opinions et de croyances relatives à cet objet. Ces informations, ces croyances sont le fruit d'expériences individuelles et d'échanges interindividuels. Ces éléments vont être mobilisés chaque fois qu'il s'agira de parler de l'objet ou de tenir à son égard une conduite précise car ils constituent une base de connaissances. », *ibid.*, p. 13.

renforcent les normes ou les marges et dépeignent un tableau imaginaire de la société. Quel panorama social les comédies populaires dressent-elles des années 1960-1970 ? Nous avons ainsi dégagé de ce corpus trois thématiques qui touchent chacune à la question des valeurs et des sociabilités⁶⁵¹ et qui témoignent d'un rapport complexe aux mutations évoquées plus haut.

I. (R)évolution sexuelle ? Nudité, sexualité et érotisme dans la comédie : entre audace et conservatisme moral

En France, la charnière entre les années 1960 et 1970 est marquée par l'idée de « révolution sexuelle », formulation puissante qui émerge peu à peu dans cette période et qui perdure aujourd'hui dès qu'il est question d'aborder cette époque. Le terme peine toutefois à rendre compte de la diversité des réalités qu'il recoupe et tend à agglomérer plusieurs événements conjoints au risque d'estomper les contradictions qui peuvent exister en eux. Les éléments ayant trait à un bouleversement des mœurs, à une extension dans le domaine public des représentations de la sexualité au cours de cette période méritent d'être traités à part tant chacun répond à des enjeux particuliers et dispose d'une chronologie spécifique. Contrairement à ce que pourrait laisser croire la rhétorique insurrectionnelle, les faits et les actions qui ont façonné cette « révolution sexuelle » sont moins des soubresauts que l'aboutissement de longs processus. Il en est ainsi à propos de la promulgation de lois en faveur du contrôle des naissances et du droit des femmes à disposer de leur corps (loi Neuwirth en 1967 autorisant les dispositifs contraceptifs, loi du 17 janvier 1975 relative à la dépénalisation de l'avortement) qui parachèvent des décennies de combats féministes.

D'une autre manière, les mouvances d'inspirations philosophiques et psychanalystes, qui promettent une émancipation de l'individu par une sexualité désentravée de tout carcan moral,

⁶⁵¹ Nous utilisons ce terme à dessein pour sa capacité à mobiliser les questions d'identités et de représentations collectives : « la sociabilité cherche à analyser des pratiques à forte valeur rituelle qui impliquent la présence simultanée d'un groupe d'assidus, l'existence d'un centre d'intérêt commun et la présence de certains symboles représentatifs du groupe. Ce sont ces pratiques de sociabilité qui produisent la confiance et l'énergie émotionnelle que favorise, en termes relationnels, le sentiment d'identité commune. Le problème réside, bien entendu, moins dans le fait d'accepter l'existence d'un lien de sociabilité que dans la portée que l'on accorde à ce lien dans les phénomènes analysés. Autrement dit, le lien entre la relation et le comportement des individus. Car la notion de sociabilité implique l'idée que le lien de sociabilité suppose une série de valeurs partagées, ce qui permet d'aborder à travers l'étude de la sociabilité des questions d'identité collective – qu'elles soient de classe ou politiques –, de représentations sociales ou de mécanismes de l'action collective. », Pilar González Bernaldo de Quirós, « Sociabilité urbaine », *Hypothèses*, 2009/1, n°12, p. 298.

émergent dans les années 1960-1970 à la faveur d'une remise à jour des théories de Charles Fourier (première parution en 1967 du *Nouveau Monde amoureux*, un siècle et demi après son écriture), d'une diffusion large des travaux d'Herbert Marcuse (*Éros et civilisation*, 1955) ou de la redécouverte de la pensée de Wilhelm Reich (certains de ses ouvrages écrits dans les années 1930 portant sur le fonctionnement libidinal sont traduits en français au début de la décennie 1970). Loin de constituer des inédits dans l'histoire, ce militantisme féministe et ces aspirations hédonistes ne sont pas sans rappeler certains débats des années 1920 concernant les mœurs, la contraception et la place des femmes dans la société. Au cours des années folles, la question sexuelle se politise, si bien que d'aucuns évoquent une « première révolution sexuelle⁶⁵² ».

À ces perspectives historiques qui recadrent l'expression de « révolution sexuelle » et incitent à la recontextualiser⁶⁵³ s'ajoutent des travaux qui, dans une approche culturelle, soulignent le caractère andocentré et hétéronormé qui couve sous cette formule. De nombreux travaux ont mis en avant les points aveugles de cette période, insistant sur le caractère sexiste de certains discours à tendance « libératrice », la génération d'une pression plus forte chez les hommes et les femmes à propos des relations sexuelles, la persistance d'inégalités entre les genres et les sexualités après cette période⁶⁵⁴. Tout en reconnaissant de réelles évolutions dans les mœurs et les conduites sexuelles et en rappelant que des écarts peuvent exister entre des discours et les pratiques effectives, plusieurs sociologues invitent à considérer avec prudence le terme de « révolution sexuelle ». Michel Bozon évoque une « modernisation de la sexualité⁶⁵⁵ », une évaluation plus intérieure qu'extérieure de celle-ci – due notamment à la perte d'influence d'instances régulatrices comme l'État ou l'Église – où par « l'intériorisation des contrôles, l'individu doit établir lui-même ses normes et sa cohérence intime, tout en

⁶⁵² Voir notamment : Maryse Jaspard, « En amont de la “révolution sexuelle”, première moitié du XX^e siècle », dans *Sociologie des comportements sexuels*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2017, p. 33-46 ; Christine Bard, « XX^e-début XXI^e siècle », dans Sylvie Steinberg (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 349-472.

⁶⁵³ « L'expression de “libération sexuelle” doit donc être utilisée avec prudence et celle de “révolution sexuelle” uniquement dans son contexte des années 1960 et 1970, et pour désigner la lutte politique qui fait de la sexualité un moteur de changement social. », Anne-Claire Rebreyand, *Intimités amoureuses. France 1920-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Le temps du genre », 2008, p. 24.

⁶⁵⁴ Voir entre autres : Michelle Zancarini-Fournel, « Genre et politique : les années 1968 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°75, 2002, p. 133-143 ; Anne-Claire Rebreyand, « “Libération sexuelle” : quelle libération sexuelle ? », dans *Intimités amoureuses. France 1920-1975, op. cit.*, p. 239-282 ; Ludvine Bantigny, « Quelle “révolution” sexuelle ? Les politisations du sexe dans les années post-68 », *L'Homme & la Société*, n°189-190, 2013, p. 15-34 ; Malka Marcovitch, *L'Autre Héritage de 68*, Paris, Albin Michel, 2018 ; Blanche Plaquevent, « Penser la révolution sexuelle dans les années 1960 : intellectuel·le·s en quête de subversion », *Ethnologie française*, vol. 49, 2019, p. 277-292.

⁶⁵⁵ Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus sociologie », 2018 [2002], p. 63.

continuant à être jugé socialement⁶⁵⁶. » La libération sexuelle reste partielle. Ce point rappelle que la sexualité procède d'une élaboration culturelle et sociale et qu'à ce titre, une « révolution sexuelle » ne peut pas prendre en compte uniquement le critère comportemental :

La révolution sexuelle ne peut certainement pas être réduite aux changements de comportements sexuels et à leur libération progressive. Elle porte surtout sur les significations attribuées socialement et subjectivement à la sexualité et à sa construction dans des registres culturels tels que le droit et les législations, la médecine et la psychiatrie, et les arts (musique, peinture, arts vivants, photographie, littérature, etc.)⁶⁵⁷.

Dans ce passage de la décennie 1960 à 1970, la sexualité est au premier plan. Elle se détache plus nettement de la procréation et devient le terrain de nouvelles recherches pour l'individu. Ses représentations et ses codifications affectent des secteurs aussi différents que la politique, la justice, la presse, l'art et l'économie. Par les lois précédemment citées de 1967 et 1975 relatives à la contraception et à l'avortement, mais aussi par les restrictions ou la ghettoïsation de certaines images de la sexualité (interdictions multiples de revues à caractère érotique, établissement du classement X au cinéma pour les films à contenus pornographiques par la loi du 30 décembre 1975), l'État affirme son interventionnisme dans la gestion de la sexualité et de ses représentations. Des jugements de cours, des productions artistiques et médiatiques atteignant des sphères plus ou moins larges témoignent d'une prégnance des questions concernant les mœurs sexuelles. De nombreuses revues érotiques se créent (*Plexus* en 1966, *Photo* en 1967, *Union* en 1972, *Playboy* en 1973, *Sexpol* en 1975), des titres sulfureux de la chanson ou du cinéma deviennent des succès populaires (« Je t'aime... moi non plus » de Serge Gainsbourg et Jane Birkin, *Le Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci en 1972, *Emmanuelle* de Just Jaeckin en 1974, *Exhibition* de Jean-François Davy en 1975), certaines procédures judiciaires secouent durablement l'opinion publique (l'affaire Gabrielle Russier en 1969, qui est portée à l'écran par André Cayatte en 1971, le procès de Bobigny en 1972). Si le fleurissement de la question sexuelle sur la place publique n'a pas bousculé en profondeur les comportements, il a contribué à modifier la juridiction et le langage, à mettre en avant certaines contradictions sociétales ou à redéfinir les frontières entre la provocation et la banalité :

[...] la « révolution sexuelle » des années 1960 et 1970 a été moins une révolution dans les comportements sexuels qu'une révolution culturelle au cours de laquelle la structure sociale, dont la sexualité faisait partie, se trouva radicalement transformée.

⁶⁵⁶ Simon Patrick, « Révolution sexuelle ou individualisation de la sexualité ? Entretien avec Michel Bozon », *Mouvements*, n°20, 2002, p. 15.

⁶⁵⁷ Alain Giami, Gert Hekma, « Révolutions ou évolutions sexuelles ? Les termes du débat », dans Alain Giami, Gert Hekma (dir.), *Révolutions sexuelles*, Paris, La Musardière, coll. « L'attrape-corps », 2015, p. 41.

Les scripts de la sexualité, les grands récits culturels (du sexe, du genre, de l'âge et de la race) et les conceptions scientifiques de la sexualité furent radicalement transformés à ce moment historique ainsi que l'obscénité et les réglementations des discours sur la sexualité⁶⁵⁸.

Les productions culturelles participent pleinement à cette redéfinition de la sexualité dans le champ social, moins parce qu'elles seraient le reflet d'attitudes réelles ou de certaines idées que par leur capacité à fixer des imaginaires autour de la question à partir desquels le récepteur se forme et interagit. Elles ne résistent pas à former des standards, à expliquer, légitimer, justifier ou condamner. Les représentations que les comédies populaires donnent de la sexualité, de ce qu'elle implique (la nudité) ou de ce qu'elle peut susciter (l'érotisme), ont toute leur part dans la formation de modèles. Elles sont affectées par ce qui est prohibé (la censure), ce qui est dans l'air du temps (la vague de films érotiques et pornographiques dans les années 1970 par exemple), mais plus encore par le dispositif dans lequel elles s'insèrent. En étant attachées à un registre comique, elles prennent une autre couleur. La sexualité peut être tournée en dérision, rendue nonchalante et insouciante à l'occasion, ou bien être déconsidérée dans certaines de ses manifestations. Loin de toute homogénéité, les comédies populaires françaises renvoient de la sexualité des images ambivalentes, à la fois légères et désacralisées, mais néanmoins travaillées par une pression morale.

1. Régulation de la sexualité et de la nudité

1.1. Panorama sur la censure cinématographique en France au début des années 1960

Selon Albert Montagne, la censure cinématographique apparaît en France en 1909 à la suite d'une circulaire ministérielle autorisant préfets et maires à interdire sur leur territoire d'administration la projection d'un film⁶⁵⁹ même lorsqu'il est autorisé d'exploitation dans le reste du pays. L'interdiction doit être motivée par des circonstances locales. Afin d'éviter les disparités et les contradictions territoriales, une commission de contrôle composée de sept représentants du gouvernement et de sept professionnels est mise en place à l'échelle de l'État en 1919. Son avis n'est que consultatif, la décision finale de censure revenant à l'autorité ministérielle. Placée successivement sous la tutelle des ministères de l'Intérieur, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, du Commerce et de l'Industrie, de l'Éducation Nationale et des Beaux-Arts, cette commission passe sous la coupe du ministre de l'Information en 1945.

⁶⁵⁸ Jeffrey Escoffier, « La pornographie, la perversité et la révolution sexuelle », dans *ibid.*, p. 313.

⁶⁵⁹ Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

Jusqu'ici paritaire dans sa composition entre délégués du gouvernement et de l'industrie, cette assemblée bascule en 1961 en défaveur des professionnels de cinéma. Au cours des années 1950, plusieurs maires, par conviction personnelle ou à cause de pressions locales qui émanent pour l'essentiel d'associations familiales ou du clergé, interdisent la projection de films sur leur commune⁶⁶⁰. Un décret du 18 janvier 1961 renforce la présence de l'État dans la commission de contrôle. Les huit membres issus de la profession se retrouvent en minorité face à huit représentants du gouvernement, cinq personnalités nommées par l'État issues des domaines de la psychologie, de la sociologie, de l'éducation, de la justice ou de la médecine et trois représentants d'associations familiales et de regroupements de maires. Si seul le ministre de l'Information signe les autorisations de visas d'exploitation et d'exportation, il s'appuie sur les décisions de la commission. Elle peut prononcer plusieurs avis, en amont de la réalisation du film (visa préalable) et après finition : autorisation de représentation du film pour tout public, interdiction aux moins de 13 ans, de 18 ans, ou interdiction totale. Elle exerce également un contrôle sur le matériel publicitaire et peut suggérer à l'occasion des coupes dans le film.

Par de telles configurations, la censure s'assimile à un instrument d'encadrement de la production plutôt qu'à un appareillage juridique (elle émane bel et bien du pouvoir exécutif et non judiciaire). Dans ce sens, Frédéric Hervé invite à la considérer comme une « instance de régulation culturelle⁶⁶¹ » amenant chaque film à être une « coproduction entre cinéastes et censeurs⁶⁶² ». Dans ce début des années 1960, la censure cinématographique porte essentiellement sur deux points : la politique (notamment l'image de la nation) et les mœurs. Son activité doit être comprise dans une perspective environmentaliste. Ainsi, la présence de la nudité ou de la sexualité n'est pas répréhensible en soi⁶⁶³. Si *Et Dieu... créa la femme* (1956) de Roger Vadim offusque, c'est moins pour le corps nu de Brigitte Bardot que pour le personnage que l'actrice incarne, qui affirme ses désirs et dont le naturel peut offrir un point d'identification aux jeunes spectatrices⁶⁶⁴. De même, *Les Amants* (1958) de Louis Malle choque

⁶⁶⁰ Voir « France : les municipalités », dans Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998, p. 206-208.

⁶⁶¹ Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente glorieuses*, Paris, Nouveau monde, 2015, p. 26.

⁶⁶² *Idem.*

⁶⁶³ Les nudistes du *Gendarme de Saint-Tropez* n'ont provoqué aucun émoi particulier de la part de la censure puisque leur nudité s'intègre dans un mode de vie qui, bien qu'alternatif, est connu du plus grand nombre et reste affecté d'un certain exotisme. En outre, la mise en scène des corps reste prudente (plan d'ensemble pour ne pas attirer l'attention sur les zones intimes, cadrage qui ne descend pas en dessous des épaules pour les plans rapprochés) et le récit établit la victoire des gendarmes sur les baigneurs dévêtus.

⁶⁶⁴ Une partie du scandale reposait également sur le lien conjugal qui lie Roger Vadim et Brigitte Bardot, certains reprochant au réalisateur de présenter une image dégradée de sa femme, et par là même du couple. Un critique du *Figaro* vilipende le cinéaste : « À quoi pense un mari quand il montre, avec tant de complaisance, le corps nu de son épouse ? », cité dans Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, op. cit., p. 169.

parce que la scène d'amour illustre un adultère vécu avec plaisir et sans remords. La nudité et la sexualité, tant qu'elles ne s'affichent pas de manière trop franche ou qu'elles ne remettent pas en cause des institutions sociales et culturelles, restent possibles. La production comique en offre quelque exemples.

1.2. Sexualité (1) : suggérer sans rien dire

Tout comme la comédie *screwball* américaine des années 1930-1940 abordait ces sujets par de nombreuses astuces langagières pour ne pas enfreindre le code Hays⁶⁶⁵, les comédies françaises recourent à de semblables métaphores, litotes, euphémismes et autres figures d'atténuation. Il s'agit tout à la fois d'évoquer sans nommer, de suggérer plus que d'affirmer. Les mots ou l'absence criante de mots sont autant de truchements de l'acte sexuel. À la fin du *Gendarme se marie* (1968) de Jean Girault, après la cérémonie de mariage de Cruchot avec Josépha, l'adjudant Gerber propose à son subalterne une partie de pétanque pour le soir-même. Mais le maréchal des logis-chef est bien en peine de faire comprendre à son supérieur que la nuit de noces sera consacrée à d'autres projets et tente de suggérer, par quelques grimaces appuyées, ce qu'il lui est tant gênant d'avouer. Dans *L'Homme-orchestre* (1970) de Serge Korber, Louis de Funès renâcle toujours à nommer l'acte sexuel. Les onomatopées permettent ainsi au chorégraphe Evan Evans, le personnage qu'il interprète, d'évoquer la sexualité avec son neveu (joué par le fils de l'acteur, Olivier de Funès) qui vient d'avoir un enfant avec une danseuse de la troupe : « quand tu fais lalala-lala, pense aux conséquences ! »

Le court métrage *La Virginité*, réalisé par Michel Boisrond et scénarisé par Annette Wademant, intégré dans le film à sketches *La Française et l'amour*, est exemplaire de cette stratégie d'obstruction suggestive. Ginette (Valérie Lagrange) et François (Pierre Michael) sont fiancés. La jeune femme, toujours vierge, reste réticente aux avances sexuelles de son amant. Au début du film, François presse son amie de coucher avec lui. La chose n'est présente dans le dialogue que par le biais d'un pronom démonstratif (« Il n'y a plus que ça qui m'intéresse »), d'un adverbe renforçant un déterminant démonstratif (« C'est important cette chose-là ») ou, dans la scène qui suit, lorsque Ginette se confie à sa mère, par une périphrase (« une chose pareille ») qui supplantent à chaque fois la réalité insinuée. La suite du film, tout en poursuivant ce type de tournure, est plus osée. Si les langues esquivent toute crudité, l'acte sexuel est abordé de front sans aucune ambiguïté. À l'institut de beauté où elle travaille, Ginette confie à ses collègues féminines son appréhension de la première expérience sexuelle. Celles-ci évoquent

⁶⁶⁵ Voir Grégoire Halbout, *La Comédie screwball hollywoodienne (1934-1945). Sexe, amour et idéaux démocratiques*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Lettres et civilisations étrangères - Cinéma », 2013.

alors sans complexe la sexualité, utilisent un langage imagé (« c'est un problème pour une fille de perdre sa fleur ») et se souviennent sur le ton de la plaisanterie de leurs expériences personnelles sans qu'un poids moral ne pèse sur la conversation (« ça c'est vrai que les premières fois on est plutôt déçue mais après on s'y fait. Et puis on finit même par trouver ça très agréable ! »). Cette légèreté désacralise l'acte et profite à Ginette qui, à partir de ce moment du récit, prend en main sa première expérience intime. Elle devance son fiancé en lui proposant de passer la nuit avec lui. Le soir venu, dans une chambre d'hôtel, les deux amants se retrouvent. Ginette rythme le déroulé de la soirée et s'avère plus entreprenante que François, finalement peu à son aise. Alors qu'elle est nue sous les couvertures du lit, le jeune homme l'enlace et lui propose de ne pas aller plus loin pour rassurer sa compagne. Elle accepte avec joie, l'invite à l'embrasser avant de lui demander de réitérer son geste. Réuni dans un gros plan, les deux amants s'enlacent plus passionnément dans une étreinte qui, après un fondu au noir, ne laisse guère de doute sur la suite des événements. La sexualité s'énonce dans une double direction, ménageant à la fois un penchant bienséant par la retenue du vocabulaire, l'absence d'images inconvenantes, l'inscription de la relation sexuelle dans un cadre préconjugal, et un aspect plus audacieux par la démythification de la sexualité et l'attitude proactive de Ginette.

De la même façon, Henri Verneuil dans *Les lions sont lâchés* (1961) oblitère l'image dans des circonstances similaires. Avant d'aller plus loin au lit avec sa maîtresse, le personnage interprété par Lino Ventura jette un œil en direction de la caméra, attrape sa veste de costume pour recouvrir l'objectif de la caméra. Le geste rompt l'illusion cinématographique en interpellant le spectateur, aussitôt mis à distance du spectacle et renvoyé (morale oblige) à une position de voyeur. Cette dynamique particulière, où l'implicite frôle l'explicite, où les mouvements les plus osés sont aussitôt pondérés, est caractéristique de cet érotisme par oscillation qui se développe dans les comédies des années 1960.

1.1 Nudité licite et détournement de l'érotisme

Le nu est abordé dans de semblables combinaisons dans *Ella* de Jacques Poitrenaud, un des courts métrages qui compose le film à sketches *Les Parisiennes* (1962). Le corps dévêtu d'Ella (Dany Saval), le personnage principal, ne s'entrevoit au cours d'une scène qu'à travers le vitrage dépoli de sa douche qui floute son anatomie. Roger Vadim utilise un procédé similaire dans *La Bride sur le cou* (1961). Au cours d'une scène d'hallucination cadencée par des percussions envoûtantes, le réalisateur filme Brigitte Bardot dansant nue en interposant entre l'actrice et la caméra une vitre translucide qui ennuage le rendu visuel de la scène, opacifiant ainsi les contours et les détails du corps. Ces représentations restent possibles dans la France

des années 1960. Comme le rappelle Frédéric Hervé en reprenant l'exemple de l'*Olympia* de Manet, la nudité n'est scandaleuse que si elle cherche le réalisme ou s'intègre dans un cadre trop proche du quotidien du spectateur qui pourrait faciliter l'identification⁶⁶⁶. Le caractère hallucinatoire de la scène de *La Bride sur le cou* autorise la nudité, d'autant plus que ce passage s'intègre initialement dans un numéro de danse – ce n'est donc pas une nudité ordinaire et réaliste – donné dans un cabaret (Alain, le principal protagoniste masculin du film, imagine Sophie, jouée par Brigitte Bardot, à la place de la danseuse). Ce spectacle est lui-même ramené à un imaginaire exotique par le recours à un cliché raciste (deux musiciens noirs jouent des percussions en multipliant les expressions faciales) qui achève d'éloigner ce passage de toute quotidienneté. Si la nudité intervient dans un cadre plus ordinaire dans *Les Parisiennes*, elle reste licite puisqu'une distanciation sociale s'instaure avec Ella, *showgirl* loufoque associée à l'univers du cabaret où la nudité va de pair avec la performance (par ailleurs, le passé de danseuse au Moulin Rouge de Dany Saval est de notoriété publique).

De la même façon, la nudité de Mireille Darc dans *Des pissenlits par la racine* est recevable par la situation qu'occupe Rockie « la Braise » (le personnage qu'interprète l'actrice) dont le passé de prostituée est suggéré tout au long du film. Ce renvoi à la marge permet une scène de bain où apparaît la poitrine de l'actrice, même si la mousse a soin de recouvrir les tétons. Comme Jacques Poitrenaud et Roger Vadim, Georges Lautner utilise un procédé obstrucateur pour empêcher la vision totale du corps nu. Par ce type de litote, la représentation de la nudité féminine met en exergue ce qu'il est interdit de voir. Elle accentue la présence des dispositifs qui voilent certaines parties du corps. Georges Lautner aménage un jeu avec un spectateur construit comme masculin et hétérosexuel, qui est tout à la fois contrarié de cette nudité partielle et amusé par cette propension de la mise en scène à frôler les limites du présentable. Filmée dans son bain en plan rapproché, le bord inférieur du cadre ne laissant apparaître que le haut de sa poitrine, l'actrice se lève brusquement en pivotant sur elle-même (ce qui permet d'éviter la vision encore taboue du sexe) et présente ostensiblement ses fesses à la caméra. Mais un *cut* très rapide qui coupe ce mouvement dans son élan empêche une vision trop prolongée du postérieur. Georges Lautner déjoue les attentes du spectateur et crée un effet de surprise en décalant inopinément le point de tension de la scène. Par ce stratagème visuel, le cinéaste crée une forme d'érotisme à tendance comique, renforcé par la situation du personnage dans cette

⁶⁶⁶ « Longtemps, les réalisateurs n'ont pu approcher la nudité qu'en s'éloignant du contemporain, en se réfugiant dans le lointain géographique, historique ou social. L'histoire de l'érotisme au cinéma est celle d'une lutte visant à conquérir la contemporanéité et la centralité sociale des corps. », Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente glorieuses*, op. cit., p. 438.

scène : Rockie se dresse soudainement après avoir compris que son compagnon Jo Arengéot a rempli une combinaison très fructueuse au tiercé. Qualifiée de nigaude tout au long du film, la jeune femme est ramenée à un élément corporel et trivial (ses fesses) dans ce rare moment de vivacité intellectuelle.

Ce genre de rupture qui permet d'amortir la tension érotique est employé plus d'une fois dans la comédie pour aborder la nudité. Dans une des scènes les plus célèbres du *Corniaud*, Saroyan (Louis de Funès) se retrouve seul aux côtés d'un homme à la musculature étoffée (interprété par Robert Duranton, catcheur professionnel) dans des douches publiques d'un camping italien. Tout en se lavant, le Maciste gonfle sa plastique et joue des biceps devant un Saroyan ébahi. L'athlète jette des regards langoureux à son voisin en se caressant les pectoraux et laisse poindre une tension homoérotique que Saroyan annihile aussitôt en renvoyant sèchement l'homme hors des sanitaires. Le trafiquant en cocaïne se retrouve seul et tente vainement de remuer ses muscles, bien en peine d'imiter l'alcide avec son corps chétif. Une nouvelle fois, une brisure doublée d'un effet comique empêche l'érotisme de s'étendre en longueur.

2. Spectacularisation et déréalisation de la nudité et de la sexualité

2.1. Heures glorieuses du cinéma érotique et pornographique en France

Affirmer que la vague de films érotiques et pornographiques qui déferle sur la France de la fin des années 1960 aux années 1970 (François Jouffa et Tony Crawley distinguent un âge d'or du genre entre 1973 et 1976⁶⁶⁷) résulterait d'une demande pressante de la part du public serait confondre les causes et les conséquences. Si des films à caractère érotique et pornographique, français et étrangers, sortent en nombre durant cette période et rencontrent plus d'une fois des succès importants à leur sortie, c'est grâce à leur intégration dans le circuit de commercialisation et de distribution traditionnel. Bien que des salles de cinéma commencent à se spécialiser dans le genre et que des techniciens, interprètes et producteurs se consacrent entièrement à ce type de films, ce cinéma n'est pas encore marginalisé et dispose d'une exposition semblable à la production non-pornographique. Le public, curieux de cette production inédite, se presse en salle. À Perpignan, des touristes espagnols arrivant par cars entiers se pressent le week-end dans les salles de la cité catalane pour voir ces films qui restent interdits dans la très prude Espagne franquiste. Dans les établissements spécialisés se forment

⁶⁶⁷ François Jouffa, Tony Crawley, *L'Âge d'or du cinéma érotique et pornographique (1973-1976)*, Paris, Ramsay, 2003.

de nouvelles sociabilités et pratiques de la salle⁶⁶⁸. Le film érotique se diversifie et va plus loin dans la représentation d'actes sexuels. À partir de 1973, à la suite d'une innovation d'un distributeur-exploitant marseillais, la pornographie s'immisce dans les circuits traditionnels : des séquences additionnelles non-simulées tournées à part sont insérées dans certaines productions, offrant ainsi aux distributeurs la possibilité de vendre le film sous une version *soft* et *hard*⁶⁶⁹.

Le genre connaît ses plus belles heures au cours des années 1974 et 1975. Un éphémère festival international du film pornographique se tient à Paris en août 1975. Des millions de spectateurs voient des productions pornographiques en salles. La censure s'essouffle⁶⁷⁰ et dans la perspective des élections présidentielles de 1974, les principaux candidats se prononcent pour une libéralisation du contrôle des films⁶⁷¹. Élu président, Valéry Giscard d'Estaing entend supprimer la censure. Nommé au secrétariat d'État à la culture, Michel Guy se prononce pour la suppression des interdictions totales d'exploitation et ne suit plus dès la fin de l'année 1974 les avis de la Commission de contrôle dès qu'ils se prononcent sur ce type de décision. Dans la foulée sortent plusieurs films érotiques, parfois retranchés de quelques scènes, qui bénéficient d'une exposition importante. Les triomphes publics de films comme *Emmanuelle* (1974), qui révèle Sylvia Kristel, et *Histoire d'O* (1975), tous deux réalisés par Just Jaeckin ou encore *d'Exhibition* (1975) de Jean-François Davy témoignent d'une légitimation de la consommation de films érotiques dans le champ des pratiques culturelles⁶⁷².

⁶⁶⁸ En prenant appui sur des témoignages de spectateurs du Beverly, une salle de cinéma parisienne qui se convertit à la programmation pornographique dans les années 1970, Claude Forest souligne que dans ce type de lieu, les spectateurs sont partie prenante dans l'expérience de la salle : « Lorsqu'une activité d'ordinaire réservée à l'intimité – assez rare en heure creuse – se pratique entre certains spectateurs, les autres personnes se rapprochent alors : le spectacle est dans la salle, et il fait partie aussi du plaisir des acteurs du moment. Le spectateur semble toujours en alerte de ce qui se passe, plus dans la salle que sur l'écran, peut-être dans l'attente d'un attouchement, ou simplement comblé de son voyeurisme », Claude Forest, Arnaud Chapuy, *Cinéma Beverly. Le dernier porno de Paris*, Paris, L'Harmattan, coll. « Salles de cinéma, 2019, p. 41.

⁶⁶⁹ Voir Martine Boyer, « Le fabuleux destin des séquences additionnelles », dans *L'Écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie (1960-1980)*, Paris, Plon, 1990, p. 89-95.

⁶⁷⁰ En 1968, alors que les décisions de la commission sont de plus en plus contestées par le milieu du cinéma, André Holleaux, directeur général du CNC, refuse de continuer à assumer la signature des visas de censure et délègue cette fonction au service juridique et technique du ministère de l'Information.

⁶⁷¹ Sur la chronologie de la censure cinématographique en France entre la fin des années 1960 et la première moitié des années 1970, voir Georges Meyer, « De la censure à la classification (1968-1975) », dans *Censure d'État. Cinéma, mœurs et politique autour de 1968*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2019, p. 201-235.

⁶⁷² Certains succès du genre deviennent des références culturelles partagées, à l'écran et en dehors. Ainsi, dans *Pas de problème !* de Georges Lautner, Edmond Michalon (Jean Lefebvre) tombe sous le charme d'une inconnue rencontrée sur la route qui ressemble fortement à Sylvia Kristel et qui dit s'appeler Emmanuelle. Après avoir demandé à cette étrangère si elle a vu le célèbre long métrage de Just Jaeckin (sorti un an plus tôt en France), Edmond confie aimer les films érotiques mais assure ne jamais aller voir les films pornographiques, distinction qui confirme l'existence d'une barrière entre le tolérable et l'obscène dans les représentations cinématographiques de la sexualité.

À l'automne 1975 et suite à de nombreuses polémiques pendant l'été sur la présence trop forte de la pornographie dans l'espace public, le gouvernement vire de bord et propose de répertorier les films pornographiques pour leur adjoindre une réglementation spécifique. Ce classement X⁶⁷³, établi par la Commission de contrôle et entériné par la loi de finances du 30 décembre 1975, pénalise et marginalise ce type de cinéma en l'excluant de toute subvention, en interdisant sa publicité, en limitant son exploitation dans des salles dédiées et en leur imposant une lourde charge fiscale (bénéfices taxés à hauteur de 20 %, majoration à 33,3 % de la TVA, taxe de 300 000 francs sur les importations de films de ce genre, etc.). Alourdie par ces impôts, stigmatisée moralement et esthétiquement, la production pornographique est ostracisée et se réorganise en dehors des circuits traditionnels.

Le « ixage » des films reste sujet à débat. Comme le révèle Nathalie Nicolic dans un article portant sur la distinction juridique entre l'érotisme et la pornographie⁶⁷⁴, plusieurs critères soumis à appréciation de la Commission de contrôle entrent en compte dans la définition de la pornographie. Si tout film présentant des actes sexuels non simulés est considéré comme pornographique, les intentions du réalisateur, le contenu et la qualité technique du film ou le sujet sont aussi évalués pour la classification. Dans le rapport Genevois du 21 mai 1979, le conseil d'État considère comme pornographique tout « film qui présente au public, sans recherche esthétique et avec une crudité provocante des scènes de la vie sexuelle et notamment des scènes d'accouplement. » Des critères esthétiques et moraux louables attribués à une œuvre peuvent la faire sortir du ghetto pornographique en dépit de la présence de scènes sexuelles détaillées. À quel moment le curseur bascule-t-il dans un camp ou dans l'autre ? Bien loin de s'arrêter aux seules images du film, la définition de la pornographie varie en fonction des regards qui sont portés sur l'œuvre et de l'évaluation de son paratexte : « la pornographie n'est pas une essence : invention de la modernité, elle résulte d'une fabrication conflictuelle⁶⁷⁵. » Malgré leurs contenus violents et sexuels qui pouvaient les faire prétendre à de la pornographie, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (1976) de Pier Paolo Pasolini et *L'Empire des sens* (1976) de Nagisa Oshima (1976) parviennent à échapper au classement X grâce à la réputation de leurs réalisateurs. Ce nouveau système participe à une construction culturelle de l'érotisme et de la pornographie (l'un relevant des représentations tolérées du corps et de la sexualité, l'autre de celles considérées comme illégitimes ou dégradées). Il est par ailleurs un outil de régulation de

⁶⁷³ Il ne concerne pas uniquement les films considérés comme pornographique mais ceux aussi qui comporteraient une incitation à la violence.

⁶⁷⁴ Nathalie Nicolic, « Érotisme versus pornographie : évolution institutionnelle d'une frontière surveillée par le système juridique », *Cités*, n° 15, 2003 p. 69-77.

⁶⁷⁵ Georges Meyer, *Censure d'État. Cinéma, mœurs et politique autour de 1968*, op. cit., p. 227.

la qualité cinématographique. Alors qu'il était prévu pour supplanter la censure traditionnelle, il perpétue le principe d'interdiction et devient à la fois « instrument de censure des mœurs et de police artistique⁶⁷⁶ ».

2.2. Des images libérées et provocantes ? : la nudité et la sexualité comme événement

La prolifération de films érotiques dès la fin des années 1960 et le succès remporté par certains titres affectent le cinéma « traditionnel » qui s'autorise à se dévêtir plus largement. La nudité totale (essentiellement féminine) qui était auparavant évitée ou suggérée s'affiche frontalement. Pour sa première réalisation, Michel Audiard débute *Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages* par un travelling latéral sur le corps nu de Rita (Marlène Jobert), qui est allongée sur le ventre sur un matelas gonflable transparent. La jeune femme débite face caméra un long monologue plusieurs fois entrecoupé qui commence par ces mots : « Je m'appelle Rita. Je suis drôlement bien foutue et vachement intelligente ». Toujours dévêtue, elle poursuit en expliquant au spectateur (l'adresse à la première personne du pluriel est employée) son intérêt pour l'argent. Ce qui relevait quelques années avant du répréhensible s'affiche ostensiblement dans l'introduction de ce film : sans artifice, une femme se présente nue, assume fièrement son corps et sa vénalité sans que n'intervienne le poids d'une culpabilité morale. Mais la nudité revêt ici un caractère exceptionnel. Loin de s'intégrer dans une forme de quotidienneté, elle fait à chaque fois événement, bouscule, provoque et interpelle.

C'est sur ce principe que fonctionne une partie du comique des *Novices* (1970) de Guy Casaril. Brigitte Bardot y interprète sœur Agnès, une nonne échappée de son couvent breton, recueillie à Paris par Mona Lisa (Annie Girardot), une prostituée qui tente d'initier l'ex-moniale à la profession. Les tenues légères portées par Agnès (qui n'apparaît jamais totalement nue), dans lesquelles elle n'est guère à son aise, dissonent avec le rigorisme de sa précédente vie religieuse. Cependant, cette image d'innocente ingénue sexualisée à ses dépens, qui perpétue le stéréotype de la *dumb blonde* sur laquelle s'est construite la *persona* de Brigitte Bardot à ses débuts au cinéma, ne fait plus événement. Elle apparaît bien anachronique à l'heure de la « libération sexuelle » et perd totalement de la modernité et de la force subversive qu'elle pouvait recouvrir dans les années 1950⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁶⁷⁷ « Jusqu'en 1959, le comique d'inversion sexuelle (expérience/innocence) fonctionnait grâce à la jeunesse de l'actrice à l'écran – dix ans plus tard, le mécanisme, qui plus est à l'ère de la "libération sexuelle", se bloque. *Les Novices* montre aussi par défaut que, une fois passée sa période de "sacrée gamine" moderne, il devient nécessaire, pour "faire passer" Bardot en *dumb blonde*, de distancer ses films de la réalité contemporaine dans le temps ou l'espace (la Deuxième Guerre mondiale dans *Babette*, Londres dans *Une ravissante idiote*, le Mexique dans *Viva Maria !*, les Caraïbes dans *Boulevard du rhum* [Robert Enrico, 1971], le Far West américain dans *Les Pétroleuses* [Christian-Jaque, 1971], le Moyen Âge dans *L'Histoire très bonne et très joyeuse de Colinot Trousse-Chemise*

Dans *Quelques messieurs trop tranquilles* (1973) de Georges Lautner, la nudité expose un décalage culturel. Suite à l'arrivée d'un groupe de hippies dans le village lotois de Loubressac, le maire (Michel Galabru) et deux de ses administrés (Jean Lefebvre et Henri Guybet), conservateurs et méfiants quant à ces nouveaux venus, se rendent dans leur camp où ils constatent que toutes et tous vivent quasiment nus dans des habitations géodésiques. Accompagnées du rythme lancinant d'un morceau de rock progressif à la bande-son et de couleurs kaléidoscopiques à l'image, les apparitions de femmes se baladant poitrine nue sont semblables à des hallucinations pour les trois villageois.

Sur d'autres versants mais dans un même régime de singularisation, la nudité dans *Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause !* de Michel Audiard et *Fantasia chez les ploucs* (1971) de Gérard Pirès est rattachée à la pulsion libidinale et au fantasme névrotique. Dans le film de Michel Audiard, Bernard Blier joue un pervers sexuel qui imagine nues toutes ses interlocutrices féminines. Certains plans adoptent son point de vue et dévoilent furtivement ses visions où poitrines et fesses se dévoilent. Par la fugacité de son apparition et son inscription dans une subjectivité, la nudité reste sensationnelle. De même, le film de Gérard Pirès élabore une nudité-spectacle. Dans une Amérique parodique et loufoque, Sagamore Noonan (Lino Ventura) et Doc Noonan (Jean Yanne) profitent de la fuite de la strip-teaseuse Caroline Harrington (Mireille Darc) dans les marais de l'Alabama (elle est uniquement vêtue d'un bikini en diamants) pour organiser une immense opération de sauvetage avec droit d'entrée pour y prendre part. Des centaines d'hommes affluent. Une scène de cabaret est montée à la hâte, des numéros de danse féminins se succèdent tandis que Sagamore et Doc haranguent la foule pour accroître l'excitation des participants.

La nudité féminine, largement sexualisée, continue de provoquer un certain émoi. Sa présence de plus en plus récurrente à l'écran ne certifie pas son assimilation à un régime d'images banalisées, en dépit des prétentions hédonistes de l'époque et de la diffusion croissante de films et de publications érotiques. Le caractère exceptionnel qu'elle revêt à chaque fois confirme qu'elle ne relève pas encore de l'ordinaire. L'introduction d'*Une veuve en or* (1969) de Michel Audiard traduit cette ambivalence. Après un long générique, plusieurs images d'archives se succèdent en présentant des scènes violentes ou les mouvements d'une danseuse dénudée. Une grande croix rouge barrant l'écran revient régulièrement, suivie d'un écriteau « Assez » en lettres majuscules qui conclut chacune de ces courtes scènes. Une voix-off

[Nina Companéez, 1973]). Dans *Les Novices*, clairement situé dans la France de 1970, l'irréalité des situations et personnages devient trop gênante. », Ginette Vincendeau, « Brigitte Bardot, ou le "problème" de la comédie au féminin », *CiNéMAS*, vol. 22, n° 2-3, 2012, p. 29-30.

commente : « Oui, il faut que ça cesse ! La violence, le meurtre et l'érotisme doivent être impitoyablement chassés de nos écrans. » Ce jeu ironique autour de la censure se poursuit, la voix-off affirmant que le producteur, les acteurs, auteurs et techniciens du film s'engagent à combattre « la subversion et la pornographie » et à proposer une histoire « saine, propre et récréative ». Le film se poursuit en infirmant aussitôt ces propos bienséants. La même voix-off présente les principaux protagonistes du récit : Delphine Berger (Michèle Mercier), dont la mort récente de son oncle lui laisse espérer un héritage conséquent, et Antoine Berger (Claude Rich), son mari, sculpteur de son état. Chez eux, le couple se prépare pour la cérémonie des funérailles. Devant un large rideau d'intérieur, Antoine frappe trois coups au sol avec un bâton avant d'ouvrir les pans, révélant ainsi sa femme nue présentant ses fesses à la caméra. Le carton « Assez » revient à l'écran pour masquer le corps de Delphine. Antoine se tourne vers la caméra et s'adresse au spectateur : « C'est pas pareil voyons, puisque c'est nous ». Les lettres de l'écriteau volent aussitôt en éclat. La nudité est ici mise en exergue, apparentée à un numéro (les trois coups tapés évoquent l'univers théâtral), ce qui la dégage une nouvelle fois de toute banalisation. Si les images de la nudité et de la sexualité se multiplient et se diffusent plus largement au tournant des années 1970, elles restent encore spectaculaires et sensationnelles, voire soumises à la pression morale (seule la situation conjugale d'Antoine et Delphine dans *Une veuve en or* permet de montrer entièrement le corps nu).

2.3. Galipettes burlesques (*Une veuve en or, Laisse aller... c'est une valse, Le Grand Blond avec une chaussure noire*)

La représentation d'une relation intime est touchée par un même atypisme iconographique. Alors que l'époque ne se contente plus de sous-entendus, d'ellipses ou de métaphores visuelles, les scènes sexuelles dans la comédie restent rares. L'extension d'un discours sur l'érotisme dans la société n'automatise pas l'intégration d'images licencieuses, leur ancrage et leur normalisation dans les productions culturelles à destination du grand public. Autrement dit, les objets n'obtiennent pas de réponse binaire lorsqu'ils sont reçus et mis en pratique par un public selon un principe d'adéquation ou de dysfonctionnement avec l'usage prescrit, mais s'intègrent dans des processus d'appropriations dynamiques et évolutifs. Les termes de réinterprétation, retraduction ou de détournement deviennent alors plus pertinents pour mesurer la pénétration culturelle et sociale d'un objet, d'un phénomène ou d'un événement. Aussi, la faible présence de scènes d'amour dans la comédie ne doit pas être commentée comme un échec de l'imaginaire érotique et sexuel à investir le genre. La particularité du dispositif comique remodèle la portée, les significations et les fins qui peuvent s'associer à cet imaginaire. Ainsi, en prenant un aspect

burlesque et acrobatique, les scènes d'amour d'*Une veuve en or* et de *Laisse aller... c'est une valse* (1971) de Georges Lautner ne recherchent pas la stimulation du désir mais renvoient la relation sexuelle à une performance physique absurde et irréaliste.

Dans le film de Michel Audiard, la relation intime entre Antoine et Delphine se décèle plus qu'elle ne se voit. Alors que toutes les lumières sont éteintes dans la chambre, seule la plante des pieds des deux amants, éclairée par une lumière rouge fluorescente, apparaît à l'image. Associées aux gémissements des amants, les gesticulations conjointes de ces deux paires de pieds, qui dessinent des arabesques dans l'espace, suggèrent la relation sexuelle. La scène bascule ensuite dans l'invraisemblable lorsque ces quatre pieds, posés sur un lustre, s'élèvent à l'écran. Le film de Georges Lautner présente de semblables lévitations orgasmiques. Les retrouvailles charnelles du couple formé par Serge (Jean Yanne) et Carla (Mireille Darc) prennent des tonalités circassiennes. Les deux amants se frottent les fesses, se roulent dans un lit qui paraît sans fin, se contorsionnent dans des positions impossibles, voltigent, tordent le fer du cadre de lit, flottent dans les airs avant de s'étreindre à nouveau. Filmée dans des teintes chaudes et dorées en rupture avec les nuances grisâtres du film, cette scène multiplie les faux-raccords et les anomalies spatiales. Comme Michel Audiard, Georges Lautner déréalise la sexualité. Il n'est pas question de créer un quelconque trouble érotique chez le spectateur mais bien au contraire de décourager toute montée du désir, du moins de ne pas laisser celui-ci prendre le dessus. Les corps sont réduits à de simples mécaniques, des silhouettes courbées, ce qui tend à diluer la réalité de ce qui représenté. L'audace formelle supplante l'action. Dans ces deux comédies, le burlesque désamorce l'érotisme.

Dans une autre mesure, une scène de drague dans *Le Grand Blond avec une chaussure noire* d'Yves Robert joue sur cette mise en échec de l'érotisme. Christine (Mireille Darc), agente secrète, est chargée de démasquer les plans de François Perrin (Pierre Richard), violoniste étourdi qui, à la suite d'une sombre machination des services secrets français, passe pour un espion dangereux. Décidée à le séduire pour le faire parler, Christine reçoit le musicien chez elle et l'accueille avec une robe noire à décolleté dorsal plongeant jusqu'au commencement du sillon interfessier. La scène multiplie les sous-entendus grivois (d'une voix suave, Christine propose à François d'aller dans sa cave pour voir le reste de sa collection d'instruments) et les objets aux formes suggestives (des coupes de champagne bien trop oblongues qu'un gros plan vient souligner ou encore les tuyaux tapageurs d'une cornemuse). Mais François contrarie cette atmosphère érotique en accumulant les maladresses et les actes manqués (sa cigarette tombe au niveau de son entrejambe, il coince les cheveux de Christine dans sa braguette). Dans cette manière de faire un pas de côté, le film d'Yves Robert, comme ceux de Michel Audiard et

Georges Lautner, intègre l'érotisme mais le maintient à bonne distance en déroutant l'imaginaire auquel il peut être associé. Ce déraillement peut faire perdre ses aspects les plus subversifs à cette tension érotique, tout en ne la rejetant pas complètement.

3. Une sexualité devenue prosaïque

3.1. Sexualité (2) : en parler sans rien faire (*Erotissimo*, *Sex-shop*, *L'Étalon*)

Les années de « révolution sexuelle » se caractérisent moins par une profusion d'images sur la sexualité que par le déploiement au sein de la société d'un discours sur la question. Le documentaire persifleur de Pierre Etaix *Pays de cocagne* (1971) témoigne à sa manière, en compilant les réactions de Français croisés au hasard des rues et des plages, de la préoccupation érotique du moment, de l'existence d'un imaginaire diffus mais prégnant autour de ce sujet. La nouveauté de cette parole touche à la scission progressive opérée entre sexualité et morale. Si les territoires et les différentes couches sociales n'avancent pas au même rythme sur ce point et que certaines postures demeurent, la sexualité s'affranchit des injonctions procréatives pour devenir un des leviers de l'épanouissement de l'individu. La nécessité d'une éducation à la sexualité dès l'école se fait plus pressante. Les centres du Planning familial et le Groupement national d'information et d'éducation à la sexualité (GNIES), créés dans la foulée de Mai 68, militent en ce sens. En 1971, le médecin Jean Carpentier diffuse dans les lycées un tract « Apprenons à faire l'amour » pour accompagner les adolescents dans leur découverte de la sexualité. La circulaire « Fontanet », datée du 23 juillet 1973, pose les bases d'une information et d'une éducation à la sexualité, introduite dans l'enseignement scolaire l'année suivante. Avec l'institutionnalisation progressive de la sexologie (la Société française de sexologie clinique est fondée en 1974), la sexualité se médicalise. La discipline rencontre toutefois des résistances de la part de militants féministes et homosexuels qui lui reprochent ses accointances trop prononcées avec la psychanalyse. Mais c'est probablement dans les médias que se mesure l'intérêt grandissant pour la santé sexuelle et la progression dans l'espace public des questionnements liés à l'intimité. Les émissions radiophoniques populaires animées par Ménie Grégoire qui sont diffusées sur RTL de 1967 à 1981 offrent un large écho au sein de l'espace médiatique à la promotion d'une sexualité désentravée. Elles normalisent, sinon légitiment, la recherche du plaisir sexuel et dessinent la matrice d'une conjugalité basée sur l'écoute et le

respect mutuel⁶⁷⁸. La presse, essentiellement féminine, accompagne ces préoccupations et construit à sa façon un idéal sexuel et conjugal⁶⁷⁹.

Erotissimo (1969) de Gérard Pirès est une satire saisissante de cet accroissement de la rhétorique sexuelle dans la société et de ses incidences sur les individus. Scénarisé par Nicole de Buron⁶⁸⁰, ce film suit le quotidien d'Annie (Annie Girardot) et Philippe (Jean Yanne), un couple de bourgeois parisiens. Après avoir lu dans un magazine que « l'épouse moderne est érotique », Annie se demande si elle est « à la hauteur ». Elle cherche dès lors à être cette femme désirable et sensuelle que lui vante la presse et son entourage, tandis que son mari, préoccupé par un contrôle fiscal dans la société qu'il dirige, se désintéresse de son couple. Les kiosques à journaux regorgent de revues érotiques. Sur les bâtiments, des femmes nues s'affichent sur des réclames commerciales, les produits du quotidien, comme l'huile « *Erotissimo* », jouent sur des ambiguïtés sexuelles pour se vendre⁶⁸¹ (un faux clip publicitaire inséré dans le film soutient que cette huile est « jeune, pure, excitante et vierge » alors qu'une jeune femme danse devant la caméra⁶⁸²), des imprécateurs de rue vocifèrent que « le phallisme ne passera pas ». Dans cette effusion où se mêlent les incitations et les contradictions, Annie tente d'être à la page et de se conformer aux prescriptions médiatiques. Sans grande conviction mais convaincue d'agir pour le bien-être de son couple, Annie attache une plus grande importance à son corps, achète des tenues légères pour réveiller les ardeurs de Philippe, se retrouve au cinéma devant des films érotiques et prend un amant pour correspondre à cette image de femme libérée à laquelle elle aspire. Dans une mise en scène effrénée qui privilégie les inserts, les plans très courts, le

⁶⁷⁸ Voir Dominique Cardon, « Les confidences des Françaises à Ménie Grégoire », *Sciences humaines*, n° 53, 1995, p. 18-25 ; Dominique Cardon, « “Chère Ménie...” ». Émotions et engagements de l'auditeur de Ménie Grégoire », *Réseaux*, n°70, 1995, p. 41-78 ; Smaïn Laacher, « Destins tragiques des coups de foudre. Les archives de Ménie Grégoire », *Terrain*, n° 27, 1996, p. 71-80 ; Marie-Véronique Gauthier, *Le Cœur et le corps du masculin dans les années soixante. Des hommes écrivent à Ménie Grégoire*, Saint-Estève, Imago, 1999 ; Dominique Cardon « Droit au plaisir et devoir d'orgasme dans l'émission de Ménie Grégoire », *Le Temps des médias*, n° 1, 2003, p. 77-94 ; Florence Bécar, Bernadette Legrand, « Ménie Grégoire, une première : son émission à la radio sur la sexualité », *Dialogue*, n°193, 2011, p. 7-13.

⁶⁷⁹ Claire Blandin, « Les discours sur la sexualité dans la presse féminine : le tournant des années 1968 », *Hermès*, n°68, 2014, p. 82-87.

⁶⁸⁰ Nicole de Buron est journaliste et romancière, auteure dans les années 1950 et 1960 de plusieurs romans à succès et scénariste de la très populaire série télévisée *Les Saintes Chéries* (1965-1970) qui suit les péripéties d'un couple. Elle apparaît dès le générique comme la véritable maîtresse d'œuvre d'*Erotissimo*, les cartons de présentation indiquant qu'il s'agit d'un « film de Nicole de Buron, réalisé par Gérard Pirès ».

⁶⁸¹ Dans sa critique du film, Jean-Louis Bory résume en une formule quelque peu provocante ces rapports entre érotisme et publicité qu'exploite *Erotissimo* : « Qu'est-ce que l'érotisme ? Une façon de vendre le sexe. Consommable, le cul devient fesse. Et la fesse est un label de promotion (ça ne doit pas être les termes qu'il faut) *vachement* terrible. Pour tout et d'abord pour n'importe quoi. », Jean-Louis Bory, « Le roi du bébé », *Le Nouvel Observateur*, 17 juin 1969.

⁶⁸² Dans un article à visée sémiologique paru en 1967, Violette Morin soulignait déjà la tendance de la publicité à jouer sur l'implicite, à érotiser les produits promus en développant un imaginaire autour des fluides pour susciter l'intérêt du consommateur (Violette Morin, « Érotisme et publicité : un mécanisme d'autocensure », *Communications*, n°9, 1967, p. 104-113)

montage parallèle et le montage des attractions⁶⁸³, Gérard Pirès compose une partition sonore et visuelle riche, parfois suffocante en raison des nombreuses ruptures de rythmes et de tons, qui cherche à traduire cette pression sociale qui pèse sur les épaules d'Annie. Si le film ne contient aucune scène d'amour, il est sans cesse question dans les dialogues de sexualité et d'érotisme. Le film se concentre sur cette théorisation à outrance de la sexualité qui, épuisée par un jargon scientifique plus ou moins compris, perd toute spontanéité⁶⁸⁴. Le constat dressé par *Erotissimo* est amer : ces injonctions à jouir sans entraves causent plus d'impasses qu'elles n'offrent de résolutions. Par ailleurs, elles accentuent la frustration et la culpabilité liées à l'impossibilité de répondre à des standards, tout en intensifiant la charge conjugale des femmes, qui sont les seules responsables de la santé sexuelle de leur couple, éternelles garantes de la réussite de leur mariage, sommées dans le même temps d'être désirables, prêtes à répondre aux désirs masculins et ouvertes à tout type d'expérience.

Dans une autre mesure, *Sex-shop* (1972) de Claude Berri marque le désarroi provoqué par ces nouvelles modalités sexuelles. Claude (Claude Berri), libraire à Paris, marié et père de deux enfants, est confronté à des difficultés financières dans son commerce. Un ami le convainc de reconverter son commerce en sex-shop et d'offrir à ses clients, en plus d'ouvrages érotiques, une panoplie d'accessoires sexuels. La boutique attire de nombreux curieux dont Lucien (Jean-Pierre Marielle), dentiste charismatique qui va le former à l'échangisme et à l'exhibitionnisme. Mais cette initiation ne va pas sans heurts. Claude peine à se laisser aller complètement à ce genre de pratiques. Au sein de son couple, les tentatives pour appliquer une sexualité différente (lectures érotiques, positions innovantes, triolisme) sont davantage subies que désirées et provoquent des tensions et des incompréhensions mutuelles. Le film se termine par la reformation du couple, où l'un et l'autre finissent par s'avouer leur désintérêt pour le libertinage, sans renoncer pour autant à l'exploration de leurs fantasmes : dans la dernière scène du film, Claude, au lit dans les bras de sa femme, lui demande de raconter une infidélité imaginaire avec un autre homme pour décupler son plaisir sexuel. De la même façon, *Erotissimo* s'achève par les retrouvailles amoureuses d'Annie et Philippe. La restauration de l'unité du couple engage de nouveaux enjeux pour la vie conjugale. Les aventures érotiques d'Annie et

⁶⁸³ Dans l'émission *Cinéma critique* diffusée le 20 juin 1969 sur la deuxième chaîne de l'ORTF, Gérard Pirès affirme que cette mise en scène singulière lui vient de ses expériences de réalisation pour l'émission de télévision *Dim Dam Dom*. Il s'est essayé pour les numéros de cette émission d'actualités à des formats courts, à des montages rapides et dynamiques, au playback et à des gags visuels percutants. Tout cela rejaillit dans l'esthétique d'*Erotissimo*.

⁶⁸⁴ Une amie débite au téléphone sur un ton pérorant un argumentaire alambiqué et abscons sur la sexualité, qui au lieu d'aiguiller Annie, la déconcerte : « - C'est là un investissement secondaire, sexuel, narcissique du corps parce qu'il se voit à distance et qu'il est très apprécié des mâles concupiscentes tenus à distance. - À part "mâles concupiscentes", j'ai rien compris... »

Claude ne sont que des échappatoires qui tentent de pallier l'absence de communication au sein du couple, des expériences séduisantes qui permettent d'éviter une véritable confrontation aux besoins de chacun⁶⁸⁵. Anne-Claire Rebreyend rappelle que la « révolution sexuelle » n'a pas totalement entamé l'idéal fusionnel lié au mariage mais qu'en remettant en cause certains automatismes du fonctionnement conjugal, elle a reposé les termes de ce contrat⁶⁸⁶. D'autres comédies plus tardives dans cette décennie 1970 comme le diptyque *Un éléphant ça trompe énormément* et *Nous irons tous au paradis* (Yves Robert, 1976 et 1977) ou encore *Et la tendresse ? Bordel !* de Patrick Schulmann (1979) confirment cette tendance à la redéfinition du bonheur de l'individu et à l'épanouissement de sa sexualité via la fidélité conjugale⁶⁸⁷.

L'Étalon (1970) de Jean-Pierre Mocky expose à sa façon la difficulté de concilier l'attachement à l'institution maritale avec une vie sexuelle épanouie. Frappé par la tentative de suicide d'une femme délaissée sexuellement par son mari, William Chaminade (Bourvil), vétérinaire en vacances dans le Roussillon, imagine un centre où des « étalons », des hommes recrutés pour leur courtoisie et leurs capacités physiques exceptionnelles, pourraient contenter les épouses insatisfaites. Très attaché à la probité de son établissement, William invoque des arguments médicaux pour justifier la salubrité et l'honnêteté de son entreprise et rassurer les femmes qui craindraient, en recourant à ces services, de commettre une infidélité (l'adultère

⁶⁸⁵ La presse de l'époque n'a pas manqué de relever ce moralisme singulier du film. Face à l'étalement de plus en plus banalisé de nouvelles pratiques sexuelles, la véritable audace semble de « revenir » à une sexualité conjugale plus traditionnelle : « Certes, Claude Berri, qui regarde cette débauche avec le même étonnement souriant que naguère le mariage, le service militaire ou le milieu familial de la rue du Sentier, nous fait au coin de chaque imagine un coup d'œil complice, et son film, au seconde degré, est un assez féroce réquisitoire contre la pornographie, en même temps qu'au premier degré un vibrant plaidoyer pour la fidélité conjugale. », *Les Échos*, 3 novembre 1972 ; « [...] la "morale" de Claude Berri me semble assez formaliste (pas d'adultère = pas de problème) [...] », Janick Arbois, « Nous sommes tous des cochons (?) », *Télérama*, 12 novembre 1972 ; « [...] le principal obstacle à la carrière érotique du héros est qu'il est profondément monogame et qu'il adore sa femme (ici, l'exquise Juliet Berto). Laissons donc à Claude Berri le mot de la fin : "La chair est triste, sauf celle de sa femme quand on l'aime." », Jacques Doniol-Valcroze, « La révolution sexuelle selon Claude Berri », *L'Express*, 30 octobre 1972.

⁶⁸⁶ « La notion de couple est débattue dans les "années 68". Divers modèles se superposent, se concurrencent, se contaminent sans qu'un seul ne se détache vraiment. L'épanouissement n'est plus apporté par la fusion de deux êtres en une entité (le couple) et dans une institution (le mariage). Il est d'abord personnel et individuel. », Anne-Claire Rebreyend, *Intimités amoureuses. France 1920-1975, op. cit.*, p. 277.

⁶⁸⁷ « La nouvelle morale de la fin des années 1970 n'est souvent qu'une actualisation de l'ancienne. On peut aller plus loin : l'ancienne morale se redéploie selon une raison hédoniste. En d'autres termes, les nouvelles conduites légitimes ne sont pas très éloignées des anciennes, à cela près que leur système de justification est différent et, de nouveau, efficient. Le diptyque d'Yves Robert – *Un éléphant, ça trompe énormément* et *Nous irons tous au paradis* – renoue avec l'éloge de la fidélité, non en vertu d'un quelconque devoir extérieur à l'individu, mais *parce que* la fidélité rend heureux, et *que* tromper son partenaire le rend malheureux. L'évolution personnelle d'Yves Robert est caractéristique : après avoir mis à mal les règles sociales désuètes dans *Alexandre le bienheureux*, il propose un nouveau système moral, au fondement duquel se trouve le bonheur. En 1979, la comédie *Et la tendresse... ? Bordel !* raconte l'histoire de trois couples. Les deux premiers ne sont pas heureux, parce qu'ils oublient la tendresse et ne sont pas sincèrement fidèles. Le troisième couple est heureux, l'une des scènes établissant clairement un lien entre fidélité et bonheur. [...] Justifiée par le bonheur, la morale se reconstruit, tout en intégrant certains aspects de la libération des mœurs, tel le désintéret des conventions sociales (le mariage) ou la légitimité du plaisir sexuel. », Rémy Pawin, *Histoire du bonheur en France depuis 1945*, Paris, Robert Laffont, 2013, p. 87.

constitue encore un délit au moment de la sortie du film et n'est dépénalisé en France qu'en 1975). Tout le comique du film repose sur cette transformation du proxénétisme en œuvre de salut public, devenue garante de la pérennité des foyers. Cette importance d'un discours sur la sexualité au sein de la relation conjugale dans *Erotissimo*, *Sex-shop* et *L'Étalon* effrite cet absolu romantique et spirituelle du mariage dans lequel l'union, dans une forme de performativité, suffit à garantir un bonheur durable. Ces films mettent à jour l'inévidance du désir, les questionnements et les négociations qui s'opèrent au sein du couple hétérosexuel à propos de la sexualité.

3.2. Sexualité (3) : le faire mais sans plus s'émouvoir

Dans ces derniers exemples, la sexualité reste un sujet d'interrogation. En parallèle de ces productions, elle se transforme dans d'autres films en impératif et gagne en banalité. Dans *Les Zozos* de Pascal Thomas et *À nous les petites Anglaises* de Michel Lang, les adolescents désacralisent l'acte sexuel et intègrent parfaitement dans leur quotidien l'expression de leurs désirs. Mais ces garçons qui s'empêtrent dans des postures de Matamore et qui peinent à dépasser le stade du flirt manifestent leurs pulsions dans un jeu social où le moins farouche emporte l'admiration des autres. Ce flegme plus ou moins feint devient la nouvelle norme, l'attitude qu'il convient d'adopter face à une sexualité qui ne doit plus émouvoir, le moindre signe de timidité étant aussitôt l'objet de déconsidération. De la même façon, Annie dans *Pleure pas la bouche pleine* ne montre aucune émotion particulière sinon un soulagement manifeste lors de sa première relation sexuelle avec un homme de passage, alors que son amoureux est parti faire son service militaire.

Alors que la consommation de films érotiques et pornographiques progresse et qu'une nouvelle donne sexuelle se formalise, les représentations de la sexualité et de la nudité ne suscitent plus d'émotion particulière. Dans une autre veine et bien que se déroulant dans l'univers de l'industrie pornographique, *On aura tout vu* (1976), réalisé par Georges Lautner et écrit par Francis Veber, ne contient que peu de scènes de nu et concentre ses effets sur les dialogues, les différences entre les registres de langages et la crudité de certains propos. François Perrin (Pierre Richard), en couple avec Christine (Miou-Miou) aspire à devenir réalisateur. Il vient d'écrire avec son ami Henri Mercier (Henri Guybet) un scénario qui ne trouve pas encore preneur. La seule personne qui manifeste de l'intérêt pour son sujet est Bob Morlock (Jean-Pierre Marielle), producteur spécialisé dans les films X, qui n'accepte de financer le film qu'à la condition de le tourner dans une version pornographique intitulée *La Vaginale*. D'abord réticent, François se résout à cette contrainte pour pouvoir se lancer enfin dans le cinéma. Les

ressorts comiques de ce film reposent sur la banalisation de la sexualité dans l'univers pornographique et le naturel avec lequel Bob Morlock et Ploumenech (Gérard Jugnot), l'un de ses collaborateurs, évoquent avec le vocabulaire le plus rude les remaniements du scénario et la fabrication du film alors que François rougit de ces discussions. Par ce ton particulier, la pornographie se prosaïse jusqu'à ne plus susciter aucun émoi. Christine ne reproche pas à son compagnon de tourner un film pornographique mais désapprouve ses compromissions et son incapacité à imposer ses choix artistiques. *On aura tout vu* dessine un changement de perspective moral : François abandonne progressivement ses cas de conscience et ses prétentions artistiques pour diriger son film en simple technicien de cinéma et répondre, d'une manière inattendue, à son désir de faire des films. La pornographie ne choque plus⁶⁸⁸.

C'est par le langage que les représentations de la sexualité prennent une nouvelle inflexion. La nudité des corps ne surprend plus après la vague érotique et pornographique. Si l'imaginaire sexuel du début de la décennie 1970 se focalisait essentiellement sur la révélation spectacularisée du corps féminin ou sur la remise en jeu du couple hétérosexuel, la bascule s'opère du côté des hommes, de leurs comportements et de leurs mots dans la deuxième partie des années 1970. Le langage n'a plus besoin de passer par des détours, des métaphores ou de longues parades. Le désir masculin apparaît irrépressible et impérieux. Il n'a plus besoin d'être discuté ou expliqué, aux femmes en particulier. Nécessairement disponibles, elles doivent y répondre sans exprimer de vraies ou fausses pudeurs. Délivrés d'ornements, les mots vont à leur plus simple expression. Le lexique fleuri des *Valseuses* (Bertrand Blier, 1974) amorce ce nouveau discours « amoureux » et situe avant tout la provocation dans la langue plus que dans les images⁶⁸⁹. Les deux loubards interprétés par Gérard Depardieu et Patrick Dewaere s'intègrent dans une lignée de personnages hauts en couleurs qui s'implantent dans le cinéma

⁶⁸⁸ Elle inquiète malgré tout, pour d'autres raisons. À travers Bob Marlock, le producteur s'apparente à un commercial uniquement préoccupé par la rentabilité de ses films, prêt à rogner sur la qualité technique de ses longs métrages pour réduire les budgets et augmenter ses marges. Sans aucun esprit de recherche, il se félicite auprès de François de quelques astuces pour économiser sur ses coûts de fabrication (par exemple, filmer de très loin une femme courant nue sur la plage et se rapprochant progressivement de la caméra pour obtenir un plan à bas prix et de longue durée). Si une partie de l'industrie cinématographique s'est inquiétée de la montée en puissance de la pornographie, ce n'est pas pour des raisons morales mais bien pour le modèle de production qu'elle proposait. La faiblesse des investissements financiers et artistiques dans ce genre laissait craindre qu'à terme ce modèle se répande et que la volonté de limiter les risques économiques au mépris de la qualité ne s'étende au cinéma non-pornographique.

⁶⁸⁹ « [...] c'est au niveau des mots plus que des images que le scandale peut encore intervenir. Si *Les Valseuses* de Bertrand Blier est un grand succès en 1973, ce n'est pas à cause d'images audacieuses mais guère surprenantes pour l'époque. En revanche, il brise un nouveau tabou, aussi important que la représentation : celui du langage. [...] Jusqu'à présent, l'érotisme ou les audaces du cinéma grand public se retranchaient par besoin de légitimation derrière un langage très convenable, parfois en décalage avec les situations proposées : il s'agissait de ne pas effrayer le spectateur et de le persuader qu'il ne s'était pas fourvoyé dans une œuvre scabreuse indigne de lui. », Yannick Dehée, *Mythologies politiques du cinéma français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 2000, p. 83-84.

français, particulièrement dans la comédie des années 1970. Allant du dragueur impénitent (Bernard Ménez dans *Le Chaud lapin* de Pascal Thomas ou Jean Rochefort dans *Le Cavaleur* de Philippe de Broca) à l'obsédé sexuel (Jean-Pierre Marielle dans *Les Galettes de Pont-Aven* et *...Comme la lune* de Joël Séria), les coureurs abondent. Ils trouvent des expressions aussi machistes que populaires dans la nouvelle génération de comiques issue du café-théâtre au tournant des années 1970-1980. Performeurs de la gaudriole, Popeye (Thierry Lhermitte) dans la saga des *Bronzés* et Bébél (Daniel Auteuil) dans le diptyque des *Sous-doués* de Claude Zidi⁶⁹⁰ sont des incarnations souriantes de cette drague sportive et compétitrice qui célèbre ses champions (le diminutif accolé à ces personnages tend à la familiarité) et brocarde les vaincus (le malheureux Jean-Claude Dusse dans *Les Bronzés*). Cet épicurisme sexuel est à la fois un corollaire de l'hédonisme issu de la « révolution sexuelle » qui entretient les femmes dans un statut ambigu (libérées mais objets de collection) et le rejaillissement d'un vieux fond culturel puisant dans la gauloiserie et la tradition grivoise, où le désir masculin se teinte d'une innocence dionysiaque⁶⁹¹.

Et la tendresse ? Bordel ! de Patrick Schulmann, succès inattendu de l'année 1979 (sans acteurs de premier plan, le film rassemble plus de trois millions de spectateurs) poursuit cette lignée mais s'engouffre dans une vision plus noire et caustique de la sexualité. À travers les itinéraires croisés de trois couples hétérosexuels, l'un désigné au générique d'introduction comme « phallocrate », le deuxième comme « tendre » et le troisième comme « romantique », le film de Patrick Schulmann désarçonne le désir sexuel. François (Jean-Luc Bideau) en présente une image dégradée, obscène et désabusée ; derrière un romantisme de façade, Léo (Régis Porte) et Julie (Anne-Marie Philippe) laissent l'hypocrisie diriger leur relation. Seules la tendresse et la compréhension mutuelle au sein du couple formé par Éva (Evelyne Dress) et Luc (Bernard Giraudeau) permettent de dessiner un idéal amoureux au sein du film. *Et la tendresse ? Bordel !* fait état d'une incompréhension totale de la sexualité chez les individus. Le film de Patrick Schulmann est à saisir avant tout comme une comédie en réaction aux mouvements féministes du début de la décennie⁶⁹². Tout ce qui peut concerner le sexisme, les

⁶⁹⁰ L'acteur reprend des rôles similaires dans *Les hommes préfèrent les grosses* (1981) de Jean-Marie Poiré et *T'empêches tout le monde de dormir* (1982) de Gérard Lauzier.

⁶⁹¹ « Si le discours grivois n'a pas d'âge, si le potentiel sexuel masculin conduit les hommes presque naturellement au débordement du langage sinon des sens et si toute société, chrétienne ou non, tente d'encadrer et de canaliser les pulsions, la France gauloise rêve parfois d'un débridement mythique d'avant la christianisation. Sur cet âge d'or un peu vague se greffe l'influence du mouvement philosophique libertin qui prend naissance à la fin du XVI^e siècle pour s'achever à la Révolution. », Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 1992, p. 199.

⁶⁹² Dans sa critique pour *Le Matin*, Claire Clouzot considère ce film, avec *Mais où et donc Ornicar* de Bertrand van Effenterre qui sort le même jour que la comédie de Patrick Schulmann, comme un film de « l'après-féminisme ». Elle note qu'une part de l'écriture de Patrick Schulmann repose sur la déconsidération systématique

inégalités entre les genres, la prédation masculine ou les violences sexuelles et conjugales contre les femmes est renvoyé soit à une difficulté de communication entre hommes et femmes, soit à un dysfonctionnement médical (l'institution psychiatrique est extrêmement présente dans le film). Dans une logique paradoxale et réactionnaire, *Et la tendresse ? Bordel !* visibilise certains des thèmes majeurs du féminisme des années 1970, mais pour mieux suggérer que leur mise en débat n'aboutit qu'à une complexification des rapports hommes/femmes et ne conduit qu'à l'avènement d'une sexualité froide, malheureuse et frustrante pour les individus.

II. Figures du pouvoir et ambiguïtés politiques : (dés)unir et résister dans la satire

Les rapports qui unissent politique et cinéma peuvent être abordés sous différents aspects. La plupart des chercheurs s'intéressant à la conjonction de ces deux champs commencent en général par une mise au point concernant l'article défini accolé à « politique ». Si *la* politique concerne la sphère où s'acquiert et s'exerce le pouvoir, *le* politique recouvre une réalité plus vaste, soit la prise en charge des affaires communes, l'investissement dans la chose publique. Partant de là, les liens entre cinéma et politique se déclinent sur plusieurs niveaux. Les films qui prennent *la* politique comme objet d'investigation se proposent de mettre en scène les espaces de conquête ou de remise en cause du pouvoir ainsi que les acteurs qui les composent et les animent. Mais la question se complexifie dès lors qu'il est question *du* politique. En reprenant plusieurs travaux sur cette question, François Amy de la Bretèque⁶⁹³ conclut que la question politique au cinéma ne peut se limiter au contenu seul (la représentation du personnel de *la* politique). Il invite à considérer d'une part la parole politique *sur le cinéma* (soit un investissement politique des formes cinématographiques) et d'autre part celle qui se manifeste *dans les films* (prise de position par rapport au réel). En présentant une réalité reconstruite, organisée et structurée, le film ne donne pas, selon Christian Zimmer, « *le sens du réel*, mais son *propre sens*⁶⁹⁴ » et institue un certain rapport au monde. Moins transcription que

de certaines notions avancées par les militantes féministes au début des années 1970 : « À tout concept (“sexisme”, “phallocratisme”, “nouvelles femmes”, “romantisme”...) dont il a entendu causer dans le poste, Schulmann accole une pantalonnade. C'est pas compliqué et ça fait mouche. », Claire Clouzot, « Une méchante macédoine d'idées à la mode », *Le Matin*, 9 mars 1979.

⁶⁹³ François Amy de la Bretèque, « Le retour de la parole politique dans le cinéma français », *Mots. Les langages du politique*, n°94, 2010, p. 115-124.

⁶⁹⁴ Christian Zimmer, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma 2000 », 1974, p. 19.

réaménagement du réel, davantage mise en perspective de celui-ci que surplomb objectif, le film « concourt à l'organisation, à la mise en scène et à la prescription du réel et par conséquent du souhaitable⁶⁹⁵ ». De fait, le cinéma est indubitablement politique⁶⁹⁶ dans cette manière d'investir le réel, dans cette façon de suggérer ce que celui-ci devrait, pourrait ou n'a pas réussi à être.

Si tout film porte à sa manière un discours politique, tous les films ne sont pas reçus politiquement. Pour autant, l'identification d'une parole politique se borne-t-elle aux seules conditions de réception de celui-ci ? Est-il possible de dépasser cette virtualité pour entrevoir plus précisément la manière dont le politique est capté ? Le politique est avant tout la reconnaissance d'un monde habité conjointement, au sein duquel doivent se définir des divisions et des assignations. Il est, en reprenant Jacques Rancière, un partage du sensible⁶⁹⁷, une participation collective à celui-ci, ou, en citant Claude Lefort, un « rapport défini entre les hommes, régi par l'exigence de répondre à des questions qui mettent en jeu le sort commun⁶⁹⁸ ». La parole politique dans les films peut dès lors se comprendre comme la mise en jeu à l'écran de cette institution de la société et de ses configurations par la recherche d'un équilibre et d'une harmonie au sein d'un espace commun ou, dans une perspective critique, le dévoilement des tensions, des dissensions, et parfois de la vanité, qui animent celui-ci.

On devine ici de quelle façon le rire peut se glisser dans ce processus. Le comique et l'humour peuvent avoir une portée politique dans leur prise de distance avec le réel, ils peuvent mettre en exergue et déstabiliser les mécanismes – révélés et voilés – grâce auxquels se définit et se vit un espace commun. Cependant, en fonction des lieux et des contextes, cet écart ne produit pas les mêmes effets. Marie Duret-Pujol met en garde contre l'universalisme et propose de penser les relations entre comique et politique dans une approche relationnelle qui tient compte du monde social et des sphères dans lesquels évoluent les rieurs⁶⁹⁹. Car si la charge porte sur une personnalité politique ou, plus généralement, sur le monde de la politique, elle peut paradoxalement conforter la cible dans sa position. Dans une autre mesure, une intention politique affichée, un propos satirique ne suffisent pas à définir un réel engagement ou une

⁶⁹⁵ Laurent Godmer, David Smadja, « Avant-propos : penser le politique par le film », *Quaderni*, n°86, 2015, p. 6.

⁶⁹⁶ « [...] le politique n'est pas un objet, c'est un rapport en devenir, un ensemble de pratiques, et le cinéma tend à se faire l'écho de cela : on peut en ce sens envisager que le cinéma est *par soi politique*. », Emmanuel Bardot, *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvekiné, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2009, p. 33.

⁶⁹⁷ « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. », Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

⁶⁹⁸ Claude Lefort, *Essais sur le politique (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986, p. 64.

⁶⁹⁹ Marie Duret-Pujol, « Introduction. Du comique comme critique sociale et politique », art. cit..

critique en profondeur doublée de propositions réformatrices. Les comédies les plus populaires des années 1960-1970 témoignent de l'ambiguïté des positionnements dès qu'il est question de la politique ou d'une réflexion sur la politique.

Cette équivoque ne peut s'approcher que par la reprise en compte des mouvements dissonants et contrastés de la vie politique française durant ces deux décennies. Les années 1960 sont dominées par la figure de Charles de Gaulle, président de la République de 1959 à 1969, mais la mise en ballottage du général en 1965 et l'éclatement de Mai 68 témoignent des fragilités d'une légitimité qui semblait indiscutable. Mai 68 justement paraît être ce coup d'éclat qui critique l'exercice du pouvoir mais qui manifeste et visibilise plus largement un ébranlement social induit par une mutation progressive de la société française⁷⁰⁰. De nouveaux acteurs inventent d'autres modalités d'interventions politiques (comme l'autogestion des usines par exemple) ou amènent dans le débat public par la voie militante certaines problématiques (maoïsme, féminisme, écologie). Ces mouvements se structurent au sein d'une République qui ne fait que confirmer sa stabilité politique autour de quatre grandes forces partisans : gaulliste, libérale, socialiste, communiste (mais cette dernière perd en influence à la fin des années 1970). La crise de 1974 et la montée progressive du chômage, si elles n'affectent guère cette répartition politique, entraînent plus largement une certaine défiance à l'égard du monde politique, incapable d'enrayer cette stagnation économique.

Ces mouvements variés de la vie et de l'action politiques en France, entre continuité, contestation et résignation, ont toute leur part dans la portée politique des comédies populaires de ces deux décennies. Qu'ils éludent les personnalités politiques en exercice⁷⁰¹, qu'ils s'en prennent à des figures consensuelles ou qu'ils réfèrent à une actualité socio-politique⁷⁰², ces

⁷⁰⁰ « À la fin des années 1960, le modèle républicain se retrouve donc dans une situation paradoxale. Il paraît avoir trouvé un second souffle, mais, dans le même temps, il porte en germe un profond déséquilibre. En effet, il s'était acclimaté et perpétué au fil du siècle grâce à l'alliage d'institutions largement enracinées et d'un système de valeurs profondément acculturé, car en adéquation avec la société de l'époque. Or si les mutations de la France des Trente Glorieuses s'accompagnèrent d'un *aggiornamento* institutionnel, dans le même temps la faille devint vite béante entre ce système de valeurs et une société française qui connaissait alors la mutation la plus rapide de son histoire : les valeurs communes qui fondaient et cimentaient la communauté nationale sont précisément celles qui ont commencé à être implicitement ou explicitement remises en causes. », Jean-François Sirinelli, *Les Vingt décisives. Le passé proche de notre avenir (1965-1985)*, op. cit., p. 133.

⁷⁰¹ Dans les années 1960, la mention de Charles de Gaulle est extrêmement rare. On en trouve cependant un exemple dans *Le Gendarme se marie*. Cette citation a tout du clin d'œil amusé, et témoigne même d'une certaine déférence à l'encontre du général. Au début du film, Josépha Le François (Claude Gensac), veuve d'un colonel de premier ordre, vient se présenter à la gendarmerie de Saint-Tropez après avoir roulé dangereusement dans la cité varoise. L'adjudant Gerber l'accueille avec beaucoup de considération. Ludovic Cruchot, qui a poursuivi l'imprudente conductrice et qui ignore sa véritable identité, débarque sur les lieux et la sermonne vertement. Paniqué, Gerber s'interpose aussitôt et explique à son subalterne qu'il s'adresse à une personnalité de haut rang, dont les relations remontent, selon l'adjudant, jusqu'à « quelqu'un d'autre que je ne nommerai pas... ». Il lève alors les yeux vers le mur du bureau où est accroché le portrait présidentiel officiel du général de Gaulle.

⁷⁰² Les références à l'actualité sont le plus souvent discrètes, comme dans *Sur un arbre perché*, qui glisse une référence à Mai 68. Henri Roubier (Louis de Funès) se retrouve contraint à prendre dans sa voiture deux jeunes

films manifestent pour la plupart une certaine prudence à l'encontre de la chose politique ou avancent avec ambiguïté dès qu'elles semblent prendre position. Par le biais du comique, et plus encore de certaines formes d'humour⁷⁰³, le politique dans ces comédies n'est plus ce lieu de délibération et d'interrogation de l'espace commun mais une mise en doute permanente de celui-ci, stratégie qui résulte moins d'un positionnement militant (même apolitique) que d'un certain opportunisme commercial : à rester dans la défiance et dans l'entre-deux, on ne peut se fâcher véritablement avec tout le monde. Cette parole politique en rétention, particulièrement manifeste dans la représentation des fonctionnaires politiques dans la comédie au cours des années 1960-1970, se répercute dans certaines satires du pouvoir et des conflits sociaux de l'après-Mai 68 qui, au lieu de résolutions, figurent davantage des chantiers idéologiques, des impasses et des instabilités au sein de la société.

1. Satires diluées et critiques de la forme

1.1. Un monde d'images : la politique comme un simple univers d'apparats

La représentation du personnel de la politique, peu courante dans les comédies populaires des années 1960-1970, suit un schéma qui ne varie que très peu. Ni de droite, ni de gauche, les responsables politiques et administratifs (ministre, député, préfet, maire, etc.) ne sont le porte-parole d'aucun parti. Ils n'ont pour d'autre fonction que de représenter *la* politique de façon très générale, envisagée comme une sphère abstraite, séparée des réalités quotidiennes, mais bien identifiée par les administrés. Ces politiciens sont moins reconnus pour leur vocation à intervenir dans l'action publique que pour leur capacité à incarner les idées d'autorité et de pouvoir avec les rapports de domination et de soumission que cela inclut.

Dans *La Belle Américaine*, Marcel (Robert Dhéry), heureux propriétaire d'une cylindrée étasunienne, se retrouve confronté par hasard au ministre du commerce qui prend très vite l'ouvrier en sympathie, lui qui est capable de citer les taux d'abattement des salaires (qu'il retrouve facilement sur sa fiche de paye gardée en poche) alors que trois fonctionnaires zélés se perdent dans leur documentation désordonnée. En raccompagnant son nouveau protégé hors de ses bureaux, le haut fonctionnaire découvre ébloui la « belle américaine » et saute sur

auto-stoppeurs. L'un deux, incarné par Olivier de Funès, reprend un slogan de Mai 68 : « On n'a pas idée d'interdire. Il est interdit d'interdire ! », ce à quoi Henri Roubier répond en maugréant « Oh la barbe ! »

⁷⁰³ « Le discours humoristique expose souvent un conflit de sens qui ne renvoie pas à des normes, à une vision du monde, à un système de valeurs clairement définis. Au contraire, jouant de la confusion du bien et du mal, occultant les valeurs, pratiquant la rétention du sens, il aboutit à des énoncés énigmatiques et paradoxaux qui interrogent au lieu d'affirmer, qui détruisent au lieu de construire. L'opposition entre le grave et le risible s'estompe, entraînant un sentiment d'indétermination chez le lecteur. », Franck Evrard, *L'Humour, op. cit.*, p. 29.

l'occasion quand Marcel lui propose de l'escorter à son prochain rendez-vous. Le temps d'une balade motorisée dans Paris, le ministre retrouve une part d'anonymat et de simplicité, loin des arcanes du pouvoir. Tout à son excitation devant les prouesses techniques du véhicule, l'homme se dévoile derrière la stature ministérielle, abandonnant les jeux d'apparence auxquels il doit se livrer au quotidien. Marcel, tout en gardant une certaine déférence, reste lucide devant les manières populistes empruntées par son interlocuteur. Il sait tirer parti de cette relation après avoir malencontreusement perdu sa voiture. Lorsqu'il la retrouve grâce à l'intervention du ministre, il remercie moins le fonctionnaire que l'ami de circonstance. Ici, l'homme du peuple préfère les rapports authentiques à la machine bureaucratique. S'il n'est pas dupe du dédain des élites et de leur incapacité à comprendre les problèmes du citoyen ordinaire, il sait au fond de lui que sa situation est préférable et que les ministres, empêtrés dans l'artificialité des protocoles et des étiquettes, sont plus à plaindre qu'à vilipender. À la fin du film, le ministre du commerce vient faire ses adieux à Marcel dans son faubourg de la Plaine Saint-Denis car il doit partir pour Canberra en Australie où il vient d'être nommé ambassadeur de France, bien qu'il eut préféré un poste aux États-Unis. Charmé par la typicité du lieu et la chaleur des habitants, il laisse sous-entendre que le bonheur ne réside pas dans l'exercice de ses fonctions bien solitaires mais dans la simplicité de ce quartier. À travers cette représentation potache d'un représentant du pouvoir, le monde de la politique, s'il ne fait pas rêver, s'en sort indemne. *La Belle Américaine* suggère que l'ouvrier, dont le sort est finalement enviable, a bien raison de ne pas se mêler de politique et de laisser cette question à quelques tristes fonctionnaires. L'ordre est ainsi préservé.

La Vendetta (1962) de Jean Chérasse propose une représentation plus houleuse de la sphère politique mais parvient, comme dans le film de Robert Dhéry, à pérenniser le système en place malgré la monstration de ses insuffisances. Ici, la conquête de la mairie dans une municipalité corse se transforme en une bataille d'égos où l'on ne s'embarrasse guère de démocratie. Lorsque Bartoli (Francis Blanche), seul postulant à la fonction de maire, est freiné dans sa course par la candidature involontaire de Lauriston (Olivier Hussenot), un parisien récemment installé au village pour y passer sa retraite, la campagne électorale se transforme en joutes intestines. Les parties adverses se disputent les voix décisives que peut apporter l'un des bandits les plus redoutés de la localité, Valentino Amoretti (Louis de Funès). Prêt à vendre chèrement son vote, il intrigue avec les deux candidats, demande à Bartoli un pot-de-vin conséquent et oblige Lauriston à constituer lui-même une dote pour sa fille qui s'est éprise du neveu de ce dernier. Ce mélange entre pouvoir, criminalité, esprit clanique et honneur familial, où les arrangements locaux se substituent au débat d'idées, signe la défaite de la République : alors que Bartoli cherche dans un bureau de la mairie le registre des électeurs pour y inscrire

Lauriston – et l’empêcher ainsi de se présenter comme candidat, contrevenant ainsi à l’exercice de la démocratie –, la caméra filme un intérieur désordonné, comme laissé à l’abandon, où les initiales RF de la République Française trônent piteusement sur le mur. Mais cette remise en cause de l’esprit républicain reste contenue. Loin de tirer des leçons plus générales, le film ne conclut pas à une défaite de l’État, incapable d’imposer ses principes sur le territoire. La politique de ce village est ramenée à un particularisme, à la spécificité d’un tempérament perçu comme typiquement corse⁷⁰⁴. Loin de prôner la sécession, *La Vendetta* réintègre cette identité locale au sein de la République en montrant, à la fin, l’élection à la mairie de Lauriston, homme intègre et placide, ancien parisien qui réconcilie l’île et le continent, synthèse parfaite entre l’attachement régional et le respect de la République, une posture qui culmine dans la figure de Napoléon Bonaparte dont il ne cesse de clamer son admiration tout au long du film.

La politique dans ces deux comédies est renvoyée à une question de formes. Sans consistance réelle (les règles démocratiques sont inopérantes dans *La Vendetta*, le ministre de *La Belle Américaine* n’est qu’un pion interchangeable perdu dans les chiffres et le cérémonial), elle n’est jamais la participation de chacun à l’édification d’un monde commun, mais une mise en scène qui ne fonctionne que par le poids de sa langue et de son décorum. Les attaques ne portent qu’en surface. Le discours politique est ainsi une des principales sources de dérision dans la comédie. Dans *Les Copains* (1965) d’Yves Robert, sept amis (Jacques Balutin, Guy Bedos, Claude Rich, Michael Lonsdale, Christian Marin, Pierre Mondy, Philippe Noiret) décident de malmener l’armée, l’Église et la sphère politique. Pour cette dernière, ils décident de saboter l’inauguration d’une statue de Vercingétorix dans la ville auvergnate d’Issoire. Lorsque le député local entame un discours ampoulé devant une audience fébrile avant la découverte de la sculpture qui trône au centre d’une place, l’un des sept compagnons, Huchon (Claude Rich) détourne la fréquence du microphone pour parler par intermittence à la place de l’élu, moquer son phrasé, diffuser des chansons ou saturer les haut-parleurs d’effets Larsen. Dans *La Grande Java*, les hommes politiques peinent aussi dans leurs performances orales. Augustin Colombani (Francis Blanche) est un escroc qui brigue la mairie de Brizouilles, un village provençal fictif. Lors d’un meeting rythmé par une fanfare, il entame sur une estrade son discours par sa propre liste de courses avant de se rendre compte, furieux, de la méprise. Par la suite, la bande des Charlots l’empêche d’aller au bout de son programme aux accents démagogiques en semant la désorganisation sur scène. Dans *La Zizanie* (1978) de Claude Zidi, Guillaume Daubray-Lacaze (Louis de Funès), maire sortant d’une petite ville de région, est

⁷⁰⁴ Au dernier plan, un carton indique l’engagement régionaliste du réalisateur, qui dédicace le film à son épouse « avec l’espoir que la Corse sera toujours la Corse ».

confronté à des difficultés semblables lorsque sur un plateau télévisé, débattant face à Bernadette (Annie Girardot), sa femme et principale concurrente à l'élection municipale, il ne parvient pas à aller au bout de son programme – pourtant simple et rabâché en boucle (« premièrement, le plein emploi, deuxièmement, le plein emploi, troisièmement, le plein emploi ! ») – puisque son épouse en profite pour régler ses comptes avec lui en public. Le débat confine à la scène de ménage. Ici, la mise en échec de la parole des politiques entend percer les apparences et révéler l'homme derrière la fonction, l'ordinaire que la pompe tente de masquer.

Cette idée du masque à faire tomber trouve une illustration très concrète dans *Vos gueules, les mouettes !* (1974) de Robert Dhéry où, au cours d'une cession houleuse à l'Assemblée nationale, le bureau du président de la séance se disloque et nous révèle que le député s'adonnait à un bain de pieds tout au long du débat. De façon semblable, dans *La moutarde me monte au nez* (1974) de Claude Zidi, le meeting d'Hubert Durois (Claude Piéplu), maire sortant d'Aix-en-Provence et candidat à sa propre réélection, révèle la part de spectacle attachée à l'exercice politique. Dans un théâtre de la ville, l'édile tente de laver son honneur après que son fils Pierre (Pierre Richard) a été soupçonné d'entretenir une relation extra-conjugale avec la star de cinéma Jackie Logan (Jane Birkin), affaire qui va à l'encontre de son discours très conservateur. Mais en coulisses, une dispute qui oppose Pierre, sa fiancée Danielle (Danielle Minazzoli) et Jackie finit par déborder sur scène, entraînant un désordre général dans la salle, compromettant définitivement Hubert Durois auprès de ses électeurs. La politique découvre ici sa part de théâtralité et de faux-semblant (le choix du lieu n'est pas anodin et c'est à la suite d'un lever de rideau involontaire que la rixe entre Pierre, Danielle et Jackie est révélée). Si elles révèlent un monde de conventions, ces représentations ne condamnent pas le fonctionnement en place de la politique. Ces fonctionnaires d'État, s'ils n'aident pas à mieux vivre (les communautés amicales et villageoises suffisent pour cela), n'entravent pas le quotidien. Ils relèvent du superfétatoire. Aussi, leur existence et le système dans lequel ils s'insèrent ne sauraient être véritablement remis en question. À défaut d'agir pour tous, ils font rire le plus grand nombre, ce qui vaut bien une soumission de façade à leur autorité.

1.2. Pantins agités et ventriloques grotesques : déresponsabilisation des personnalités politiques

Cette théâtralisation de la politique se manifeste également à travers des jeux de substitution où la fonction devient un espace à investir, un corps à habiter. Ce souci de l'incarnation donne au politique un rôle purement représentatif, limitant le champ de sa puissance à son paraître, sa seule présence devenant le signe de son action. Dans *Bons baisers de Hong Kong*, les Charlots,

en espions malicieux, proposent à la suite de l'enlèvement de la reine d'Angleterre de la remplacer, le temps de mener l'enquête sur cette disparition, par l'agente chargée de l'entretien du bureau du directeur des services secrets, sosie parfait d'Élisabeth II. D'abord réticente à cet intérim, elle accepte après que les quatre agents lui ont montré que son rôle se limitera à la répétition de quelques gestes de salut. Ce déploiement de la personnalité politique *in absentia* prend un tour plus décisif dans *L'Étalon*. Pour que soit votée une loi reconnaissant son centre d'« étalons » d'utilité publique, William Chaminade (Bourvil) se tourne vers le député local Léon Lacassagne (Jean-Claude Rémoles). Mais l'élu se trouve affecté d'un défaut d'élocution qui complique son intervention à l'Assemblée nationale. William se propose de prendre son apparence pour parler en son nom au palais Bourbon. Ayant eu vent de cette combine, Dupuis (Francis Blanche), qui a juré de mettre en péril le projet de William, revêt également les habits du député. Au gré des interruptions de séances parlementaires, les deux se succèdent à la tribune et développent un discours contradictoire qui, selon les mots de l'un ou de l'autre, vante et condamne l'existence de ces soins particuliers. Par ce truchement, la fonction politique se réduit à un déguisement, un corps vide manipulable à l'envi. Dans un mouvement paradoxal, la politique perd de sa substance (les élus sont impotents et facilement manipulable) mais conserve malgré tout un prestige symbolique. Si les hommes et les femmes qui la servent sont impuissants, elle reste le moyen privilégié de changer durablement la société (la proposition de loi de William sera adoptée). Dans cette charge contre le personnel politique, *L'Étalon* ne renverse pas l'ordre mais propose bien, par l'action motivée et convaincue des citoyens, de réinvestir la politique.

En utilisant ce même principe de la mascarade, *La Gueule de l'autre* pose un regard plus amer sur les capacités de la politique. Martial Perrin (Michel Serrault) est président du parti des Conservateurs Indépendants Progressistes. En pleine campagne pour les législatives (le film se déroule en 1978, année électorale où les Français sont appelés à renouveler l'Assemblée nationale), il apprend l'évasion de Richard Krauss, un homme avec qui il a entretenu de sombres tractations politiques et qui est décidé à se venger des personnes, dont Martial, qui l'ont poussé en prison. Pris de panique, le politique suit la recommandation de Jean-Louis Constant (Jean Poiret), son conseiller, qui lui propose de se mettre à l'abri et d'utiliser son cousin Gilbert Brossard (également joué par Michel Serrault) pour paraître à sa place en public. Gilbert, comédien de seconde zone qui a « la gueule de l'autre », accepte contre rémunération d'endosser le rôle de son cousin. Au cours d'un meeting, Gilbert, sans aucune expérience politique, doit prononcer un discours. Jean-Louis lui propose de diffuser une ancienne allocution de son cousin et l'invite à bouger les lèvres pour simuler la parole (il confie à l'acteur

que cette technique est utilisée par Martial lorsqu'il est aphone). Le procédé ne fait illusion qu'un instant avant qu'un ingénieur du son peu soigneux ne dérègle la lecture de l'enregistrement. Pantins agités⁷⁰⁵, ventriloques grotesques, les politiques sont substituables par des comédiens, renvoyant leur domaine à une vaste comédie. Contrairement à *L'Étalon* où elle continuait à représenter un certain espoir d'action sociale, la politique n'est plus ici que le lieu du simulacre. La démonstration pousse au macabre lorsque Martial, en tentant d'échapper à Krauss sur les toits d'un immeuble, succombe à une chute mortelle. Chacun pense que Gilbert est tombé. Saisissant cette méprise pour changer de vie, Gilbert prend définitivement la place de son cousin dans laquelle il trouve de nombreux avantages.

En reposant sur des malentendus et une mystification, la politique se désacralise. Un film comme *L'aventure c'est l'aventure* en fait lui aussi le constat. Trois amis (interprétés par Lino Ventura, Jacques Brel et Charles Denner) profitent de la confusion politique mondiale pour commettre quelques méfaits. La politique est renvoyée à un espace de confusion, où les convictions et les valeurs importent moins que l'exercice du pouvoir et l'enrichissement personnel : « la politique, c'est du *show-business* ! » s'exclame le personnage joué par Charles Denner. Puisque les élus sont substituables et qu'il est possible de parler à leur place, ils perdent alors leur aura. Ce rire de supériorité disqualifie l'homme politique, dépressurise et atténue les tensions. S'il ne lui est reconnu aucune aptitude, lui qui en revendique plus d'une, il perd toute responsabilité. Par ce phénomène, la cible est neutralisée, la satire est désamorcée⁷⁰⁶. À force de viser large et de moquer une position plus qu'une action, ce mode bouffon atténue la charge contre les personnalités politiques⁷⁰⁷. Ils ne sont pas tributaires du meilleur mais ne sont pas non plus responsables du pire. Ces représentations, aussi caustiques soient-elles, n'invitent pas à renverser le fonctionnement de la politique mais à s'en éloigner dans un détachement ironique.

⁷⁰⁵ Sorti un an plus tôt, *La Carapate* de Gérard Oury, qui se déroule pendant les événements de Mai 68, est lui aussi hanté par cette image de la marionnette. Pour demander la grâce présidentielle, Pierre Richard poursuit un acteur interprétant un général de Gaulle robotique, comme télécommandé, dont les pas empesés et la stature hiératique enlèvent tout naturel au personnage.

⁷⁰⁶ « [...] l'humour diffère selon la place des individus dans la société. Pour les sans pouvoir, il n'y a que deux modes : la bouffonnerie et l'auto-ironie. Deux formes expressives qui n'introduisent aucun péril dans la demeure des puissants et qui d'une certaine manière protègent la vérité des figures du pouvoir en incarnant la déraison ou l'incapacité. », Nelly Feuerhahn, « Entre l'impossible révolte et l'intolérable soumission, l'humour », *Humoresques*, n°5, 1994, p. 7.

⁷⁰⁷ [...] pris entre contestation et subversion, le bouffon hésite entre deux fonctions ; il peut, d'une part, agir comme le révélateur des contradictions et de la vérité sociale, quitte à changer de position lorsqu'il affirme ses convictions politiques hors du champ artistique. Il devient alors le porte-parole des mécontentements. Et d'autre part, lorsqu'il cherche à échapper à toute catégorisation, égratignant l'ensemble du monde politique, il prend le risque d'en diluer la portée critique, délaissant la subversion pour la diversion. À la manière du carnaval, le renversement ne durerait que le temps d'un spectacle ou d'une émission télévisuelle ou radiophonique. Le retournement et le désordre de ces comiques-bouffons, rétablirait voire renforcerait le système en place et l'ordre établi. La politique s'envisagerait comme un sujet parmi les autres pour porter le rire et le ludique. », Marie Duret-Pujol, « Introduction. Du comique comme critique sociale et politique », art. cit., p. 10.

En soulignant la veulerie et l'inefficacité de ce monde, elle le rend inoffensif et, finalement, peu contestable.

2. Insuffisances contestataires, défaillances des mobilisations : l'impuissance politique

2.1. Pierre Richard : politique de l'accident

S'ils ne s'en prennent pas exactement à la classe politique, les trois premiers films réalisés par Pierre Richard manifestent un engagement politique en accusant certains groupes constitués et privilégiés de provoquer une désorganisation sociale en asservissant le plus grand nombre. Le comédien et réalisateur s'attaque à trois cibles distinctes dans chaque long métrage : la publicité dans *Le Distrait* (1970), la télévision dans *Les Malheurs d'Alfred* (1972) et le commerce d'armes dans *Je sais rien, mais je dirai tout*. Pierre Richard ne se contente pas de décrire et de dénoncer le fonctionnement de ces milieux. Il souligne également les conséquences néfastes qu'ils provoquent sur la société. Dans *Le Distrait*, Pierre Malaquet (Pierre Richard), nouvel arrivé dans une agence de publicité, sème la panique par ses idées de campagnes médiatiques peu communes qui n'hésitent pas à investir la rue et à impliquer le consommateur : le bouche-à-bouche pratiqué sur une femme simulant un évanouissement devient prétexte à promouvoir un dentifrice « Klerdenne » ; pour gagner des sachets d'emballage « Clistax », des passants sont invités à jeter un œuf sur des représentants de la marque qui peuvent être identifiés dans la rue avec un œuf dans la main. À la suite de la diffusion à la télévision d'un film publicitaire particulièrement terrifiant, Pierre compromet la survie de l'entreprise en provoquant l'ire des téléspectateurs, qui tous s'insurgent contre les annonceurs. Dans *Les Malheurs d'Alfred*, l'émission télévisée très populaire *Paris contre Province* à laquelle participe Alfred (Pierre Richard) provoque l'abrutissement et l'étourderie des téléspectateurs par la bêtise lénifiante des défis physiques et des jeux d'adresses qu'elle propose. Derrière ce divertissement, le gouvernement opère une manœuvre politique et fait pression sur l'ORTF pour que les participants régionaux l'emportent sur les Parisiens afin de remonter le moral des Français. Pierre Richard se retrouve capitaine de l'équipe parisienne où chaque membre a été recruté pour son incompétence. Mais grâce ses maladresses successives, Alfred permet à son groupe d'enchaîner les victoires, d'augmenter à chaque fois leur cagnotte qui finit par précipiter dans le rouge le budget de l'ORTF. Dans *Je sais rien, mais je dirai tout*, la vente d'armes, en plus de participer à une escalade de la violence dans le monde qui est minutieusement orchestrée par les industriels avec la complicité de l'État français, s'intègre dans un système plus général

d'exploitation des ouvriers qui, pour un maigre salaire, participent à une entreprise guerrière⁷⁰⁸. En montrant à chaque fois l'envers du décor, Pierre Richard met à jour les mécanismes de domination par lesquels les puissants soumettent le plus grand nombre pour la satisfaction de leurs intérêts.

Cependant, cette critique politique a ses limites. Pierre Richard parie sur l'autodestruction des systèmes plutôt que sur leur renversement par une mobilisation sociale. Les milieux décriés contiennent, par leur fonctionnement vicié, tous les éléments qui les mèneront à leur perte. Dans *Le Distrait*, le monde de la publicité est en péril à cause des excès et de l'agressivité des réclames. Dans *Les Malheurs d'Alfred*, la télévision se condamne avec ses propres règles (celles de son jeu de divertissement) et provoque elle-même son anéantissement, ce que le film figure de façon littérale. Pour empêcher l'équipe parisienne d'engranger une nouvelle victoire et d'encaisser ainsi une somme d'un milliard d'anciens francs, François Morel (Pierre Mondy), le présentateur-vedette de *Paris contre Province* cherche à droguer Alfred en lui faisant boire à son insu une solution liquide provoquant une irrépressible hilarité, compromettant ainsi sa réussite aux épreuves. Mais à la suite d'un concours de circonstances, François avale le stupéfiant et ne peut plus présenter l'émission sans rire aux éclats. En plein délire zygomatique, il propose comme dernier défi aux téléspectateurs de frapper sur leur écran de télévision une cible qu'il leur présentera face caméra. Quelque part en France, un paysan joué par Paul Préboist arme son fusil devant le récepteur, tire dessus et l'explose. En off, la voix de François Morel résonne : « Bravo ! Vous avez gagné ! Vous avez gagné le droit au silence, à la rêverie, à l'imagination, au repos, enfin ! » La télévision pilote ici sa propre annihilation. À la fin de *Je sais rien, mais je dirai tout*, une démonstration des engins explosifs développés par Gastié-Leroy, qui rassemble les plus éminentes autorités politiques, militaires et ecclésiastiques, tourne à la catastrophe et provoque le torpillage du terrain d'entraînement. Dans une provocation malicieuse, Pierre reproche à son père le manque de précision de ses armes. Échaudé par la remarque, le patron envoie un obus sur son usine qui s'effondre aussitôt.

Ici comme dans les deux autres films, les organisations ciblées courent à leur perte. Plutôt que de les attaquer frontalement, Pierre Richard mise sur leur propre dégénérescence. Le

⁷⁰⁸ Alors que Gastié-Leroy (Bernard Blier), directeur d'une usine d'armement, attise les tensions israélo-arabes par téléphones interposés, son fils Pierre (Pierre Richard) s'émeut des conditions de vie misérable des employés. Il leur reproche de se rendre complices de conflits meurtriers : « que vous ayez besoin de travailler, vous les pauvres, c'est une chose. Vous aussi, vous avez le droit de vivre. Mais que pour vivre, vous prêtiez votre concours à tuer, je m'excuse, je m'excuse, je dis halte ! [...] On ne doit pas manger son pain sur le dos des cadavres ! C'est dégoûtant. » Mais quand un ouvrier lui indique que ses camarades et lui sont aussi des victimes en étant rémunérés seulement 1 000 francs, Pierre se rend compte de toute l'immoralité de ce négoce : « Fabriquer des armes pour gagner des millions comme papa, ça se comprend, mais alors pour 1 000 francs, c'est mesquin ! »

personnage qu'il joue à chaque fois n'est pas un contradicteur affiché de ces milieux (même s'il n'épouse pas entièrement leur idéologie, il s'y intègre et y participe) mais un accélérateur qui précipite leur liquidation par les nombreux accidents qu'il provoque. Dans une analyse des trois premiers films de Pierre Richard, Laurent Le Forestier avance l'idée d'une clownisation du monde dans ces comédies par le biais des personnages de l'acteur/réalisateur :

[...] clowniser le monde consiste aussi [...] à donner au monde certains attributs du clown, à disséminer dans la société (et en particulier chez des "non clowns" : patron, animateurs de télévision, etc.) des éléments clownesques (chutes, souillures, etc.) qui la font en quelque sorte dysfonctionner. Tout ce qui caractérise l'être social – son apparence, sa corporalité, son langage – subit dans chacun de ces trois films un processus de clownification – dont le personnage de Pierre Richard est toujours l'initiateur. Au contact de ce clown total – il est à la fois clown acrobate, clown danseur et clown parleur – c'est l'entourage dans sa globalité qui finit par être contaminé⁷⁰⁹.

Par ce principe de contamination clownesque, on ne sait trop si les structures et les institutions vilipendées révèlent l'absurdité de leur fonctionnement ou si les dysfonctionnements et les déséquilibres participent à une vision risible et globale du monde qui affecte inévitablement chacune de ses composantes⁷¹⁰. Dans sa dimension clownesque, le geste politique de Pierre Richard reste équivoque dans cette manière de laisser ces systèmes à leur propre pourrissement, et plus encore par sa tendance à faire dériver le monde dans un non-sens généralisé, qui risque de déplacer les enjeux de la critique ciblée vers un questionnement plus général sur la malléabilité du réel et sur la production de sens, caractéristique de l'humour nonsensique.

2.2. Jean Yanne : le crépuscule des id(é)ol(ogi)es

Lorsqu'il réalise ses premiers longs métrages au début des années 1970, Jean Yanne a solidement affuté sa stature de trublion publique. Il s'est distingué au cinéma et dans plusieurs téléfilms pour ses rôles de Français mal dégrossis, ronchons et gouailleurs, et a développé au cours de ses sketches à la télévision et à la radio un humour corrosif et satirique lui ayant valu quelques déboires⁷¹¹. Il ne varie guère de ce registre dans l'élaboration de ses films et capitalise

⁷⁰⁹ Laurent Le Forestier, « Pierre Richard, le clown et le politique », *Circus Science*, n°2, 2022, p. 131-132. En ligne : https://www.pulm.fr/media/wysiwyg/documents/Circus_Science_2_1.pdf.

⁷¹⁰ « Souffrant soit d'un surcroît ou d'un déficit de pesanteur, le monde clownisé de Pierre Richard paraît produire une nouvelle cosmologie, résolument nonsensique. », *ibid.*, p. 132.

⁷¹¹ Un sketch sur Napoléon, mal digéré par quelques téléspectateurs, compromet l'émission *I = 3* qu'il coanime à partir de janvier 1964 avec Jacques Martin sur la première chaîne de l'ORTF et qui ne connaîtra que cinq numéros. À la radio, malgré de bonnes audiences, il agace avec son émission semi-improvisée *Quand j'entends le mot culture, je sors mon transistor* programmée le dimanche matin sur RTL de 1966 à 1968. En 1969, alors que sa nouvelle émission sur France Inter *Eh bien, mon cher et vieux pays, nous voici réunis tous les deux face à face* suscite de vives réactions. Le président de la République en intérim Alain Poher fait pression sur l'ORTF pour

sur sa renommée de provocateur médiatique. Soucieux de son indépendance, il crée sa société de production Ciné qua non et s'associe avec Jean-Pierre Rassam. Dans cet environnement privilégié, entouré d'amis et de collaborateurs de longues dates, il pousse à son plus haut degré les curseurs de la satire sociale. Si dans son premier film *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* (1972), il s'en prend, de la même manière que Pierre Richard, à une institution précise – le monde de la radio –, ses coups portent plus largement dans ses films suivants. Le syndicalisme, le patronat, l'Église et le féminisme militant sont vilipendés dans *Moi y'en a vouloir des sous* et dans *Les Chinois à Paris* (1974). Dans ce dernier film, bien loin de dénigrer les armées maoïstes qui, ici, déferlent sur la France, Jean Yanne réproche, en écho à la période de l'Occupation, la couardise des populations qui se vendent de bonne volonté à l'occupant. Les deux films suivants réalisés dans les années 1970, qui n'ont pas connu le même succès à leur sortie que les trois premiers longs métrages, reviennent à une charge plus ciblée, contre le monde du spectacle vivant dans *Chobizenesse* (1975) et la télévision dans *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette* (1979). En s'en prenant à des figures d'autorité abusant de leur position et qui, renvoyées à leurs propres contradictions, n'ont aucun crédit pour assurer leur mission, le cinéma de Jean Yanne est éminemment politique. Il ne milite cependant pour personne. Alors que dans les films de Pierre Richard une échappatoire aux sociétés iniques semblait possible du côté des relations amoureuses et de la rêverie burlesque, Jean Yanne ne sauve rien ni personne, accusant les dominés de souscrire à leur asservissement, percevant chez eux autant de lâcheté que d'hypocrisie. Si certains Français dans *Les Chinois à Paris* comme Grégoire Montclair (Michel Serrault) se rangent aux côtés de l'occupant, c'est moins par adhésion à la révolution maoïste que par intérêt pour leurs affaires et leur survie. En somme, Jean Yanne fait sienne la devise du Parti d'en rire fondé par Francis Blanche et Pierre Dac dans un sketch fameux de 1959 : « Pour tout ce qui est contre et contre tout ce qui est pour. »

Le cinéaste désespère des institutions et des idéologies de tous rangs, considérées comme des façades assurant la sauvegarde d'un commerce personnel ou la préservation d'une posture, plateformes mensongères vidées de toute conviction forte, prêtes à se vendre aux dernières modes pour exister à tout prix. Depuis que la figure de Jésus-Christ connaît un regain de popularité, la station Radio Plus dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* développe une ligne éditoriale focalisée sur le christianisme où se mélangent dans un goût douteux religion, publicité et pop-culture. Dans *Moi y'en a vouloir des sous*, le syndicat ouvrier d'Adrien Colbart (Bernard Blier) marque les limites de son engagement en refusant

réduire l'espace d'expression de l'animateur turbulent. Conscient de ces manœuvres restreignant sa liberté de ton, Jean Yanne quitte la station.

l'autogestion de l'entreprise qui leur est proposée. Défait devant l'invasion de l'armée maoïste en France, le président de la République (Bernard Blier) dans *Les Chinois à Paris* prend la fuite vers les États-Unis tandis que les derniers membres du gouvernement en place entament une collaboration volontaire avec le nouvel état-major chinois et que des dignitaires de l'Église catholique manifestent toute leur sympathie pour la révolution culturelle. Chaque film de Jean Yanne est travaillé par la question de la vérité, moins entendue ici comme la révélation d'un principe universel qu'une mise en déroute des faux-semblants et des tartufferies⁷¹².

Dans ces univers oxymoriques poussant la logique jusqu'à l'absurde⁷¹³, où l'ironie permanente invite constamment le spectateur à se méfier des apparences (si le cinéaste dit que « tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil », c'est bien pour affirmer le contraire), Jean Yanne se caractérise par une certaine mise en retrait. Ses personnages occupent une place centrale dans le récit mais restent en périphérie du dispositif humoristique. Ils ne font que révéler l'agitation qui éclate autour d'eux, ne dialoguent que pour soulever les incohérences de chacun. Loin de se draper derrière une idéologie, ils se distinguent par leur absence d'engagement. Au cœur du système, entièrement intégrés à eux, ils en fustigent les incohérences. Ce refus de prendre parti, qui n'empêche pas la critique, a le mérite d'offrir à Jean Yanne une place privilégiée et peu clivante qui assure ses arrières commerciaux⁷¹⁴. Les personnages interprétés par le réalisateur ne prennent parti pour personne, sinon pour eux-mêmes. Ces personnages profitent du système pour gagner de l'argent (ils connaissent à chaque fois une ascension fulgurante grâce à leur intelligence entrepreneuriale⁷¹⁵) mais ne cherchent

⁷¹² Dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, Christian Gerber (Jean Yanne), sous la menace d'un licenciement, diffuse une « lettre d'adieu radiophonique » où il dénonce les mensonges et l'hypocrisie de son supérieur : « Dire "merde" ou "mon cul", c'est simplement grossier. [...] 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. » Finalement réinvesti dans ses fonctions, Christian parvient à imposer ses conditions pour ses émissions : il ne diffuse plus de message publicitaire avant d'avoir effectué avec son équipe des tests rigoureux sur les produits promus et demande aux invités de se soumettre à une piqûre de penthotal pour délier les langues de bois.

⁷¹³ Lors d'un débat radiophonique dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, un jeune prêtre citadin aux allures de *biker* se distingue par ses positions traditionnalistes, au contraire de son confrère campagnard plus âgé incarné par Paul Préboist, ouvert à davantage de progressisme, militant pour le mariage des clercs. Dans *Moi y'en a vouloir des sous*, des syndicalistes d'extrême-gauche au volant d'une voiture rutilante s'habillent chez les meilleurs tailleurs tandis que des militantes féministes s'en prennent à rêver au mariage et à une vie bourgeoise à la fin du film.

⁷¹⁴ « Derrière la contestation en apparence incarnée par le héros, se profile une neutralité rassurante pour un vaste public mais fondée également sur certaines représentations populaires du politique, méfiantes envers l'univers institutionnel. », Philippe Riutort, « Dérision et cinéma commercial : les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », *Hermès*, 2001/1, n°29, p. 213

⁷¹⁵ Dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, Christian Gerber s'impose comme animateur vedette au sein de Radio Plus. Benoît Lepape crée un empire industriel dans *Moi y'en a vouloir des sous* et dans *Les Chinois à Paris*, Régis Forneret, après avoir monté avec succès une entreprise de podomètres après l'interdiction par les autorités chinoises des automobiles, devient milliardaire et s'attire les faveurs des nouveaux dirigeants.

pas à le déboulonner de l'intérieur ou à redistribuer leurs parts. Ils ne servent que leur cause. Désabusés et arrogants, ils assument leur avidité et ne s'inventent pas de nobles raisons pour légitimer leur enrichissement, contrairement à leurs interlocuteurs qui se bercent d'illusions et de mauvaise foi pour justifier leur participation au pouvoir. Farouchement opposés à toute police de la pensée, ils retoquent autant les exploités que les prophètes de la lutte en faveur des dominés et ne se gardent pour seule philosophie qu'un scepticisme forcené. Dans sa monographie consacrée à Jean Yanne, Bertrand Dicale dresse un portrait saisissant de ce type de juges goguenards qu'interprète l'acteur dans ses films :

Il devient une sorte de justicier narquois, un redresseur de torts dubitatif, un Don Quichotte doué de quant-à-soi. Il chevauche les grands principes sans grands mouvements de cape et de chapeau à plumes, il venge l'honnêteté et la liberté bafouées avec les gestes et les mots de tous les jours, il sabre le mal sans rechercher d'autre panache que celui du bon mot et de l'insolence de bistrot. Il renverse une figure classique de la culture populaire française, pourtant omniprésente dans les histoires d'almanachs et les plaintes de l'Ancien Régime comme dans les bandes dessinées et les films d'espionnage des années 1960 : il est certes le héros, mais en même temps l'antihéros. S'il accomplit les mêmes prodiges que des héros surhumains, c'est en parlant comme tout un chacun. C'est Planchet remplaçant d'Artagnan⁷¹⁶.

Jean Yanne professe après Mai 68 l'ère du soupçon généralisé. Dans cette dilution de la protestation et ce désengagement total du réel, où dans une attitude surplombante il regarde chacun s'entre-tuer, Jean Yanne se rapproche d'une philosophie réactionnaire et de l'anarchisme de droite. Dans son étude diachronique des éléments fondant la rhétorique réactionnaire dans l'espace public, Albert O. Hirschman répertorie trois thèses qui, sous diverses formes, ont argumenté en défaveur des changements sociaux : l'effet pervers⁷¹⁷, la mise en péril⁷¹⁸ et l'inanité⁷¹⁹. Cette dernière traverse la critique chez Jean Yanne, particulièrement dans *Moi y'en a vouloir des sous*. Lorsque Benoît Lepape propose à son oncle syndicaliste de détourner les lois du libre-échange en faveur du monde ouvrier et de « combattre le capitalisme par le capitalisme », il sous-entend l'inutilité de l'activisme. Jean Yanne sape tous les militantismes qui œuvrent au changement social (syndicalisme, féminisme) et leur oppose les tristes lois du

⁷¹⁶ Bertrand Dicale, *Jean Yanne, à rebrousse-poil*, Paris, First, 2012, p. 228.

⁷¹⁷ « [...] les mesures destinées à faire avancer le corps social dans une certaine direction le feront effectivement bouger, mais dans le sens inverse. », Albert O. Hirschman, *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, traduit par Pierre Andler, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1991, p. 28.

⁷¹⁸ « [...] elle consiste à affirmer que le changement en question, bien que peut-être souhaitable en principe, entraîne tels ou tels coûts ou conséquences inacceptables. », *ibid.*, p. 137-138.

⁷¹⁹ « [...] toute tentative de changement est mort-née, que de manière ou d'autre tout prétendu changement n'est, n'a été ou ne sera en grande partie que dehors et façade ; autrement dit, du fait que les structures "profondes" de l'ordre social sont restées intactes, le changement n'est jamais que trompe-l'œil et illusion. », *ibid.*, p. 78.

marché. Dans une forme d'atavisme, les idéologies ne résistent pas aux pulsions de la cupidité. Loin de célébrer cette victoire de la réalité sur les principes et d'exalter la puissance de l'économie, le cinéaste s'enorgueillit toutefois de ne pas être dupe de cette comédie et de garder un certain sang-froid face à elle. Sa posture relève ici de l'anarchisme de droite. Cette sensibilité politique aux contours parfois sibyllins se singularise par son rejet unanime du collectif et de la démocratie représentative et substitue à l'interventionnisme étatique l'avènement de valeurs aristocratiques, la prédominance des libertés individuelles, la défense d'une intégrité morale contre toutes les formes de compromissions et la valorisation d'un « bon sens » s'opposant aux abstractions velléitaires des intellectuels. Le culte du « tous pourri » auquel ne résiste pas l'anarchiste de droite et qui transparaît dans les films de Jean Yanne, où aucune porte de sortie n'est identifiée, répond moins à une stratégie de rédemption morale qu'au seul avènement de l'individu :

Tout se passe, au bout du compte, comme si l'étalage de la pourriture environnante répondait moins à une intention éthique, protestante au premier sens du mot, qu'à une volonté, toute esthétique, de mise en valeur – et non en valeurs – du héros, seul à même de dominer la contingence, ce qui ne veut pas dire y rester étranger⁷²⁰.

S'il ne peut pas imposer ses volontés, l'anarchiste de droite s'en tire à bon compte par une irrévérence flegmatique. Ce « féodal égaré en démocratie⁷²¹ » qui ne croit qu'en lui-même ne cherche pas à faire entendre (sa) raison, à convaincre ou sauver. Dans son individualisme forcené, il tire sa jouissance de son mépris qui lui assure l'ascendant sur les autres. Pour rien au monde il ne tirerait ses congénères de leur fange ou tenterait de changer la société⁷²², qui de toute façon est irrécupérable comme le proclame le carton concluant *Moi y'en a vouloir des sous* : « Le monde est fait d'imbéciles qui se battent contre des demeurés pour sauvegarder une société absurde ».

Alors que la perversion des combats militants, des idoles et des idéologies (Jésus-Christ, le syndicalisme, le féminisme, le maoïsme) ouvre au relativisme et à la réunion des contraires (dans *Moi y'en a vouloir des sous* et *Les Chinois à Paris*, le chant de l'Internationale résonne à l'unisson avec les Crédos et les Alléluias), Jean Yanne, qui ne se mêle pas à la foule, ne propose rien en retour qu'un regard distant, froid, lucide et amusé. Ce n'est pas un hasard si à la fin de chaque film son personnage se retire et disparaît, moins par échec que par fierté de ne pas

⁷²⁰ Pascal Ory, *L'Anarchisme de droite*, Paris, Grasset, 1985, p. 131.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 152.

⁷²² « La dérision a des fulgurances redoutables et redoutées, mais aussi dans l'ensemble quelque chose de plus mesquin, d'enfermé. Elle tourne plus vite en rond. Nulle part on ne saisit mieux qu'en face d'elle combien l'anarchisme de droite est plus affaire de complaisance devant l'anarchie établie que de sympathie pour l'anarchie théorique. », *ibid.*, p. 243.

somber comme ses congénères. Définitivement renvoyé de Radio Plus, Christian Gerber dans *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* se retrouve, dans la dernière scène du film, face à la statue d'un Christ en croix qui lui dit, comme à Don Camillo : « C'est dur hein ? ». L'ancien animateur lui répond en jetant un regard vers la caméra : « Ouais, c'est très dur ». Réponse à double sens : le Christ compatit pour Christian, mais lui sait que ce sera plus difficile pour tous les autres (le spectateur inclus). Dans *Moi y'en a vouloir des sous*, après avoir cédé l'intégralité de son empire industriel aux ouvriers, Benoît Lepape se retire avec sa fiancée dans une modeste maison de campagne, cultivant son jardin comme Candide, tandis que les ouvriers défilent devant son habitation pour lui rendre hommage. Il les regarde de loin, convaincu qu'ils ne marchent pas vers un monde meilleur : « La retraite à quarante ans, c'est ça qu'ils doivent obtenir. La moyenne de vie c'est soixante-trois ans. Alors trois ans de vacances pour une vie de travail, c'est une escroquerie. » Enfin, dans *Les Chinois à Paris*, Régis Forneret vend ses surplus de marchandises au président de la République, revenu en France après le retrait des troupes maoïstes. Il ne participe pas au défilé de la victoire et au lynchage des femmes qui ont eu des relations amoureuses avec les anciens occupants. Pour continuer ses affaires, il s'envole pour Rome où les Chinois, avec qui le pape s'est allié, sont toujours présents. En s'éclipsant de cette façon (même dans *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette*, l'inspecteur Chodaque, interprété par Jean Yanne, est, sans véritable explication, absent de la grande fête télévisuelle qui clôture le film et qui rassemble tous les personnages du film), l'acteur et réalisateur, certain que rien ne pourra s'arranger, se désolidarise de ses semblables à qui il laisse le soin de s'entretuer et se défausse ainsi de toute responsabilité⁷²³. Auteur de ce jeu de massacre, il en ressort innocent.

III. Stratifications sociales : permanence, recomposition, tension

1. Persistance des hiérarchies sociales et des valeurs de classe

1.1. Des bourgeois anachroniques

Selon les perspectives adoptées, qu'elles soient historiques, sociologiques ou politiques, les descriptions de la bourgeoisie peuvent osciller. Au-delà de l'épineuse question des critères

⁷²³ « Rien de plus rassurant que le mal-en-pis : les porte-parole anars-de-droite ont enfin réalisé le rêve de tout auteur de roman policier : écrire celui dont le coupable serait le lecteur. Quant à leurs lecteurs, ils ont enfin trouvé le crime dont ils ont toujours rêvé : tuer l'Autre, sans les embêtements. », *ibid.*, p. 208.

classificatoires, il convient de rester prudent avec cette étiquette lorsque celle-ci, trop idéologiquement marquée ou non-conscientisée⁷²⁴, peut être refusée par ceux qu'elle semble concerner. La définition de la classe et sa construction identitaire sont deux réalités différentes. La bourgeoisie est avant tout une catégorie classificatoire qui s'efforce de désigner des groupes, des faits, des comportements, et qui peut être revendiquée ou déniée par les personnes concernées. Au-delà de ses définitions historiques, sociologiques ou politiques, la bourgeoisie se manifeste aussi par les multiples représentations qui en ont été données. Cet imaginaire social s'est reconfiguré au fil des époques. Entre les réalités sociologiques, les évolutions historiques, les stratégies de domination, les projections culturelles, la promotion ou la dénonciation, le bourgeois n'a cessé de cristalliser quelque chose et d'être une figure de référence dans la société française. Jean-Pierre Chaline propose une chronologie de ces perceptions. Au XIX^e siècle, le bourgeois se définit selon un triple critère :

Tout d'abord, une aisance, d'ampleur assurément variable, mais ne reposant pas exclusivement sur le gain quotidien, d'où une certaine indépendance et cette sécurité qu'assuraient alors face aux aléas de la vie rentes ou autres placements de "père de famille". Un mode de vie ensuite, privilégiant ce qui distingue, d'où notamment l'emploi d'un personnel domestique, le décorum du logement, le souci vestimentaire. Une éthique enfin, mettant au premier plan l'effort, l'épargne, propices à l'accroissement du patrimoine familial et à l'ascension sociale, mais aussi un goût de la liberté, un profond individualisme, une foi dans la supériorité et l'universalité des valeurs⁷²⁵.

Ainsi, le capital financier est loin d'être le seul critère définitoire du bourgeois : la bourgeoisie est avant tout un mode de vie, un ensemble de sociabilités et la défense de certaines valeurs⁷²⁶. Durant l'entre-deux-guerres, la bourgeoisie, dont les assises économiques ont été ébranlées avec la Première Guerre mondiale, s'illustre par l'éducation et le diplôme :

[...] l'instruction, le diplôme prennent ici une importance accrue notée, en 1925, par Edmond Goblot dans une fine analyse de la *distinction* bourgeoise dont un Bourdieu,

⁷²⁴ Dans ses travaux sur la bourgeoisie française entre 1750 et 1850, Sarah Maza questionne ainsi la pertinence de cette catégorie, alors que ceux désignés comme bourgeois ne se distinguent pas comme tels et n'expriment pas toujours la nécessité d'une affirmation identitaire de classe (cf. Sarah Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary (1750-1850)*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2003).

⁷²⁵ Jean-Pierre Chaline, « Le bourgeois », dans Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *La France d'un siècle à l'autre (1914-2000). Dictionnaire critique*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 506.

⁷²⁶ « L'appartenance à la bourgeoisie se matérialise plutôt par des comportements qui marquent une distance entre les bourgeois et les autres, et qui fonctionnent comme une barrière infranchissable pour ceux qui n'en sont pas. À la différence de la noblesse d'Ancien Régime qui semblait être d'une autre essence, la bourgeoisie doit en revanche accomplir un travail permanent pour maintenir une distance sociale et symbolique continue avec les autres groupes sociaux, et pour obtenir et conserver la considération liée à sa position sociale. », Frédérique Giraud, « Les bourgeois vivent comment ? », dans Fondation Copernic (dir.), *Manuel indocile de sciences sociales pour des savoirs résistants*, Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences humaines », 2019, p. 900-901.

plus tard, devait systématiser le thème. Pour Goblot, mieux qu'une fortune devenue incertaine ou suspecte, la vraie barrière séparant des classes inférieures est désormais celle d'un certain *niveau* d'instruction garanti par le baccalauréat, dont l'obtention encore très limitée ferait comme un moderne brevet de bourgeoisie⁷²⁷.

La période des Trente Glorieuses aurait pu signer la fin de la bourgeoisie. La hausse du niveau de vie estompe les frontières sociales. Les privilèges d'une classe (loisirs, vacances, voyages) s'étendent à une plus large partie de la société. Mais en dépit de cette uniformisation apparente, la bourgeoisie maintient certains signes de distinctions et des réseaux privilégiés (cercles et clubs mondains, sports et loisirs connotés comme le golf ou les courses hippiques, dîners privés, rallyes, cooptations, grandes écoles, etc.). Loin de disparaître, elle se redéploie dans des modes de vie désormais plus standardisés.

Dans cette période des Trente glorieuses où les contours de la bourgeoisie sont moins nets tant la société française accède dans son ensemble à des biens autrefois réservés à une élite, et tant les bourgeois répondent de moins en moins aux valeurs qui pouvaient animer leur classe⁷²⁸, on ne peut qu'être frappé par la persistance de figures archaïques et stéréotypées du bourgeois dans les comédies populaires des années 1960-1970. La bourgeoisie s'incarne dans des espaces domestiques traditionnels : l'hôtel particulier (*Le Soupirant, La moutarde me monte au nez, L'Aile ou la Cuisse, La Zizanie*), les villas de banlieues cossues (*Oscar, Le Tatoué, Hibernatus*), le manoir (*Pouic-Pouic, Monsieur, Ces messieurs de la famille, Jo*), voire le château (*Les Héritiers, Les Grandes Vacances, Le Gendarme en balade, Je sais rien, mais je dirai tout*). Le mobilier et l'architecture intérieure sont de facture classique, souvent haussmannienne, ou donnent dans le style le plus moderne (*Oscar, Le Tatoué, Hibernatus*), qui agit comme un signe de distinction. Cette classe se différencie également par la présence récurrente d'employés de ménage, de gouvernantes et de valets alors que l'emploi de domestiques dans les familles bourgeoises est désormais de l'ordre de l'exceptionnel, au moins depuis la Première Guerre mondiale par suite de conjonctures économiques et de recompositions du monde professionnel⁷²⁹. Cette bourgeoisie fréquente les lieux huppés (Cannes et Megève dans *Tendre*

⁷²⁷ Jean-Pierre Chaline, « Bourgeoisie », dans Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 119.

⁷²⁸ « Dans les années 1950 apparaît le type du "jeune cadre" à l'unisson de ce temps de croissance et de progrès technique, liant sa valeur à sa compétence plutôt qu'à quelque héritage, n'hésitant pas à bousculer les préjugés bourgeois, avec une épouse qui travaille et préfère à l'aide ancillaire l'achat de modernes appareils ménagers. », *ibid.*, p. 120.

⁷²⁹ « La guerre provoqua une diminution sensible du nombre des domestiques : beaucoup furent tués, en outre, à l'automne 1914 un certain nombre durent être congédiés par suite de la diminution des revenus des maîtres, les servantes durent aller travailler dans des ouvriers ou en usine. Or, à un service fort dur, elles préféreraient encore le travail dans les usines, qui leur donnait bien plus de liberté pour des salaires élevés, et plus encore, pour les plus instruites, le travail de bureau : la machine à écrire fit concurrence aux emplois domestiques. Dans l'après-guerre,

Voyou), renforce ses liens par les sociabilités mondaines et la fréquentation des milieux de pouvoirs (*Les lions sont lâchés*, *Les Grandes Vacances*, *Je sais rien, mais je dirai tout*) et assoit sa domination sociale par des largesses caritatives (souvent en lien avec les milieux religieux) qu'elle peut se permettre⁷³⁰ (dans *Le Petit Baigneur* et *Le Gendarme en balade*, les personnages interprétés par Louis de Funès sont sollicités pour engager des frais dans la réparation d'églises détériorées). La bourgeoisie confirme son attachement aux institutions traditionnelles comme le mariage, la transmission et l'héritage (*Les Héritiers*, *Monsieur*, *L'Aile ou la Cuisse*) ou encore les comportements codifiés (l'art du service dans *Monsieur*⁷³¹, le vouvoiement au sein du couple dans *Le Tatoué*⁷³²) et s'incarne dans les figures habituelles du grand patron, dont le nom et la vie familiale se mêlent parfois à celle de l'entreprise (dans *L'Aile ou la Cuisse*, les bureaux des guides Duchemin sont installés dans l'hôtel particulier où vit Charles Duchemin avec son fils Gérard ; dans *La Zizanie*, le domicile des Daubray-Lacaze est contigu à l'usine que dirige Guillaume Daubray-Lacaze). Il faut attendre la deuxième moitié des années 1970 et les années 1980 pour que les bourgeois de fiction se détachent de ces modèles archaïques. Ils sont désormais cadres d'entreprises, fonctionnaires supérieurs, engagés dans une profession libérale et débarrassés en partie de la morale traditionnelle, ce qui correspond davantage aux réalités sociologiques de la bourgeoisie contemporaine (*Un éléphant ça trompe énormément*, *Nous irons tous au paradis*, *Tendre Poulet*, *Le Cavaleur*, ...).

Comment expliquer cette pérennité des archétypes bourgeois et ce décalage prononcé avec la réalité ? Il y a bien sûr la volonté de grossir le trait, de s'approcher de la caricature pour approfondir la dérision. Mais il faut prendre en compte également la prégnance du vaudeville dans le cinéma comique français, qui impose ses figures stéréotypées et ses thèmes bourgeois comme les affaires, la famille, la conjugalité (l'adultère est souvent amené ou craint dans ces

on constata que les jeunes refusaient d'entrer en condition, que "l'on ne trouvait plus de domestiques" : or cette crise de la domesticité, dont on parlait tant et qui était prévue depuis vingt ans, n'avait été qu'accélérée par la guerre, la montée des salaires des ouvriers, la multiplication des emplois de bureau : les causes de la crise étaient analysées depuis longtemps. », Pierre Guiral, Guy Thuillier, *La Vie quotidienne des domestiques en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette éducation, coll. « La vie quotidienne », 1978, p. 243-244.

⁷³⁰ « Quelle que soit l'appartenance confessionnelle, le niveau de la pratique est élevé. Les catholiques fréquentent les églises, les protestants les temples et les juifs les synagogues. La pratique religieuse sert d'appui aux actions caritatives. Dans la bourgeoisie la plus ancienne comme dans la noblesse, on a ses pauvres, on agit ou on donne pour soulager la misère et la détresse. Sans que cela soit nécessairement calculé, la charité, la bienfaisance, la philanthropie légitiment les privilèges. », Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2016, p. 90.

⁷³¹ Dans ce film, le personnage interprété par Jean Gabin, qui se fait engager comme maître d'hôtel dans une famille riche, se montre particulièrement doué dans son service et déploie toute sa science des manières bourgeoises.

⁷³² Pour le personnage joué par Louis de Funès, l'accession à un certain rang social va de pair avec l'adoption de nouvelles manières comme le vouvoiement au sein du couple. Il dit à son épouse : « Dans un ménage comme le nôtre, qui a acquis une certaine aisance, une certaine classe, on ne se tutoie plus ! »

films), le conflit des générations ou encore les oppositions de classe. Le monde bourgeois présenté à l'écran n'est donc pas celui des années 1960-1970 mais s'inspire bien de celui du XIX^e siècle et des débuts du XX^e siècle dans lequel le vaudeville a éclos. Cet ensemble de personnages, de situations, de thèmes et de valeurs peut sembler désuet au spectateur des Trente Glorieuses mais lui offre le spectacle d'une société stabilisée par des hiérarchisations sociales nettes et sans ambiguïtés, dans un moment où ces dernières sont beaucoup plus fluctuantes et poreuses. En réimposant des barrières sociales précises, ces films ne cherchent pas pour autant, dans une fonction rituelle, à « rassurer » des spectateurs en perte de repères. Ce monde bourgeois traditionnel est avant tout convoqué dans une stratégie comique. Plus les personnages et les valeurs qu'ils défendent sont désuets, plus ils sont susceptibles d'être ridicules. Mais en pleine conscience ou à ses dépens, cette stratégie réitère l'idée d'une société de classes, où les inégalités et les systèmes hiérarchiques persistent et où, malgré les moqueries à l'encontre des puissants, les rapports de domination et de servitudes semblent inextricables et éternels⁷³³.

1.2. Défier l'autorité : un axiome des classes populaires ?

La représentation des bourgeois dans les comédies populaires des années 1960-1970 ressort d'un imaginaire social plus qu'elle n'est le fruit d'une observation sociologique contemporaine. Ces films ne tentent pas de faire croire au spectateur que ces bourgeois anachroniques existent encore. Ils s'appuient davantage sur ces perceptions culturelles partagées pour fluidifier leur dispositif satirique. La satire ne peut fonctionner que si l'énonciateur et le destinataire partagent les mêmes références culturelles et qu'ils attribuent à la cible les mêmes qualificatifs :

Si la satire jouit d'une réputation subversive, la logique énonciative qui est la sienne peut toutefois dans les faits s'avérer équivoque. Sous l'esthétique du détachement et de la légèreté affleurent nécessairement l'imaginaire de l'énonciateur, un ensemble de valeurs sociales et culturelles, qui sont susceptibles de faire sens pour le destinataire. En recherchant l'empathie du public, condition nécessaire à son efficacité rhétorique, la satire peut donc subrepticement mobiliser un ensemble de normes et de repères culturels qui contreviennent à son anticonformisme supposé. [...] La satire n'est donc

⁷³³ Larry Portis remarque à ce propos que la satire récurrente des milieux de pouvoir dans les films avec Louis de Funès va de pair avec une certaine consensualité et qu'elle peut avoir tendance à naturaliser les rapports de forces, ou encore à consolider la sujétion à l'autorité chez les classes populaires : « [...] il est significatif que de Funès ait fait une satire récurrente des notables, des politiques et des chefs d'entreprises. Aurait-il pu en être autrement ? Ridiculiser les « petits » aurait conforté les prétentieux, les ambitieux et les élitistes alors que démasquer ou, plus exactement, dégonfler le complexe de supériorité d'"arrivistes" sans scrupule est plus approprié. Le "peuple" est cependant conditionné par la hiérarchisation de l'autorité représentée par les riches et les puissants. Les rapports de force régissant les relations humaines valorisent l'autorité en tant que telle et sont à la base de la "servitude volontaire". La recherche d'un « chef » est souvent présentée comme la solution aux problèmes, que ce soit au niveau des institutions nationales comme au plan privé. », Larry Portis, « L'État dans la tête et les pieds dans le plat. Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès », art. cit., p. 47.

pas dénuée de contradictions : elle oscille entre subversion et conformisme. Elle entend subvertir l'ordre qu'elle dénonce tout en affirmant ses valeurs propres⁷³⁴.

La satire d'une classe dirigeante pose pour acquises les normes et les valeurs de celle-ci. Elle peut en pointer les insuffisances, les hypocrisies, le dérisoire, et parfois se faire la police de ces mœurs plutôt que la calomniatrice⁷³⁵. En somme, la satire peut vilipender les formes sociales et leurs expressions plutôt qu'attaquer de front les structures sociales. La critique de la bourgeoisie dans les comédies que nous avons citées plus haut s'avère ainsi plus consensuelle. L'ordre social est donc préservé. Dans ce sens, Yannick Dehée a prouvé que les comédies des Trente Glorieuses qui mettent au centre de leur intrigue un grand patron peuvent, en dépit des défauts qui affectent le personnage principal, avoir un rôle réconciliateur :

À tout prendre, malgré son caractère insupportable, il [le patron] fait rire et reste sympathique, car il est à la fois humain et proche : c'est aussi un mari, un père de famille, un homme pourchassé par des tueurs, harcelé par les gêneurs et les incompetents, miné par le stress, guetté par la crise cardiaque ou l'ulcère. Bref, sa vie est un enfer. Cette figure, tout aussi paternaliste que celle présentée par Gabin, est réconciliatrice : elle fait communier dans le rire les patrons, qui y reconnaissent leurs collègues, et les employés, qui y associent leurs chefs. Les travers des ouvriers, menteurs, chapardeurs, pleutres et tricheurs ne sont pas oubliés dans ce jugement de Salomon plutôt apaisant⁷³⁶.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, grossir les travers des bourgeois, tourner leurs mœurs en dérision conforte leur position dominante dans la société. Mieux encore, cette critique fortifie la solidarité des classes dominées. En ce sens, l'ordre bourgeois, aussi imparfait et ridicule soit-il, demeure nécessaire car il participe à l'affermissement des groupes dominés. Brocarder le patron, le chef ou le riche, c'est à la fois reconnaître sa différence avec lui, mais aussi renforcer les liens avec ceux qui font de même. En ce sens, la société de classes (ou plutôt le sentiment de sa persistance), malgré les inégalités qu'elle génère, reste essentielle car elle solidifie les

⁷³⁴ Thierry Devars, « Les vertus démocratiques du rire », *Effeuillage*, 2015/1, n°4, p. 77-78.

⁷³⁵ Dans son étude de la caricature française de 1835 à 1848, Paul Allard démontre que la satire, dans sa visée de critique des mœurs, peut avoir un rôle de sentinelle morale : « la critique des mœurs est d'une autre nature : soit elle s'inscrit dans la lignée des moralistes des XVII^e et XVIII^e siècles, et elle relève alors d'une morale universelle qui stigmatise les vices et les ridicules de l'être humain en décrivant des caractères et des situations qui ne sont pas propres à la petite bourgeoisie de l'époque ; soit elle s'attache à illustrer l'écart qui existe entre les principes de la morale bourgeoise et sa pratique. Ainsi le caricaturiste, tout en se moquant, rappelle en quelque sorte à l'ordre celui qui déroge aux mœurs du groupe social auquel il appartient. Le caricaturiste, dans ce cas, ne fait pas œuvre de critique des mœurs bourgeoises, mais plutôt de gardien de ces mœurs [...] ». Paul Allard, « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 », dans Philippe Régnier, Raimund Rütten, Ruth Jung, Gerhard Schneider (dir.), *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1996, p. 270.

⁷³⁶ Yannick Dehée, *Mythologies politiques du cinéma français (1960-2000)*, op. cit., p. 175.

liens sociaux. Par ailleurs, ces bourgeois moqués font des épouvantails bien commodes car par leur caractère anachronique, ils ne désignent ni n'attaquent plus personne.

La conscience de classe, et plus particulièrement des classes populaires, peut se manifester ainsi en défiant l'autorité. Dans les comédies qui s'organisent autour d'une opposition sociale forte ou qui évoluent au sein d'un système hiérarchique marqué, les classes populaires ou dominées se démarquent par leur homogénéité et leur solidarité face aux classes dominantes, qui apparaissent, elles, plus divisées en raison des enjeux de pouvoir, plus fragilisées par la concurrence économique, ou isolées par leur absence d'alliés sincères.

L'une des illustrations les plus convaincantes de cela se trouve dans les nombreux films troupiers qui parsèment la décennie 1970. Le genre offre un cadre idéal à l'exploration des tensions hiérarchiques. Les conscrits, toujours réfractaires à accomplir leur service, jouent de leur mauvaise volonté et de leur esprit farceur pour tromper leurs supérieurs, solitaires dans leur commandement, exténués par leurs responsabilités et leurs exigences de résultats, soumis eux-mêmes à la sévérité d'autres gradés. *Les bidasses s'en vont en guerre* (Claude Zidi, 1974) débute par une série d'humiliations infligée aux Charlots qui viennent de commencer leur service militaire. Leurs cheveux longs sont considérablement raccourcis, le sergent Bellec (Jacques Seiler) leur impose des exercices militaires harassants. Au cours d'une de ces manœuvres, Phil (Gérard Filippelli) souhaite se soulager mais son supérieur lui ordonne de se retenir. La jeune recrue finit par s'uriner dessus, ce qui provoque la colère du sergent, qui le punit de quinze jours de mitard pour cette désobéissance. Par solidarité avec leur ami, les trois autres Charlots font de même pour ne pas laisser Phil seul en correction. La complicité entre les quatre camarades s'exprime dans cette effronterie commune face à l'autorité. Cette scène « initiatrice » en quelque sorte marque le début d'une douce révolte contre la hiérarchie. Préférant se prélasser en prison plutôt que d'accomplir les différentes tâches inhérentes à la vie de caserne, les Charlots tentent par tous les moyens de se faire réprimander. Leur insolence face à l'autorité est double : ils tournent en ridicule le sergent et inversent le sens punitif de la sanction. Cet affront à l'encontre de la hiérarchie prend une autre dimension dans la deuxième moitié du film lorsque les quatre Charlots, après avoir échappé à la vigilance du sergent, s'échappent de la caserne. Ils trouvent refuge dans une ferme encerclée par l'armée, car la bâtisse se trouve sur un terrain militaire⁷³⁷. Aux ambitions tyranniques des troupes armées s'opposent la jovialité et la fraternité des habitants de la ferme. Toute une société villageoise

⁷³⁷ Pour le public de l'époque, cette situation ne peut qu'évoquer les luttes engagées depuis 1971 sur la cause du Larzac contre le projet d'extension par l'État d'un camp militaire qui nécessite l'expropriation de plusieurs dizaines d'agriculteurs.

s'est recomposée dans la propriété à l'occasion d'un mariage (un passage souterrain entre la ferme et la bourgade a permis aux habitants des environs d'enfreindre le siège). De grandes tables aux nappes blanches sont dressées, un banquet copieux est servi aux invités, un accordéoniste anime le bal. Cette grande fête populaire célèbre l'unité dans l'insurrection. Les Charlots vont s'allier à cette société résistante et défendre la ferme lors des assauts de l'armée à la fin du film. Dans *Les bidasses s'en vont en guerre*, les communautés se forment moins par l'agrégation d'intérêts que par un désir commun de se poser en rupture avec la société et ses dirigeants. L'indiscipline des Charlots dans le film de Claude Zidi – mais c'est valable pour la plupart des films mettant en scène le groupe – est la marque de leur inadaptation à une société dont les valeurs entrent en contradiction avec leurs aspirations individuelles⁷³⁸. Plutôt que de se confondre avec la masse, ils se singularisent par le groupe. La bande d'amis devient ainsi le signe d'un décrochage social.

Cette insoumission à l'autorité – que marquent d'autres films troupiers des années 1970 comme *Les Bidasses en folie*, *Arrête ton char... bidasse* ou *Comment se faire réformer* – ne va pas plus loin que le simple pied-de-nez. La critique de l'époque n'a pas manqué de souligner que l'insolence affectée par les Charlots à l'encontre des institutions n'a pas un caractère véritablement rebelle ou révolutionnaire⁷³⁹. Mais elle porte suffisamment pour offrir, au lendemain de Mai 68, un compromis équilibré entre le désir de réviser les rapports à l'autorité et les aspirations à la paix sociale. La production cinématographique des Charlots pourrait ainsi être relue comme une récupération opportuniste et consensuelle de « l'esprit de Mai 68 » qui sait ménager la chèvre et le chou.

⁷³⁸ « Ce ne sont pas des rebelles, ils ne sont absolument pas révoltés. Simplement, ils n'entrent pas dans les cases de cette société qu'ils explosent. Ils sont pourtant souvent de bonne volonté, quoique le plus souvent contraints, comme tout un chacun de suivre les règles. Cependant, ils n'y parviennent pas car ils sont confrontés à l'absurdité de notre monde qu'ils n'arrivent pas à comprendre. Cette incompréhension dresse donc un mur entre eux et la société, et c'est leur inadaptation – prenant corps soit dans leur liberté, soit dans leur désir de bien faire – qui va littéralement et systématiquement exploser ce mur et la société se trouvant derrière. », Thibault Decoster, *Le Cinéma de Claude Zidi. Fou, insolent et facétieux*, La Madeleine, LettMotif, 2019, p. 85-86.

⁷³⁹ « L'histoire est celle de cinq farfelus qui vivent comme des anarchistes, sans semer la pagaille, sans incendier les voitures des bourgeois. Les Charlots ont spontanément la veine anticonformiste, mais guère révolutionnaire : ils refusent le "collier", sans vociférer – pour autant – des slogans maoïstes. C'est la révolte, ou plutôt la fronde des moins de treize ans, une fronde qui mettra tout le monde d'accord. Cette démission politique des Charlots et de Claude Zidi au profit du comique à l'état pur, fera râler les gauchistes. *Les Bidasses en folie* est une forme de liberté, une comédie inconséquente, et sans aucune portée, en un mot, un produit commercial à souhait, et parfaitement "récupérable". », Henri Chapier, « Sur les vieux pas des Beatles ! », *Combat*, 22 décembre 1971 ; « Quatre garçons gentils et semblables, à quelques détails près (ce qui rend leur comique monotone lorsqu'il est trop longtemps exploité), quatre garçons qui chahutent et savent se débrouiller (le sabotage à leur profit des compétitions sportives) sans causer de tort aux institutions, une insolence qui n'est pas du tout contestataire... Les Charlots sont bien reposants. », article non-signé à propos des *Fous du stade*, *Le Monde*, 27 septembre 1972.

L'institution militaire reste sauve dans chaque long métrage⁷⁴⁰ et n'implose pas comme à la fin de *Je sais rien, mais je dirai tout*. À travers ces représentations du service militaire, qui se désacralise considérablement dans les années 1970⁷⁴¹, se joue la confirmation d'un antagonisme de classes. Plus encore, ces films de caserne marquent un désengagement progressif de l'individu à l'encontre des institutions et des valeurs patriotiques, dans un moment où, à l'heure de la croissance et de la société de consommation, la quête d'un bien-être personnel passe de plus en plus par une individualisation des valeurs⁷⁴². L'armée est sans cesse perçue comme un frein à l'épanouissement des individus. Ainsi, dans *Les Bidasses en folie*, les Charlots, qui viennent de former un groupe de *pop* nommé The Tourist's, voient leur carrière musicale freinée brutalement par leur convocation pour le service militaire. En plus de la mélancolie qu'elle peut susciter chez les anciens conscrits, les comédies de caserne réaffirment la primauté des intérêts personnels sur les intérêts publics et les rites collectifs. Ces films opèrent une mutation dans la représentation des oppositions de classes. Il ne s'agit plus, dans un geste symbolique qui compense la frustration provoquée par les rapports hiérarchiques et

⁷⁴⁰ Derrière ses apparences satiristes, le comique troupier a plutôt tendance, selon Jacques Demeure, à contribuer à la préservation du monde militaire. Cette forme de comique, qui a connu ses meilleures heures en période de paix (et les années 1970 en sont une, les conflits liés à la décolonisation étant terminés), donne des raisons d'exister supplémentaires à l'institution au moment même où sa pertinence peut être remise en cause. Si elle participe moins à la défense du pays, elle reste, via le comique troupier, pourvoyeuse de plaisir et de connivence entre anciens conscrits : « Au fil des années, la fonction politique et sociale de tels films n'a guère varié. Ce n'est pas un hasard si les périodes de floraison du genre correspondent à des époques de paix effective, sans engagement armé concernant directement l'ensemble de la population : quelque dix ans après 1870, comiques troupiers et vaudevilles militaires s'emparent des scènes ; un peu plus de dix ans après la victoire de 1918, pioupiou et tourlourous envahissent les écrans ; presque dix ans après l'évacuation de l'Algérie, les bidasses racolent les spectateurs. À ces moments, l'institution militaire a du mal à justifier son utilité auprès de ceux qu'elle mobilise. À défaut d'en fournir la preuve, elle trouve, face à ceux qui la contestent ou la refusent, des défenseurs qui lui prêtent une drôlerie interdisant les mises en cause fondamentales. Nous sommes dans le monde de la rigolade récupératrice, et non pas dans celui de la satire destructrice. », Jacques Demeure, « Les Bidasses ou la continuité du cinéma français dans la débilite », *Positif*, octobre 1978, n°211.

⁷⁴¹ Selon Christophe Gracieux, plusieurs facteurs contribuent à une déconsidération progressive pour le service militaire dans les années 1960-1970. Le déclin puis la suppression du conseil de révision en 1970 affecte la dimension symbolique et rituelle associée à la vie militaire. Le service apparaît de moins en moins comme une étape fondamentale dans la vie des hommes. Alors que la plupart d'entre eux sont déjà entrés dans la vie active au moment de leur service et qu'ils sont déjà majeurs avec l'abaissement de la majorité à 18 ans, la vie de caserne ne marque plus l'entrée dans l'âge adulte et n'est plus ce baptême viril qu'il pouvait être autrefois. Cf. Christophe Gracieux, « Jeunesse et service militaire en France dans les années 1960-1970. Le déclin d'un rite de passage », dans Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France (XIX^e – XXI^e siècle)*, *op. cit.*, p. 213-224.

⁷⁴² « La croissance consacre la toute-puissance de la société civile qui s'affirme parfois contre l'État, et le "sacre de l'individu" qui prédomine sur les valeurs collectives. Au cours de ce processus d'individualisation qui n'est pas seulement un individualisme au sens péjoratif du terme mais une reconnaissance de la suprématie de la conscience personnelle [...], les valeurs véhiculées par le service militaire paraissent le masque d'une obéissance passive conduisant aux pires dévoiements, prolongement de la crise de conscience entraînée par la guerre d'Algérie. Il n'est pas jusqu'aux conditions matérielles dans lesquelles se déroule le service qui n'apparaissent comme une contrainte. C'est que désormais – et pour la première fois – une écrasante majorité de conscrits connaît dans la société des conditions de vie meilleures qu'à la caserne. », Annie Crépin, *Histoire de la conscription*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2009, p. 394.

l'impossibilité de les subvertir complètement, de tourner le chef en dérision, de se moquer de lui dans son dos ou de lui rire parfois au nez. Il est plutôt question de se désengager du jeu collectif à un moment où les intérêts privés deviennent plus déterminants pour l'individu, tandis que les institutions les plus traditionnelles comme l'armée et les valeurs qu'elles peuvent porter tombent en désuétude.

1.3. Des aristocrates populaires

Alors que la différence sociale peut être exacerbée comme vu précédemment, certaines comédies tendent au contraire à rapprocher les milieux, ou du moins à brouiller les frontières qui déterminent les classifications sociales. La figure récurrente de l'aristocrate désargenté dans les comédies populaires des années 1960-1970 est une expression saisissante de ce brouillement social. Dans *Le Baron de l'écluse* (Jean Delannoy, 1960), Jean Gabin interprète le rôle de Jérôme Napoléon Antoine, un baron sans le sou qui continue à mener la vie de palaces grâce à ses relations fortunées et qui dilapide en un rien de temps les gains qu'il peut amasser dans les casinos. Dans *Un drôle de paroissien* (Jean-Pierre Mocky, 1963), la famille Lachaunay, qui a jusqu'ici vécu de ses rentes, se retrouve ruinée. Mais cette famille d'aristocrates, qui a mis un point d'honneur à ne jamais travailler, ne peut se résoudre à exercer un emploi. Georges (Bourvil) a alors une idée, inspirée selon lui par la providence divine : piller les troncs des églises parisiennes pour renflouer les comptes de la famille. Dans *Le Tatoué* (Denys de la Patellière, 1968), Enguérand de Montignac (Jean Gabin) accepte de céder à Félicien Mézeray (Louis de Funès) un tatouage que Modigliani lui a tracé sur le dos au lendemain de la Première Guerre mondiale pour pouvoir financer les travaux de rénovation de son château périgourdin en ruine. Dans *Le Diable par la queue* (Philippe de Broca, 1968), les De Coustines, une famille noble vivant dans un château délabré du XVII^e siècle, sont contraints de transformer la bâtisse en hôtellerie pour subvenir à leurs besoins. Mais les touristes ne viennent pas. Ils échafaudent alors un stratagème pour attirer les visiteurs : le garagiste des environs sabote les véhicules des voyageurs qui sont contraints de se loger à grands frais dans les vieux murs du château. Un jour, César Maricorne (Yves Montand), escroc mondain en cavale, trouve refuge avec ses deux complices au château avec le butin de son dernier larcin. Les De Coustines y voit leur chance.

Si dans chacun de ces films les personnages aristocrates ont leurs défauts (l'addiction au jeu dans *Le Baron de l'écluse*, l'hypocrisie religieuse dans *Un drôle de paroissien*, la misanthropie et la raideur d'esprit dans *Le Tatoué*, la malhonnêteté dans *Le Diable par la queue*), ils restent éminemment sympathiques, ne serait-ce qu'en étant confrontés à des figures repoussoirs (la police dans *Un drôle de paroissien*, un marchand d'art cupide dans *Le Tatoué*,

un gangster dans *Le Diable par la queue*). Mais c'est avant tout grâce aux valeurs qu'ils incarnent qu'ils peuvent emporter l'adhésion du spectateur. Vénérables par leur engagement passé en se rapprochant d'une certaine noblesse militaire (Jérôme Napoléon Antoine dans *Le Baron de l'écluse* et Enguérand de Montignac dans *Le Tatoué* sont des héros de la Première Guerre mondiale, très attachés à leur passé de soldat), respectables par leur souci des bonnes manières, ils sont inattaquables sur le plan des convenances et de la vie en société, d'autant plus qu'ils ne manifestent aucun mépris pour les personnages aux accents plus populaires, au contraire des bourgeois, toujours à même de marquer leur différence par leur arrogance. Il est notable à ce titre que Jean Gabin apparaisse plus d'une fois dans ce rôle de l'aristocrate désargenté, lui dont le corps manifeste quel que soit le milieu social un attachement aux connotations populaires⁷⁴³.

Au-delà de ces éléments, ce qui confère définitivement un aspect positif à ces personnages, c'est leur ruse et leur audace. Xavier de France a repéré cette tendance du cinéma français populaire d'attribuer un certain panache à ces personnages d'aristocrates⁷⁴⁴. Dans un contexte républicain où il ne se distingue plus par ses titres, ses terres ou ses rentes, l'aristocrate se démarque sur le plan des valeurs. Dans les exemples cités, ils se différencient par leur adresse et leur bravoure. Par ses combines et ses airs séducteurs, Jérôme Napoléon Antoine réussit à se faire entretenir dans *Le Baron de l'écluse*. Par des manœuvres astucieuses, Georges parvient à renflouer les comptes de sa famille dans *Un drôle de paroissien*. Enfin, grâce à leurs charmes et leur finesse d'esprit, les marquises, comtesses et baronnes De Coustines parviennent à manipuler César Maricorne. Par leur prestance et leur sémillance, ces aristocrates s'illustrent par leur brio et par leur philosophie morale face aux aléas de l'existence. Contrairement au bourgeois parvenu ou au travailleur modeste pour qui la relation avec l'argent est toujours tendue (par besoin d'amasser ou par peur de manquer), l'aristocrate se distingue par sa relative indépendance face aux questions monétaires. Et si son orgueil l'amène parfois à maintenir un certain train de vie en dépit de sa ruine, ce n'est que pour manifester davantage son souci de ne pas céder à ses engagements moraux. Face à l'infortune, l'honneur doit rester sauf. L'aristocrate dans les comédies populaires françaises des années 1960-1970 a ainsi pour rôle de préserver un patrimoine moral (dans la plupart des films, la nécessité de restaurer un château endommagé – dont on peut deviner la splendeur passée – agit comme métaphore) et de perpétuer un art de vivre, qui n'aurait pas souci du manque ou du gain d'argent mais qui serait uniquement préoccupé par la conservation de son panache.

⁷⁴³ Cf. Claude Gautéur, Ginette Vincendeau, *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*, op. cit.

⁷⁴⁴ Xavier de France, « Aristos des écrans du samedi soir », *CinémAction*, n°95, 2000, p. 95-102.

2. Fragmentations irrémédiables et craintes des porosités sociales : la communauté impossible

2.1. Promotions sociales contrariées

Au moment où le niveau de vie augmente et que de larges couches de la société accèdent à de nombreux biens de consommation, plusieurs comédies populaires, particulièrement celles du début des années 1960, manifestent une certaine réticence à l'encontre de l'argent, du succès et de la réussite. Les gloires sont toujours artificielles et les fortunes suspectes. Cette méfiance a bien sûr ses origines historiques – Anthony Rowley a démontré que la discrétion à l'encontre de l'argent en France est le fruit d'une tradition morale, culturelle mais aussi politique⁷⁴⁵ – mais se comprend davantage par les repositionnements sociaux que l'enrichissement peut provoquer. À la suite d'une célébrité soudaine ou d'un gain chanceux, les promotions sociales⁷⁴⁶ qui se présentent aux différents personnages de ces films reformatent leur identité sociale. Celle-ci se construit en étroite relation avec les catégories sociales auxquelles le protagoniste appartient⁷⁴⁷, lui qui ne manque pas de se confondre avec elle. Dans *Auguste* (Pierre Chevalier, 1961), Auguste (Fernand Raynaud) rappelle à de nombreuses reprises sa fierté d'être employé de banque. Dans *Tout l'or du monde* (René Clair, 1961), Mathieu et Toine Dumont, père et fils

⁷⁴⁵ « L'influence du catholicisme expliquerait la pudibonderie des Français, soucieux de ne pas s'aliéner le paradis ; l'aversion des paysans pour le profit déclaré serait à l'origine de notre soin à cacher salaires et revenus ; l'obsession aristocratique de la transmission des patrimoines serait responsable du choix, par l'Assemblée constituante, d'une législation instaurant l'égalité entre héritiers de même rang, moyen habile de distinguer le caractère immuable de ce que l'on hérite du vulgaire enrichissement individuel, les "acquêts". », Anthony Rowley, « L'argent », dans Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *La France d'un siècle à l'autre (1914-2000). Dictionnaire critique, op. cit.*, p. 252.

⁷⁴⁶ Nous préférons ici employer le terme plus lâche de « promotion sociale » plutôt que celui, plus précis, de « mobilité sociale ». Celui-ci a un champ d'application bien défini en sociologie et s'emploie à décrire les changements de milieux sociaux d'un individu par rapport à celui de ses parents, ce qui n'est pas toujours le cas dans les films étudiés : « La mobilité sociale présuppose l'existence d'une segmentation sociale ou une classification sociale qui, souvent, renvoie à une hiérarchie sociale. [...] prend en référence le plus fréquemment les changements de position sociale qu'un individu peut connaître au cours de sa vie, dont l'indicateur principal est la différence entre la catégorie de l'emploi des parents dans la segmentation sociale et celui de leurs enfants. Mais elle peut s'appliquer à différents domaines sociaux – l'emploi et le statut dans l'emploi, le niveau des capitaux économiques (le revenu, le patrimoine, la richesse), culturels, le niveau d'éducation formelle (le niveau scolaire). La combinaison de ces multiples indicateurs détermine alors une position sociale dans la segmentation sociale. », Patrick Dubéchet, « "S'en sortir" ou de la mobilité sociale. Notions et concepts discutables et à discuter », *Vie sociale*, 2020/1, n°29-30, p. 23

⁷⁴⁷ « Dans nos jugements, nos perceptions, nos relations avec autrui, nous ne nous comportons pas comme des individus isolés mais comme des êtres sociaux qui constituent une part importante de ce qu'ils sont à partir des groupes humains et des catégories sociales auxquelles ils appartiennent. Si, comme nous le savons, des relations historiques, politiques, économiques, sociales se nouent entre les groupes, il s'avère tout aussi manifeste que les groupes sont aussi investis psychologiquement par les individus. Ainsi, les personnes peuvent-elles internaliser ces catégories sociales pour se définir subjectivement et agir en conséquence. », Lucy Bagnat, *L'Identité sociale*, Paris, Dunod, coll. « Les topos », 1998, p. 65.

tous deux interprétés par Bourvil, accordent une grande importance à leur ferme et à leurs traditions familiales. Enfin, dans *Cocagne* (Maurice Cloche, 1961) et *Crésus* (Jean Giono, 1960), Fernandel interprète deux personnages fortement associés à une société villageoise. Idem dans *La Belle Américaine* où Marcel et Paulette vivent dans un quartier ouvrier où les liens entre habitants sont très développés.

Dans chacun de ces exemples, un élément extérieur vient déstabiliser cette identité sociale qui dépend étroitement du milieu social du personnage. Auguste se retrouve à la une des journaux lorsqu'il sauve de la noyade Françoise (Valérie Lagrange), une jeune vedette dont Georges Flower (Jean Poiret) se charge de la promotion. Le sauvetage était en fait un coup médiatique prémédité par ce dernier et devait se conclure par l'intervention d'un acteur hollywoodien pour secourir Françoise. Mais c'est Auguste que les journalistes photographient et qui devient du jour au lendemain une coqueluche médiatique. Georges Flower flaire la bonne affaire. Il laisse courir la rumeur d'une idylle entre Françoise et Auguste et ouvre à celui-ci les portes de la haute société parisienne. Dans *Tout l'or du monde*, Victor, un promoteur immobilier interprété par Philippe Noiret s'apprête à racheter tout le village de Cabosse, vanté pour la longévité de ses habitants, afin de créer une cité pavillonnaire moderne à destination des Parisiens fatigués par la ville. Le projet suscite l'enthousiasme du maire et de ses administrés mais se heurte au refus de Mathieu Dumont, qui ne souhaite pas vendre sa maison. Sa ferme s'est transmise de génération en génération et il ne veut rien céder sans l'accord de son fils Toine, humble berger. Le projet est à l'arrêt. Le promoteur immobilier, aidé de Fred, son assistant (Claude Rich), va manipuler le père et son fils pour les faire céder, ce qui va provoquer des tensions entre eux deux. Dans *Le Belle Américaine*, la somptueuse cylindrée achetée par Marcel et Paulette jure dans les rues de La Plaine Saint-Denis. Elle peine à s'intégrer dans le paysage par son luxe rutilant et suscite la jalousie des habitants du quartier. Dans *Cocagne*, Marc-Antoine (Fernandel), modeste éboueur arlésien, se découvre des talents cachés pour la peinture. Enivré par ses succès picturaux, il décide de se consacrer entièrement à cette nouvelle activité, ce qui soulève les doutes chez sa femme et ses amis. Excédé par ces inspirations négatives, il quitte le domicile familial pour vivre chez un ami en Camargue en compagnie d'Hélène, la serveuse d'un bar. Dans *Crésus*, Jules (Fernandel), modeste berger provençal, découvre un magot important dans un conteneur d'avion abandonné lors de la dernière guerre. Préoccupé par cette somme qui lui échoit, Jules offre un banquet fastueux aux habitants du village, qui émettent aussitôt des doutes sur les fonds qui ont pu permettre un tel repas.

Chacun de ces coups du sort provoque une rupture ou des tensions avec le milieu social du protagoniste. Isolé, décontenancé par la nouvelle vie qu'on lui fait miroiter, il se retrouve

incapable de s'adapter aux nouveaux milieux qui lui sont ouverts. Dans *Auguste*, la célébrité passe pour le personnage principal par le renoncement à son histoire et à sa singularité. George Flowers cherche à réécrire sa vie afin qu'elle corresponde davantage aux attentes de la presse *people*. Dans *Tout l'or du monde*, le projet immobilier est annoncé publiquement au cours d'une grande fête dans le village à laquelle est associée Stella, une jeune vedette montante. Mais Mathieu Dumont, pris d'un coup de sang, se met à tirer des coups de fusils dans les rues. Toine accourt et s'interpose lorsque son père s'apprête à tirer sur Stella. Des journalistes, présents au moment des faits, photographient la scène. Les journaux s'emparent de l'événement et Toine est peu à peu présenté comme le futur fiancé de Stella. Le berger suscite une attention grandissante. Il est emmené à Paris par différents agents qui entendent capitaliser sur cette notoriété naissante. Toine est exhibé en bête de foire et se sent de plus en plus mal dans ce microcosme médiatique parisien. Enfin dans *Cocagne*, la désillusion est totale pour Marc-Antoine lorsqu'il part se réfugier en Camargue. Il ne s'épanouit plus dans la peinture et les relations avec Hélène sont de plus en plus distantes. Il regrette peu à peu sa vie de famille.

Cette friction avec le milieu d'origine est accentuée par la propension des interlocuteurs des personnages principaux à dénigrer leur milieu d'origine ou à instiller chez eux une honte sociale. Dans *Tout l'or du monde*, Fred, goguenard, glisse en aparté à Victor avant de recevoir Mathieu Dumont dans leurs bureaux : « ils sont un peu idiots dans ce pays ». Dans ce même film, c'est toute la culture paysanne de Toine qui est tournée en dérision lorsque celui-ci, pour renforcer son succès médiatique, se retrouve propulsé sur la scène d'un music-hall où il chante un air abêtissant qui le fait imiter pour le refrain le bêlement des moutons. En chansonnier folklorique, Toine est très mal à l'aise. Dans le film de Pierre Chevalier, George détaille à Auguste les avantages de la vie de milliardaire et le contact permanent qu'elle permet avec les célébrités et le tout-Paris. Auguste trouve ce quotidien très répétitif, ce à quoi le chargé de relations publiques lui rétorque : « ça sera quand même plus agréable que la petite existence minable que vous meniez derrière votre guichet de banque ! ». Auguste lui soutient qu'au contraire, la vie d'employé est loin d'être routinière, et il se lance dans une longue réplique détaillant les singularités de chaque jour de la semaine à la banque.

Les univers sociaux que traversent les différents protagonistes se démarquent par leur fausseté et leur duperie (de façon littérale dans *Crésus* puisque les billets, largués par les Allemands à la fin de la guerre pour nuire à l'économie française, s'avèrent être des faux). Les hypocrisies sont nombreuses, l'avidité démesurée et les gloires factices. Ces comédies insistent sur le rôle des médias dans la fabrique du succès. Les journalistes se chargent de faire les questions et les réponses et d'arranger la vie des personnages selon leurs besoins publicitaires.

Au milieu de ces faux-semblants et de ces succès arrangés, les héros de chacune de ces intrigues finissent par ressentir le besoin de retourner à une forme d'authenticité, celle de leur milieu d'origine. Dans *Cocagne*, Marc-Antoine ne souhaite pas sacrifier sa vie de famille à son génie pictural incertain et revient vers son foyer arlésien. Après avoir appris la fausseté des liasses de billets qu'il avait récupérées, Jules, dans *Crésus*, se tourne vers le relief provençal et déclame, philosophe, face aux villageois qui se demandaient ce qu'il voulait faire de cet argent : « qu'est-ce que je pouvais vouloir ? Regardez autour de vous. Vous voulez quelque chose de tout cela ? D'autant plus que si vous voulez quelque chose, vous pouvez l'avoir, c'est gratuit. » Dans *Auguste* enfin, Auguste finit par tomber véritablement amoureux de Françoise. Il quitte le film au bras de Françoise, qu'il a épousée, et les deux s'apprêtent à s'envoler vers plusieurs destinations, tous frais payés par des entreprises pour lesquelles ils assurent une forme de publicité. Influenceur avant l'heure en quelque sorte, il a appris toutes les ficelles du métier auprès de George. Mais c'est bel et bien un sentiment vrai et sincère – l'amour pour Françoise – qui l'a placé dans cette situation avantageuse.

Les ascensions sociales sont à chaque fois temporaires et toujours suspectées d'être artificielles. Elles manquent de peu de désorienter ceux qui peuvent prétendre à un statut social plus enviable (cette morale – l'argent tourne la tête – est celle de chacun des courts métrages du film collectif *Les Veinards*, qui suivent à chaque fois l'heureux gagnant d'un concours). Ces parcours permettent de réaffirmer les valeurs associées au groupe social d'origine et d'en tirer de nouvelles fiertés⁷⁴⁸. Dans ces exemples cités, le conflit que soulève la promotion sociale n'est pas tellement celui de l'argent contre la sobriété financière (Auguste finit dans l'opulence), ni celui des bourgeois contre les travailleurs modestes, mais davantage celui de l'artificialité contre l'authenticité. Ce que la fortune et le succès peuvent entraîner de pire, c'est l'oubli des origines et des valeurs de son milieu social. C'est également à cette conclusion que parviennent *Le Voyage à Biarritz* et *Patate* (Robert Thomas, 1964). À l'aube d'une société de consommation grandissante, ces films mettent en garde contre le désir de parvenir et encouragent à une certaine docilité sociale, alors que l'enrichissement sembler rimer avec déracinement. Cette dynamique n'est pas nouvelle et a ses origines historiques et culturelles. Sur ce point, Jules Naudet a décrit la façon dont l'ambition, qui s'apparente à une transgression dans la société de l'Ancien Régime, s'est longtemps exprimée avec discrétion. Sous l'ère républicaine, l'ambition est à

⁷⁴⁸ À la fin de son long monologue détaillant les joies différentes qu'apporte chaque jour travaillé à la banque, Auguste, dans le film de Pierre Chevalier, conclue en se vantant de sa différence sociale par rapport à George : « Et tenez M. Flowers pour conclure ! Je sais même pas si vous allez comprendre ce que je vais vous dire là, parce que vous vous êtes un patron, vous faites ce que vous voulez dans la vie. Mais nous les petits employés, vous pouvez pas vous figurer comme chaque soir on est contents ! Tout simplement parce qu'il est six heures. »

modérer également. L'expatriation sociale est semblable à une amputation identitaire et ne promet que le mépris des classes aisées pour ceux qui viennent des couches populaires⁷⁴⁹. Les films étudiés ici reprennent cette rengaine. Plutôt que de subvertir l'ordre social, ils le rétablissent. Mieux encore, ils le renforcent et le naturalisent. Les personnages de ces comédies font triompher à nouveaux frais les valeurs qui sont les leurs en les confrontant à leur contraire. Les places les plus modestes dans l'organisation sociale ne sont pas les plus déshonorantes.

2.2. Faire communauté au-delà des clivages ? Ambiguïté des alliances sociales (*Quelques messieurs trop tranquilles*, *Les Aventures de Rabbi Jacob*, *La Cage aux folles*)

Le Corniaud et *La Grande Vadrouille* se concluent tous deux par un grand éclat de rire de Bourvil et Louis de Funès qui réconcilie, ou du moins souligne la complicité des antagonismes sociaux que représentent ces acteurs à travers les personnages qu'ils incarnent. L'opposition sociale, si elle n'aboutit que rarement au brassage des milieux, peut se résoudre par la reconnaissance d'une destinée commune et d'une intégration dans la même culture et la même communauté nationale :

En montrant la solidarité de la communauté nationale, en dépit des divisions internes et des dangers extérieurs, tout en rappelant à la France la grandeur de son passé, ce cinéma populaire permet d'affirmer la pérennité de l'identité nationale et de rassurer les Français sur l'avenir de leur nation. Il participe donc activement à la reproduction d'une culture nationale nécessaire au fonctionnement de l'état-nation, au même titre que l'école, l'église ou d'autres "appareils idéologiques d'état"⁷⁵⁰.

Mais ces alliances persistent-elles lorsque entrent en jeu des modèles culturels alternatifs ou des groupes socialement marginalisés ? Sous couvert d'ouverture à l'autre et d'un discours en faveur de la tolérance, trois comédies des années 1970 révèlent les ambiguïtés qui se manifestent dans la rencontre avec l'autre. Dans *Quelques messieurs trop tranquilles*, les habitants de Loubressac se désolent de l'absence de touristes et de la désertion du village. Leur vie se trouve chamboulée lorsqu'une communauté de hippies s'installe dans les environs de la

⁷⁴⁹ « L'effacement des structures hiérarchiques de la France de l'Ancien Régime n'a pas pour autant donné lieu à une disparition nette du tabou des ambitions, et celui-ci s'est maintenu sous des formes moins assumées, prenant notamment appui sur un registre médical. C'est ainsi que s'est progressivement bâtie une rhétorique réactionnaire visant à stigmatiser les "déracinés" et dont l'on retrouvera les traces jusque dans les écrits de Paul Bourget et de Maurice Barrès. Il ne fait aucun doute pour ce dernier que l'ascension sociale condamne à l'étrangeté à soi-même et, dans l'essai *Les Amitiés françaises* qu'il publie six ans après *Les Déracinés*, il met en garde contre toute tentation de quitter sa classe sociale : "C'est un malheur, une perte irréparable, qu'un enfant grandisse en dehors de sa vérité propre et qu'il échange son chant naturel contre une cantilène apprise, car il devient un être artificiel, un homme mensonge." », Jules Naudet, « De la stigmatisation de l'ascension sociale à sa valorisation. Réflexions sur les cadres idéologiques de l'ambition et de la réussite », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 2019/1, n°37, p. 45-46.

⁷⁵⁰ Martine Danan, « Trois comédies et une nation : la communauté du rire au cinéma », art. cit., p. 282.

bourgade. Leur mode de vie suscite rapidement la méfiance et le scepticisme des habitants. Dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*, Victor Pivert (Louis de Funès) est un homme d'affaires colérique, raciste et antisémite, dont les préjugés et les idées discriminatoires vont être bouleversés en fréquentant la communauté juive du Marais à Paris et en venant en aide à Mohamed Larbi Slimane (Claude Giraud), un révolutionnaire arabe qui cherche à renverser le gouvernement de son pays. Enfin, dans *La Cage aux folles*, Renato et Albin (Ugo Tognazzi et Michel Serrault) s'aiment depuis de nombreuses années et tiennent une boîte de nuit de *drag queens* à Nice, dont la vedette principale est Albin, de son nom de scène Zaza. Laurent, le fils de Renato, issu d'une union avec une ancienne amante, annonce à son père son intention de se marier avec sa petite amie Andréa. Mais le père de celle-ci, Simon Charrier (Michel Galabru), est un membre important d'un parti très conservateur et a de fortes chances de réprouber l'homosexualité de Renato et Albin ainsi que leur activité professionnelle.

Dans chacun de ces films, les tenants des normes sociales sont confrontés à des groupes stigmatisés et marginalisés. Le bourgeois blanc, catholique, traditionnel et patriarcal, est opposé à des minorités religieuses et ethniques dans *Les Aventures de Rabbi Jacob* ou à la communauté homosexuelle dans *La Cage aux folles*. La société villageoise traditionnelle, avec ses personnages stéréotypés de l'instituteur, de l'épicier ou de l'agriculteur, est en porte-à-faux face à la contre-culture hippie dans *Quelques messieurs trop tranquilles*. Si les deux camps finissent par s'allier, c'est moins par volonté commune que par nécessité. À la suite de plusieurs malentendus, Victor Pivert se retrouve chassé par la police secrète du pays de Mohamed Larbi Slimane et trouve refuge avec ce dernier au sein de la communauté juive parisienne, à laquelle les introduit Salomon (Henri Guybet), le chauffeur personnel de Pivert. Dans *Quelques messieurs trop tranquilles*, les villageois, les hippies et la comtesse locale s'unissent contre Gérard (André Pousse), un bandit récemment sorti de prison, venu récupérer par la force son terrain sur lequel se sont installés les hippies. Dans *La Cage aux folles*, Simon Charrier et sa femme Louise, venus dîner chez Renato et Albin (qui s'est travesti pour l'occasion afin de passer pour un couple hétérosexuel) pour rencontrer la future belle-famille de leur fille, finissent par s'apercevoir de l'envers du décor. Des journalistes tenus au courant s'apprêtent à photographier le couple à la sortie du domicile de Renato et Albin. Simon Charrier pense sa carrière politique terminée devant le scandale qui menace d'éclater. Pour ne pas qu'il soit compromis, Albin propose au couple Charrier de sortir par la porte de la boîte de nuit en se faisant passer pour des *drag queens*, préservant ainsi le secret de leur véritable identité. La résolution du conflit social est toujours opportuniste, jamais véritablement souhaitée.

Derrière ces récits de tolérance et d'acceptation de la différence, ces films n'en diffuse pas moins de nombreux clichés à l'encontre des groupes marginalisés. Dans *Quelques messieurs trop tranquilles*, les espaces du village et du camp hippie, présentés comme radicalement opposés au début du film, s'interpénètrent peu à peu et les deux groupes vont indifféremment d'un lieu à l'autre. Mais l'acceptation des hippies ne se fait qu'au prix de l'assimilation aux habitudes locales (ils fraternisent pour la première fois au cours d'une soirée alcoolisée) ou du partage d'expériences universelles (la naissance d'une petite fille dans le campement hippie). S'ils finissent par sympathiser avec les hippies, les habitants ne manquent pas de garder leur scepticisme quant au mode de vie de ces nouveaux voisins : « ils sont gentils mais ils sont quand même un peu spécial [sic] » soutient Julien (Jean Lefebvre), l'épicier du village. Ce mode de vie est sujet à tous les stéréotypes associés aux communautés hippies dans ce début des années 1970 : nudité, amour libre, spiritualité *new age*, drogue, etc. Pour *Les Aventures de Rabbi Jacob*, Julien Gaertner⁷⁵¹ a mis en évidence la manière dont le film de Gérard Oury, aux côtés d'autres films comme *La Valise* de Georges Lautner, reproduit des stéréotypes associés aux populations arabes comme le rapport à la violence et à la barbarie à travers les personnages de Farès et ses sbires, ou encore à l'industrie pétrolière⁷⁵². À ces tortionnaires s'oppose Mohamed Larbi Slimane, présenté comme le « bon arabe », homme cultivé et moderne, qui fréquente le café des Deux Magots à Paris – et qui par ailleurs n'est même pas interprété par un acteur arabe ou maghrébin. Avec ces personnages cauchemardés, stéréotypés ou idéalisés, le film occulte les difficultés rencontrées par les travailleurs d'origine maghrébine dans la société française⁷⁵³. *La Cage aux folles* a également un positionnement ambigu. Renato et Albin sont présentés comme un couple stable, aimant, heureux, à la tête d'une boîte de nuit à la mode, respectés par leurs employés, se disputant parfois. En les saisissant dans leur quotidienneté, le film tend à les présenter comme un couple ordinaire, où l'homosexualité ne fait plus événement. À cela s'opposent Simon et Louise Charrier, caricatures d'une certaine bourgeoisie catholique, qui se

⁷⁵¹ Voir de cet auteur « 1973, deux comédies françaises face au racisme : *La Valise* et *Les Aventures de Rabbi Jacob* », *Hommes & Migrations*, n°1330, 2020, p. 68-70 ; « *L'Émir préfère les blondes*. La mise à distance des "Arabes" dans les comédies françaises (1973-1983) », *Le Temps des médias*, 2017/1, n°28, p. 48-60.

⁷⁵² Cette association des personnages arabes ou maghrébins avec le pétrole est extrêmement récurrente dans les comédies populaires après le choc pétrolier de 1973.

⁷⁵³ « Ce qui se trouve évacué dans ces deux comédies [*La Valise* et *Les Aventures de Rabbi Jacob*] souhaitant dénoncer le racisme, c'est la réalité de la haine croissante au sein de la société française à l'égard du travailleur immigré maghrébin. Comédies "égalitaires" qui souhaitent caricaturer toutes les religions, elles semblent cependant plus facilement affirmer l'expression d'une certaine forme de racisme et de violence à l'égard des "Arabes" qu'à l'encontre des autres. En flirtant avec les clichés associés aux "Arabes" – les paraboles, la violence sous-jacente, les remarques racistes, la fourberie, le geste d'égorger... –, ils tentent de faire rire en renvoyant à une réalité sociale qui inquiète. Une méthode dont on peut se demander si elle ne participe pas au développement d'un sentiment raciste plutôt qu'elle ne défend un idéal antiraciste. », Julien Gaertner, « 1973, deux comédies françaises face au racisme : *La Valise* et *Les Aventures de Rabbi Jacob* », art. cit., p. 70.

révèlent rigoristes⁷⁵⁴, intolérants et enfermés dans leurs préjugés. Si le film accorde une véritable positivité à Renato et Albin⁷⁵⁵, il ne peut s'empêcher de tendre vers une certaine hétéronormativité par les connotations de genre. Renato a un côté plus masculin par ses vêtements aux lignes très marquées, sa voix grave ou ses emprunts à des standards de masculinité virile (il prend des airs de John Wayne lorsqu'il cherche à défendre Renato qui vient d'être victime d'une insulte homophobe). Albin est plus efféminé, largement maquillé, habillé de vêtements amples et associé à des préjugés sexistes (l'hystérie, la susceptibilité), identifié très clairement à la fin du film à une mère⁷⁵⁶. En somme, les deux réitèrent par leur comportement un couple hétérosexuel stéréotypé, tout en jouant les clichés associés aux personnes homosexuelles⁷⁵⁷ (manières efféminées, travestissement, comportements exubérants, monde de la fête, lubricité par le goût d'Albin et Renato dans leur décoration intérieur pour les objets d'arts à connotation sexuelle).

Dans ces trois exemples, l'acceptation de l'autre passe toujours à travers de représentations culturelles stéréotypées, qui ne manquent pas de renforcer l'existence d'une norme et d'une marge sociales. La réunion des antagonismes et l'acceptation de la différence s'effectue à la

⁷⁵⁴ Cet aspect se traduit avec les costumes notamment. Lors du repas de présentation avec la famille Charrier, Albin et Renato portent des vêtements aux teintes noires et austères pour se conformer à leurs invités, alors qu'ils se distinguent durant tout le film par leurs habits chamarrés.

⁷⁵⁵ Après avoir listé de très nombreux exemples montrant à quel point la comédie a particulièrement desservi l'homosexualité en en faisant, par la réutilisation de nombreux clichés, un sujet récurrent de moqueries, Didier Roth-Bettoni, dans son livre somme sur les représentations de l'homosexualité au cinéma (*L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007), démontre à quel point le film d'Édouard Molinaro a pu constituer une rupture dans la représentation des personnages homosexuels au sein du genre. Mais si le film impose avec Albin un personnage fort, complexe, assumant pleinement sa fluidité de genre (« [...] Serrault crée et impose un personnage grandiose, homme et femme tout en n'étant ni homme ni femme, un être humain irréductible à des stéréotypes, complexe, hilarant, touchant, imprévisible, capable de tout pour son homme [...] sauf, définitivement, d'être dans la norme. Ce qu'incarne la Zaza de Serrault, c'est le droit absolu à la différence, et la sympathie que ses cris perçants et sa folie douce inspirent inmanquablement aux spectateurs ne peut que plaider dans son sens. », p. 243) et qu'il propose une vision positive du couple homosexuel (« [...] le couple de longue durée qu'il [Renato] forme avec Albin/Zaza est aussi un des rares couples homosexuels jusque-là à passer son temps à se déclarer son amour, et à montrer de mille manières que ces deux-là sont l'un à l'autre indispensables [...]. », p. 244), Didier Roth-Bettoni déplore la persistance d'une vision archaïque et stéréotypée des hommes homosexuels (« Pour autant, si on oublie la manière dont Serrault fait exploser les clichés, *La Cage aux folles* propose à l'évidence une image dépassée des homosexuels. Tous y sont, sans exception aucune [...], efféminés et/ou travestis. Et ces derniers sont eux-mêmes réduits à être ces ersatz masculins efféminés, déguisés en femmes pour entrer en scène, que l'on a pu croiser déjà tant de fois [...]. », p. 244).

⁷⁵⁶ Cela ne passe pas uniquement par le travestissement d'Albin en bourgeoise sévère. Alors que la mère biologique de Laurent débarque à l'improviste au cours du dîner de présentation, Simon Charrier, qui commence à avoir de plus en plus de doute, demande à Renato : « Je vous demande combien de mamans a votre fils ? ». Celui-ci, ne pouvant plus cacher la vérité plus longtemps, répond : « Une seule : Albin ».

⁷⁵⁷ Cette stéréotypisation des personnages homosexuels – que l'on peut retrouver dans d'autres films comme *La moutarde me monte au nez* et *La Course à l'échalotte* – n'a pas manqué de susciter l'indignation des communautés homosexuelles au moment de la sortie de *La Cage aux folles* et dès les premières représentations en 1973 de la pièce de théâtre dont est tiré le film. Pour cette réception, voir « La cage aux folles », dans Jean-Yves Le Tallec, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Genre & sexualité », 2008, p. 206-235.

condition que le marginalisé corresponde à certaines projections culturelles qui ne menacent pas l'ordre social traditionnel. En valorisant la tolérance, on ne rit pas moins sur le compte de quelqu'un.

2.3. Fragilité sociale et mépris de classe

Dans les exemples que nous avons cités précédemment, la volonté de s'extraire de son milieu social ou de prendre en compte les marginalités s'accompagne toujours d'une mise en garde ou d'un compromis. En somme, on ne fait communauté qu'en restant sur ses positions ou en se conformant aux normes sociales dominantes. Cette référence à des normes et des valeurs sociales comme possibilité d'intégration sociale bat de l'aile au tournant des années 1970-1980. Dans cette période du second individualisme, l'individu progresse en autonomie et en liberté individuelle, mais perd en stabilité sociale :

Le phénomène massif qui sous-tend le second individualisme est le déclin des groupes sociaux les plus intégrateurs, aussi bien ceux que le premier individualisme avait épargnés (communautés familiale et religieuse) que ceux qu'il avait fait exister (classes sociales, groupements professionnels et politiques). Se trouve ainsi fragilisé le modèle post-révolutionnaire qui s'était efforcé, sur un siècle et demi, de concilier individualisme abstrait et intégration sociale. Même s'il est porté par des organisations politiques, Mai 1968 s'analyse finalement comme révolte de l'individu contre l'ordre social. Chacun doit posséder le droit (et les moyens) d'être lui-même, au plus loin des conformismes institutionnels, y compris donc contre l'ordre bourgeois, scolaire, salarial, universitaire, etc. Ce droit d'être soi s'oppose à toutes les mutilations identitaires qu'impose la société, et à l'aliénation de l'homme unidimensionnel : l'individu se révolte contre les dispositifs d'individuation. Le second individualisme n'est toutefois pas réductible à cette vision euphorique de l'émancipation. Il présente aussi une face plus sombre : chômage de masse, délitement des solidarités de classes ou professionnelles... Les débats sur les nouvelles formes familiales en montrent l'ambivalence. Célébrée par les uns au titre d'une liberté nouvelle, la famille contemporaine, moins intégratrice, moins rigide, est aussi synonyme d'incertitude et d'aléas. Ainsi encore le double visage du célibat, expression à la fois de la liberté individuelle et de la solitude moderne⁷⁵⁸.

Cet individualisme est porté par un affranchissement des instances traditionnelles de régulation, ce qui invite l'individu à s'autonomiser dans son processus de construction sociale.

S'il peut gagner en liberté par une appropriation plus individualisée des valeurs, l'individu peut en revanche se retrouver plus isolé par la perte de coopération sociale et la fragilisation

⁷⁵⁸ Christian Le Bart, *L'Individualisation, op. cit.*, p. 162-163.

des structures sociales anciennes, quand bien même elles pouvaient être inégalitaires ou oppressantes. Si l'expression de soi prend de l'ampleur par l'écroulement des anciennes charpentes sociales, elle ne peut qu'augmenter la comparaison sociale et intensifier les enjeux de distinction. L'individu n'a plus que lui-même, ses valeurs propres et sa singularité pour se distinguer. En ce sens, les sujets les plus fragiles se retrouvent davantage esseulés, la recherche de l'épanouissement personnel intervenant comme la nouvelle priorité et le contexte économique morose poussant au repli sur soi. Une scène dans *Le Jouet* est exemplaire à ce sujet. Alors qu'il vient tout juste d'être embauché dans un journal tenu par le puissant homme d'affaires Pierre Rambal-Cochet, François Perrin est témoin de la détresse d'un journaliste, Pignier (Gérard Jugnot), qui vient d'être renvoyé au simple motif qu'il a les mains moites. Il se scandalise de la situation auprès de ses collègues, qui ne manifestent aucune réaction à son encounter lors de son discours : « J'ai jamais eu les mains moites ! Mais ça va pas se passer comme ça. J'ai le bras long moi, je vais alerter le syndicat ! [pause] Dans n'importe quelle entreprise on aurait fait une grève mais vous... [pause] À votre place je serais pas fier. » Le photographe qui accompagne François dans ses reportages déclare sur un ton narquois : « il nous emmerde un peu avec son bras long et ses mains moites. » François lève vers lui un regard accusateur. Le photographe lui dit aussitôt : « si on était à sa place il lèverait pas le petit doigt Pignier ! » François rétorque : « on pourrait peut-être faire quelque chose tout de même. » Son interlocuteur lui retourne : « Pour te retrouver au chômage ? Tu sais que ça va pas bien dans la presse en ce moment ? Non, t'as intérêt à te faire tout petit mon pote, crois-moi. » Les incertitudes économiques conduisent à la défense des intérêts personnels et désagrègent le lien social.

Cette précarisation sociale, voire idéologique de l'individu, se retrouve également dans les films de Jean Yanne. Mais ce sont peut-être les productions qui mettent en scène les membres de la troupe du Splendid qui sont les plus éclairantes sur cette question de la fragilisation sociale et de l'exacerbation des concurrences. Les personnages composés par les membres de la troupe du Splendid au tournant des années 1970-1980 se caractérisent par leurs échecs et leur instabilité. Entre les célibats subis (*Ma femme s'appelle reviens*, Patrice Leconte, 1982), les périodes de chômage (*Pour cent briques, t'as plus rien...*, Édouard Molinaro, 1982) et les désillusions conjugales (*Je vais craquer*, François Leterrier, 1980), ils affichent tous leur vulnérabilité. Par leurs défauts de caractère, rien n'invite à leur imaginer un avenir meilleur : Paul (Gérard Jugnot) et Sam (Daniel Auteuil) se lancent dans le braquage calamiteux d'une banque pour redorer leur situation financière dans *Pour cent briques, t'as plus rien...* ; dans *Je vais craquer*, Jérôme se grise pour sa nouvelle vie bohème après son licenciement et son

abandon du foyer familial mais s'embourbe dans d'affligeantes ambitions littéraires et mondaines. Même lorsque leurs situations affectives et professionnelles sont plus heureuses, les protagonistes sont contraints à des impératifs de performance pour réussir et de démarquer dans le jeu social. La saga des *Bronzés* est exemplaire à ce titre. Bien qu'amis, Gigi (Marie-Anne Chazel), Jérôme (Christian Clavier), Nathalie (Josiane Balasko), Bernard (Gérard Jugnot) et Popeye (Thierry Lhermitte) ne cessent de se comparer et de s'envoyer des invectives à propos de leur vie amoureuse ou professionnelle pour afficher leur supériorité. Jean-Claude (Michel Blanc), en souffre-douleur de premier rang, cristallise ces humiliations qui semblent être le véritable ciment de ce groupe d'amis. La peinture de cette misère sociale, qui résonne avec le ralentissement économique de la France post-Trente Glorieuses et la montée inexorable du chômage dès la fin des années 1970, invite moins à la compassion qu'à un regard féroce et amusé sur ces naufragés de la société.

Affublés des pires défauts (sans-gêne, violent, susceptible, maniaque, obsédé sexuel), les personnages des productions portées par la troupe du Splendid n'évoluent pas à la fin du film et restent confinés dans cette raideur caractéristique des personnages de vaudeville. Cette stigmatisation et ce grossissement du trait à propos de ces marginalisés portent une double intention. Ils vilipendent autant ces personnages décriés que les défauts de leurs interlocuteurs. Animés par la meilleure volonté à leur égard, ils déchantent rapidement lorsqu'ils se rendent compte que ces inadaptés sont insauvables. Leur altruisme se retourne contre eux et leur embarras consiste moins à rejeter l'autre qu'à comprendre que leurs élans de solidarité portent la marque de l'individualisme. Leur mouvement philanthrope n'est qu'une manière de préserver leur conscience et de se convaincre d'être du bon côté de la moralité. Dans *Le Quart d'heure américain* (Philippe Galland, 1982), Bonnie (Anémone), célèbre animatrice de radio, se prend de pitié pour Ferdinand (Gérard Jugnot), chômeur de longue durée qu'elle a renversé en voiture. De fil en aiguille, elle finit par l'inviter chez lui après le numéro misérabiliste qu'il lui sert. Ils couchent ensemble et Bonnie se rend compte peu à peu qu'elle éprouve une attirance irrépressible pour lui. Mais elle essaie par tous les moyens de freiner ce désir, considérant que Ferdinand n'est qu'un pauvre hère qui n'a pas la même prestance sociale qu'elle. Si Pierre et Thérèse débutent leur permanence du réveillon de Noël avec un enthousiasme débordant dans *Le père Noël est une ordure*, ils réfrènt peu à peu leur générosité lorsque leur bureau d'accueil se remplit de personnes marginalisés. Leurs attitudes se font plus distantes, voire arrogantes, et ils ne peuvent pas, par moment, réfréner leur dégoût pour ces indigents. Leurs apartés communs révèlent leur hypocrisie et leur gêne. Par sa situation sociale, chaque interlocuteur permet de cristalliser un de leurs défauts. Ils manquent de générosité et d'hospitalité envers M.

Preskovitch, immigré solitaire qui leur offre pourtant des pâtisseries de son pays. Ils se révèlent intolérants et pétris de préjugés homophobes à l'encontre de Katia, travesti suicidaire. Ils affichent ouvertement leur mépris social et leur paternalisme à l'encontre de Félix et Zézette, qui vivent dans un logement de fortune aux abords du périphérique parisien.

Ces redresseurs de torts, soudainement gênés de se retrouver en présence de ceux qu'ils honnissent intérieurement, se retrouvent coupables de s'être crus réellement altruistes. Ces déclassés ne méritent pas autant d'égards et n'ont rien qui ne puisse susciter une pitié sincère : monsieur Preskovitch est envahissant (et ses gâteaux sont immondes), Katia est navrante, Félix et Zézette sont brutaux, tapageurs et faibles d'esprit. Personne ne mérite d'être sauvé, chacun est renvoyé à ses positions et à son individualisme. Les meilleures intentions ne suffisent pas à former une communauté. C'est cet « apprentissage de l'impuissance⁷⁵⁹ », cette manière de prôner l'immobilisme et d'associer la solidarité à une vaste hypocrisie que Warren Lambert reproche aux films portés par la troupe du Splendid. Il voit ainsi dans *Le père Noël est une ordure* un « mauvais polar du mitterandisme⁷⁶⁰ », la démonstration implacable que la politique socialiste débutée avec l'élection de François Mitterrand en 1981 ne parviendrait pas à supplanter les intérêts généraux aux intérêts particuliers :

[...] il cristallisa ce moment où les chevaliers du Bien, perchés dans cet immeuble aux allures d'arche de Noé méphitique, se sentant investis d'une mission d'utilité publique, pervertirent leur cœur à cause de ceux-là mêmes qu'ils s'étaient donnés pour mission de sauver. Ce socialisme de façade n'était manifestement d'aucun remède pour cette plèbe incurable dont il laisse sous-entendre qu'elle privait derechef les Justes de pouvoir s'extirper du fumier⁷⁶¹.

Dans notre parcours, nous avons pu voir que plusieurs comédies du début des années 1960 renforçaient par des récits d'ascension sociale le rapport au milieu d'origine et aux valeurs qui pouvaient le constituer. Dans les années 1970, l'affrontement d'antagonismes sociaux n'empêchait pas la réunion des contraires, tant que les normes dominantes restaient sauvées et que les groupes marginalisés s'y inscrivirent d'une certaine manière. En somme, ces récits préservent une continuité dans les traditions sociales et maintiennent l'espoir que des groupes opposés puissent, malgré tout, faire société. Les films du Splendid amènent une rupture décisive dans ce paysage social dessiné par les comédies populaires sur deux décennies, et qui se manifeste davantage au début des années 1980. Si les sociabilités ne disparaissent pas totalement, le groupe devient un lieu d'oppression, de concurrence sociale et de vexation

⁷⁵⁹ Warren Lambert, *Tropique du Splendid*, La Madeleine, LettMottif, 2019, p. 43.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁶¹ *Idem.*

comme le montre le dytique des *Bronzés*. Les individus ne se rassemblent plus que pour éviter la solitude et la misère qui les guettent ou pour affirmer leurs performances sociales. Si le groupe est toxique dans ces films, l'individu n'est pas mieux. Au maintien coûte que coûte dans les comédies des années 1960-1970 d'une identification à des normes et des valeurs de groupes – quitte à prévoir quelques négociations et arrangements de circonstance –, le cinéma du Splendid substitue à cela un flottement social généralisé sans véritable horizon.

Troisième partie

Investissements culturels et mémoriels

Chapitre 7

Comédie et fiction historique : le passé reconstruit

« Pour moi, c'était une époque heureuse : l'école avait été supprimée, j'étais à la campagne, les maquisards se cachaient dans la forêt voisine ; je regardais la guerre à travers une vitre. La guerre de mon film, c'est la guerre vue par des enfants, avec ses invraisemblances⁷⁶². »

Jean-Paul Rappeneau, à propos de *La Vie de château*

Plusieurs comédies de notre corpus se confrontent à des faits et des événements de l'histoire récente, essentiellement la Seconde Guerre mondiale⁷⁶³, mais aussi dans une moindre mesure Mai 68 (*La Carapate*, *Courage fuyons*) et la période de la décolonisation dans les années 1950 (*Le Pistonné*). Plus que de se servir du passé comme d'un arrière-fond où se dégage une atmosphère d'époque, la plupart des films que nous avons identifiés jouent avec le référent historique. Dans son ouvrage décisif sur les croisements entre comédie et histoire⁷⁶⁴, Sébastien Fevry distingue au sein du genre deux modalités possibles de rapport à l'histoire : dans l'un, celle-ci sert de cadre, dans l'autre, elle est prise comme objet. Dans ces deux occurrences, le film s'appuie sur des contraintes référentielles à propos de la période abordée et réinvesti un ensemble d'éléments historiques. Dans le premier cas, il n'y a pas d'atteinte à l'histoire. Celle-ci est un décor. Le film joue avec un certain nombre de repères historiques mais n'altère à aucun moment la représentation ni les récits institués d'événements historiques. Sur le modèle de la

⁷⁶² Jean-Paul Rappeneau, dans *La Gazette de Lausanne*, 12 février 1966. Cité dans Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Points, coll. « Histoire », 2014 [1997], p. 467.

⁷⁶³ Pour les décennies 1960-1970, nous avons identifié neuf longs métrages parmi notre corpus dont l'action se déroule de 1939 à 1945 et qui intègrent, sur la totalité du film ou sur une partie de celui-ci, des éléments se rapportant explicitement au conflit mondial : *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle*, *Un cheval pour deux*, *La Vie de château*, *La Grande Vadrouille*, *Le Mur de l'Atlantique*, *Le Viager*, *Mais où est donc passée la septième compagnie ?*, *On a retrouvé la septième compagnie*, *Le Jour de gloire*, *La Septième Compagnie au clair de lune*. Nous adjoignons à cet ensemble *Papy fait de la Résistance* tant ce film de Jean-Marie Poiré prolonge et parodie ces comédies sur la Seconde Guerre mondiale des années 1960-1970.

⁷⁶⁴ Nous reprenons ici la distinction formulée par Sébastien Fevry dans son ouvrage entièrement consacré aux croisements entre comédie cinématographique et histoire : *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'histoire*, *op. cit.*.

« tranche de vie », le film saisit un ou plusieurs personnages dans le cours de l'histoire et cherche à représenter, de façon plus ou moins fictive, plus ou moins documentée, la manière dont les populations ont pu ou auraient pu vivre au cours d'une période précise. Le comique porte essentiellement sur les actions des personnages.

Dans le second cas, le comique trouve sa source principale (mais non exclusive) dans une déformation de l'histoire. L'histoire événementielle est perturbée et détournée en se voyant affublée de causes inédites. Les personnages se retrouvent engagés, la plupart du temps malgré eux, dans un événement décisif de l'histoire qui va être rendu possible par leur intervention (*La Vie de château* et *Le Mur de l'Atlantique* imaginent ainsi des explications nouvelles au débarquement de Normandie en 1944). Dans ces exemples-là, le principe comique du film repose en grande partie sur la remise en cause et la dérivation d'un événement historique à partir de causes souvent triviales. Ainsi, pour que l'entreprise fonctionne, l'élément de référence doit être suffisamment partagé et constituer réalité historique indiscutable pour que l'anomalie apparaisse d'autant plus flagrante⁷⁶⁵. La perception d'une altération par rapport à des récits historiques institués ne suffit pas, selon Sébastien Fevry, à définir toute la singularité de la comédie historique. En reprenant la théorie bergsonienne sur le comique, notamment l'idée de régularité et d'automaticité dans le vivant comme des principes générateurs du comique, l'auteur affirme que la comédie historique souligne les généralités et les effets de ressemblance de l'histoire plutôt qu'elle n'en décrit les singularités et l'unicité. Par des effets d'inversion, d'interférence et de répétition, le référent historique se retrouve bousculé par des incongruités et le récit historique, dans sa forme progressive et dans sa tentative de cerner un événement inédit, révèle une certaine mécanisation⁷⁶⁶.

Comme toute classification, la distinction opérée par Sébastien Fevry vaut avant tout comme proposition théorique et non pas comme ordonnancement strict. L'auteur reconnaît la porosité que certaines comédies peuvent adopter entre « histoire-cadre » et « histoire-objet ».

⁷⁶⁵ « Dans les cas les plus significatifs, la comédie introduit une anomalie qui ébranle nos repères historiques traditionnels. Mais pour que le rire survienne, il faut aussi que cette anomalie soit reconnue comme telle. Si l'écart n'est pas compris, la production risque de ne pas susciter le rire. D'où l'intérêt pour la comédie de se positionner par rapport à une norme identifiable. Plus cette norme sera connue, mieux l'écart sera perçu. [...] Du fait de son importance sociale, [l'histoire événementielle] constitue une norme suffisamment établie pour pouvoir être détournée avec succès. », *ibid.*, p. 32.

⁷⁶⁶ « Appliqués à l'histoire, les procédés de répétition, d'inversion et d'interférence n'expriment plus une simple distraction des choses, mais permettent de dégager les ressemblances à l'œuvre dans les successions d'événements. Ainsi, le processus de répétition tend à souligner la réapparition du même au sein des différentes époques historiques. L'événement n'est pas unique, il se répète à travers les âges. En confondant les périodes du passé, le processus d'interférence réduit la singularité de chacune d'entre elles pour montrer les points communs à l'une et à l'autre. Enfin, le processus de réversibilité, parce qu'il agit de manière circulaire, débouche sur une certaine forme de statisme. Les efforts produits par les protagonistes de l'histoire n'amènent aucun progrès ; l'action se retourne contre son instigateur. », *ibid.*, p. 40-41.

Dans notre corpus, certains films entretiennent une perméabilité entre l'un et l'autre. Si certains films comme *La Vie de château* (Jean-Paul Rappeneau, 1966) ou *Le Mur de l'Atlantique* (Marcel Camus, 1970) sont clairs quant à leur détournement d'un événement historique, d'autres, où l'événement historique paraissait périphérique, réinvestissent soudainement l'histoire événementielle. Dans *La Carapate*, les personnages principaux évoluent en parallèle des événements de Mai 68 mais n'interfèrent jamais avec eux. Ce n'est que vers la fin du film que l'un d'eux se retrouve soudainement en présence de Charles de Gaulle au moment de son départ pour Baden-Baden le 29 mai 1968. D'autres films ont un rapport encore plus ténu avec l'histoire. La plupart des comédies sur la Seconde Guerre mondiale ne font référence à aucun événement historique particulier et semblent n'entrevoir la période de l'Occupation que comme un simple cadre. Mais par leur manière de représenter certains groupes (soldats français et allemands, résistants, collaborateurs), qui apparaissent selon les situations grotesques, idiots, incohérents, irrationnels et désordonnés, ces productions mettent suffisamment à mal la référentialité historique.

Plutôt que de chercher à départager entre « histoire-cadre » et « histoire-objet », à estimer le degré de référentialité ou de distance des films, il nous apparaît préférable d'aborder la reconstitution sur le mode de la tension. C'est à cette conclusion que se rend Sébastien Fevry qui, plutôt que de définir la comédie historique comme un genre à part entière ou un sous-genre, préfère la penser comme une zone de friction générique entre comique et histoire :

[...] il s'agit donc de remplacer l'étude générique proprement dite par une étude fondée sur la *tension générique*. Dans cette nouvelle perspective, le centre de l'attention se déplace : l'objectif n'est plus d'examiner le fonctionnement d'un genre à l'existence incertaine, mais d'envisager le surgissement d'un corps étranger à l'intérieur d'un contexte générique donné. Autrement dit, nous observons la manière dont le genre comique est travaillé de l'intérieur par la figuration d'éléments qui semblent a priori contraires à ses enjeux esthétiques de base. Pareille hypothèse amène une vision moins statique de la comédie historique, puisque l'analyse peut désormais se centrer sur les lignes de faille de la représentation, ces moments où le rire côtoie soudain le tragique⁷⁶⁷.

Tout en adoptant une dynamique similaire (définir la caractéristique générique à partir du frottement de logiques contraires) et en tenant compte des liens se tissant entre comique et histoire, nous souhaiterions déporter plus spécifiquement notre analyse sur la façon dont les comédies historiques de notre corpus constituent des espaces de tension dans la construction

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

des mémoires collectives des périodes abordées. Cette démarche est déjà menée par Sébastien Fevry qui, à partir de la question du comique, considère que la comédie, en ayant un souci de fidélité moindre à l'encontre du passé contrairement à des genres sérieux, est plus susceptible d'indiquer la position d'une société par rapport à un événement historique. En s'autorisant davantage de liberté dans la représentation, elle ouvre la voie à des points de vue, sinon plus critiques, du moins relativement émancipés des récits institués⁷⁶⁸. Dans une perspective plus historique, Sylvie Lindeperg⁷⁶⁹ et Ignacio Ramonet⁷⁷⁰ montrent également que les comédies françaises des années 1960-1970 portant sur la Seconde Guerre mondiale (et plus spécifiquement sur l'Occupation) travaillent à la mémoire de l'événement et négocient, en fonction des réalités du présent et par des processus de sélection et d'omission, des rapports avantageux avec le passé. Nous souhaiterions poursuivre la démarche de ces auteurs en ouvrant cette question du rapport entre présent et mémoire du passé à des événements historiques autres que la Seconde Guerre mondiale et en intégrant des œuvres qui n'ont pas été retenues dans les études citées.

Avant d'aller plus loin dans la réflexion, il est nécessaire de définir, même rapidement, les différences entre histoire et mémoire ainsi que la notion de mémoire collective. La distinction entre histoire et mémoire est une affaire sinon réglée, du moins largement débattue. Sous l'impulsion des travaux menés par Jacques Le Goff et Pierre Nora dans les années 1970-1980⁷⁷¹, de nombreux historiens se sont emparés de la question et sont parvenus, tout en établissant de nécessaires nuances, à des résultats relativement similaires. Nous nous essayons ici à un court travail de synthèse sur le sujet, qui sera forcément partiel et restrictif. Si histoire et mémoire semblent avoir pour matière un même objet, le passé, elles entretiennent des rapports très différents avec lui. L'histoire est une reconstruction et une compréhension problématisée du passé qui tente, à partir du plus large éventail possible de sources, de tout retenir de lui, de

⁷⁶⁸ « Si celles-ci [comédies historiques] ne donnent pas une vision fidèle des événements, du moins sont-elles capables de faire ressortir certains traits saillants de la mémoire collective de leur époque. On peut même aller plus loin et dire que c'est précisément parce qu'elles ne se soucient pas de proposer une vision "vraie" du passé, parce qu'elles se débarrassent en quelque sorte de toute velléité heuristique, que les comédies peuvent à ce point rendre sensible la position d'une société vis-à-vis de son histoire. Alors que les reconstitutions sérieuses dissimulent leur position idéologique sous une prétention de dire le vrai, les comédies ne se préoccupent nullement d'être perçues comme des témoins du passé. Dès lors, elles peuvent proposer une vision de l'histoire qui renvoie davantage à un positionnement par rapport à l'événement qu'à l'événement lui-même. », *ibid.*, p. 136.

⁷⁶⁹ Sylvie Lindeperg, « Le jour le plus drôle », dans *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, *op. cit.*, p. 465-481.

⁷⁷⁰ Ignacio Ramonet « Guerre et comédies », dans *Propagandes silencieuses. Masses, télévisions, cinéma*, Paris, Galilée, 2000, p. 163-182.

⁷⁷¹ Voir notamment Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974 ; Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 7 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984-1992 ; Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1988.

confronter les points de vue et de cerner les contradictions sans jugement de valeur⁷⁷². La mémoire, bien qu'elle s'appuie elle aussi sur le passé, est avant tout un phénomène qui travaille le présent⁷⁷³. C'est une vision sélective, organisée, intéressée et motivée du passé qui tend à établir des correspondances avec le présent, à se mettre à son service⁷⁷⁴. Elle est une modalité de lecture du passé, assujettie aux exigences et aux besoins du présent⁷⁷⁵. Quand l'histoire cherche à prendre ses distances avec le passé, la mémoire tente d'abolir la frontière temporelle avec celui-ci. Elle tend à assurer une continuité, à revivre perpétuellement le passé⁷⁷⁶. Au contraire de l'histoire qui s'efforce d'avoir du passé une approche prosaïque et critique, la mémoire est une vision poétique et dirigée de celui-ci qui, en lui donnant un sens, participe à la construction des identités sociales au présent. À travers un ensemble de représentations partagées du passé, elle donne à une période donnée le sentiment d'un vécu commun, la sensation d'un héritage collectif associé à un système de valeurs, et assure une direction et un horizon pour le groupe qui la porte. Pour celui-ci, la mémoire a ainsi un « statut matriciel⁷⁷⁷ ».

En repartant de cette dernière idée, nous pouvons glisser vers la notion de mémoire collective, qui sera une nouvelle fois brièvement décrite. Bien plus qu'une somme de mémoires individuelles, la mémoire collective est, pour Maurice Halbwachs (auteur de deux ouvrages pionniers sur la question⁷⁷⁸), une mémoire partagée par un groupe se constituant à partir de

⁷⁷² Nous envisageons cette définition dans l'absolu et de façon théorique. Nous sommes bien conscients que ces intentions peuvent être influencées, voire bridées au sein de régimes autoritaires, par des politiques de la mémoire.

⁷⁷³ Paul Ricoeur reprend ainsi à Saint-Augustin cette idée de la mémoire comme « présent du passé » pour définir sa nature (*Temps et Récit*, t. 1, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 37).

⁷⁷⁴ « La mémoire comme l'histoire est une reconstruction, mais d'une autre manière. L'histoire reconstruit à partir de sources diverses qu'elle vérifie dans l'incessante contradiction. La mémoire reconstruit le passé à partir des passions du présent, et quand elle se trouve entre les mains d'idéologues, elle en vient rapidement à instrumentaliser le passé afin de le faire servir, comme toute chose, à ses fins. Pour instrumentaliser le passé il faut sélectionner les faits, jeter ici un voile d'oubli et là au contraire mettre en valeur ou grossir à la loupe. Les architectes du devoir de mémoire sont experts en ces domaines. », Chantal Delsol, « L'histoire et le vacarme de la mémoire », dans Stamatios Tzitzis (dir.), *La Mémoire, entre silence et oubli*, Laval, Presses de l'université de Laval, coll. « Inter-Sophia », 2006, p. 463.

⁷⁷⁵ « Banalité, à ce propos, de rappeler que personnelle ou publique, la mémoire est oublieuse, qu'elle est moins la présence du passé que le tri et l'organisation sélective de ce passé, qu'un des prismes de ses lectures successives. À la différence de ce que répète le discours commémoratif, en toute sincérité, la mémoire n'est pas – au sens d'exactitude – vérité du passé. Moins présence du passé que présent du passé, elle est l'usage fluctuant de ce passé selon les interrogations du présent, l'accommodation de l'un à l'autre. Et inévitablement, comme telle, trouée et meublée de silences. », Pierre Laborie, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 56-57.

⁷⁷⁶ « L'histoire cherche à révéler les formes du passé, la mémoire les modèle, un peu comme le fait la tradition. La première a un souci de mise en ordre, la seconde est traversée par le désordre de la passion, des émotions et des affects. La mémoire peut venir légitimer, mais la mémoire est fondatrice. Là où l'histoire s'efforce de mettre le passé à distance, la mémoire cherche à fusionner avec lui. », Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 56-57.

⁷⁷⁷ Enzo Traverso, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 18.

⁷⁷⁸ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1992 [1925] ; Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, 1997 [1950].

processus sociaux. Elle est une modélisation commune d'une expérience⁷⁷⁹, un ensemble de représentations du passé duquel un groupe tire une partie de son identité⁷⁸⁰. Il n'est pas nécessaire d'avoir vécu les événements véhiculés par cette mémoire collective pour y prendre part. La mémoire collective est un processus dynamique, mouvant, adaptatif. Elle construit le passé en fonction des exigences du présent et de ses courants de pensée et peut se réorganiser si nécessaire en fonction des évolutions du groupe qui la promeut. Une des originalités de la pensée de Maurice Halbwachs est d'établir un lien très étroit entre mémoire personnelle et mémoire collective. La première se construit en partie via la seconde⁷⁸¹. La mémoire collective exerce une pression sur notre mémoire personnelle et structure notre rapport au passé ainsi que notre expérience du temps. La mémoire collective peut entrer en concurrence et en contradiction avec celles portées par d'autres groupes. Elle peut, au sein d'une même société, entrer en tension avec les mémoires personnelles qui portent parfois une version divergente des mêmes événements abordés.

La constitution et la transmission de cette mémoire collective sont assurées en grande partie par les médias. Le cinéma y participe pleinement. Représenter le passé à l'écran, c'est ajouter de la matière au réseau d'images et de représentations qui le concerne, mais aussi prolonger et incarner la mémoire collective qui peut s'y rapporter. Le film n'est toutefois pas une simple illustration de cette mémoire collective et des représentations socialisées du passé. Il est plus largement un espace figurant des tensions entre reproduction et subversion de la mémoire collective. Il peut propager certaines visions consensuelles, renforcer les schémas dominants, résoudre les incohérences ou les zones grises de la mémoire collective (et ainsi consolider et fluidifier son fonctionnement) ou encore faire dérailler les modélisations du passé en révélant, plus ou moins directement, sur quels compromis, quels oublis ou quels silences celles-ci se fondent. Dans tous les cas, les rapports entre film et mémoire collective sont toujours indexés aux mouvements du présent et aux projections du présent sur le passé.

⁷⁷⁹ En ce sens, Marie-Claire Lavabre suggère dans un article de parler plutôt de « mémoire commune » ou de « mémoire du passé collectif » (« La mémoire collective comme métaphore », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n°50-1, 2020, p. 276).

⁷⁸⁰ « En première approximation, la mémoire collective est le souvenir, ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, 'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante. », Pierre Nora, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard/Nrf, coll. « Bibliothèque des histoires », 2011, p. 299.

⁷⁸¹ « Maintes fois répète Halbwachs la mémoire individuelle se met du point de vue d'une mémoire collective ; elle rejoint une mémoire collective, elle s'adosse à une mémoire collective ; ce que les cadres de la mémoire familiale par exemple révèlent c'est qu'ils sont identiques aux cadres mêmes de la famille. Il y a donc une *unité mémorielle de la mémoire individuelle à la mémoire collective* ; c'est une liaison en extériorité puisque l'une doit sortir d'elle-même pour s'appuyer sur l'autre [...]. », Gérard Namer, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000, p. 232.

L'étude des comédies historiques de notre corpus que nous proposons ici n'a pas d'autre ambition que de mettre en évidence les phénomènes complexes qui se jouent entre film et mémoire collective. Dans ces représentations d'un passé proche, ces comédies informent de la position d'une société vis-à-vis de son passé, de ce qu'elle en conserve, de ce qu'elle y projette, de ce dont elle veut bien se souvenir. Plus encore, elles construisent un rapport symbolique avec ce passé en stabilisant et en résolvant tout contenu embarrassant ou litigieux. Elles peuvent ainsi, par leurs silences, leurs évitements, ou encore – et cela est spécifique à la comédie – par leurs écarts affirmés, leurs affabulations et leurs jeux avec la référentialité participer à une certaine falsification du passé. Par ce travail de modélisation du passé, ces comédies attribuent une identité au passé et contribuent en retour à définir des points d'identification et de singularisation pour le présent⁷⁸².

I. Reconstruire l'unité : petits arrangements avec l'histoire

1. Capter un air du temps : les référents historiques

En dépit de son rapport délibérément relâché et distancié avec l'histoire, la comédie historique doit intégrer dans son récit un certain degré de référentialité au passé pour que le récit raconté puisse apparaître sinon réaliste, au moins vraisemblable. Ce travail de reconstitution passe essentiellement par la direction artistique (décors, costumes, accessoires) mais aussi par la référence à des groupes, des fonctions et des espaces caractéristiques de la période concernée. Dans le cadre des comédies autour de la Seconde Guerre mondiale, nous retrouvons ainsi de film en film la représentation de résistants, de soldats et d'officiers allemands, de factions distinctes (les SS, la Gestapo, la Milice française), des Kommandanturs, des citations de la ligne de démarcation, etc. Tous ces éléments servent le vraisemblable historique. À cela s'ajoute la mention en pointillé de certaines personnalités historiques ou le recours à une périodisation plus ou moins vague (la débâcle et l'exode de 1940, l'Occupation,

⁷⁸² Pour Joël Candau, le lien entre mémoire et identité est extrêmement ténu : « Si la mémoire est “généralisatrice” de l'identité, dans le sens où elle participe à sa construction, celle-ci, en retour, façonne des prédispositions qui vont conduire l'individu à “incorporer” certains aspects particuliers du passé, à faire des choix mémoriels : ceux de Proust dans *La Recherche* sont évidemment dépendants de la représentation qu'il se fait de sa propre identité qui, elle-même, s'accomplit “au cœur d'une réminiscence”. » ; « Il n'y a pas de quête identitaire sans mémoire et, inversement, la quête mémorielle est toujours accompagnée d'un sentiment d'identité, au moins individuelle. », *Mémoire et Identité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 9 et 10.

la Libération en 1944) qui confirment une fois pour toute l'implantation du film dans un cadre historique précis.

Le recours aux images d'archives ajoute à ce surcroît de référentialité historique. De nombreuses comédies historiques de notre corpus réutilisent, souvent au début du film, des bandes d'actualités ou de guerre, qui sont mélangées au contenu fictionnel. *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle* (Norbert Carbonnaux, 1960) s'ouvre sur des images d'explosions de la bombe nucléaire suivies par des archives documentaires montrant les victimes des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. *Un cheval pour deux* (Jean-Marc Thibault, 1962) débute par des images de la Libération de Paris et *La Vie de château* intègre subrepticement dans sa conclusion d'autres bandes du même événement. Les génériques de *La Grande Vadrouille* et du *Mur de l'Atlantique* intègrent des images de guerre présentant des raids aériens. De semblables images d'aviation sont reprises dans *Le Viager* aux côtés d'archives documentaires sur l'exil de 1940. *Courage fuyons* (Yves Robert, 1979) synthétise l'histoire de la famille de Martin Belhomme, le héros principal du film, en accolant à cette trajectoire des archives filmées (les Jeux olympiques de Berlin en 1936, des grèves ouvrières en France en 1936, la visite de Paris par Hitler le 23 juin 1940). Enfin, pour le générique de *Mais où est donc passée la septième compagnie ?*, le réalisateur réutilise non pas des archives filmées mais des archives écrites (des unes et des manchettes de journaux d'époque) pour retranscrire l'avancée des troupes allemandes dans le nord de l'Europe en 1940.

Quel peut-être le sens de ces insertions archivistiques au sein de films qui accumulent suffisamment de référents historiques au sein de leur récit et de leur direction artistique pour ne laisser aucun doute quant à la période abordée ? À partir d'un film de Péter Forgács, Philippe Mesnard distingue plusieurs fonctions à la réutilisation d'archives dans un film de fiction :

Il s'agit tantôt de produire un "effet de réel", jouant sur un ça a [vraiment] été barthésien, voire un *J'ai* ou *nous avons vraiment été là*, tantôt d'apporter une connotation mémorielle à un discours sur le passé, tantôt d'introduire un décalage dans la présence trop présente de la représentation. Généralement, ces démarches s'inscrivent à l'horizon d'une logique référentielle qui, même si elles ne s'y accordent pas pleinement, renforce le cadre réaliste dans lequel s'inscrit le plus souvent le pacte avec le spectateur, faisant participer ce dernier au mouvement de remémoration que sous-tend le film⁷⁸³.

Il y a bien, dans les films qui nous préoccupent ici, la volonté d'apporter un supplément de référentialité, d'accentuer les ambiances d'époques, de laisser croire que la fiction racontée à

⁷⁸³ Philippe Mesnard, « La fictionnalisation de l'archive. À propos d'*El Perro negro* de Péter Forgács », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1, n°89-90, p. 44.

l'écran s'incorpore dans un cadre historique déterminé et qu'elle peut en constituer le prolongement. Sur ce point, plusieurs films semblent re-tourner certaines images d'archives. Par le montage, des séquences fictionnelles se confondent avec leur modèle archivistique. La fiction devient la continuité de l'histoire, du moins des images qui la restituent. À la fin de *La Vie de château*, l'arrivée de Jérôme (Philippe Noiret) et Marie (Catherine Deneuve) à Paris à bord d'un char au moment de la Libération est mêlée avec d'authentiques images d'archives filmant cet événement historique. De même, à la fin du *Mur de l'Atlantique*, la fuite de Léon Duchemin (Bourvil) vers l'Angleterre, alors qu'il est poursuivi par les troupes allemandes, se conclut avec des images d'archives du débarquement de Normandie, de navires de guerres et de largages de parachutistes. Un intertitre confirme l'événement : « C'était le 6 juin 1944 ». Pour ces deux films, Sébastien Fevry note que le croisement de la fiction et de l'archive est une manière d'associer l'histoire privée avec l'histoire officielle et de répercuter les bénéfices symboliques de celle-ci avec la trajectoire de Français ordinaires racontée par ces films⁷⁸⁴. Dans *Le Viager*, l'exil de la famille Galipeau vers Saint-Tropez, où ils sont venus chercher refuge dans la maison de Louis Martinet (Michel Serrault) qu'ils ont acquise en viager, est présenté à la suite d'une courte séquence d'archives qui revient sur la débâcle et l'exode de 1940 à travers des images d'aviation et de populations qui fuient à travers les routes, à pied, en charrette ou en automobile. L'arrivée en voiture des Galipeau sur la côte varoise est tout d'abord filmée par un plan en noir et blanc, ce qui, à la suite des extraits présentés, confond le plan avec une archive. Le passage soudain à la couleur confirme par la suite la nature fictionnelle de ce plan. Ce jeu de confusion entre l'image d'archive et de fiction inscrit un peu plus le film dans un environnement historique déterminé. Dans leurs génériques d'ouvertures, *La Grande Vadrouille* et *Le Mur de l'Atlantique* combinent de la même manière des images d'archives de batailles aériennes avec des plans fictionnels présentant des aviateurs dans leur cockpit alors qu'ils mènent ces raids. Ces ouvertures ne cherchent pas pour autant à tromper le spectateur sur la nature des images, à falsifier le statut de l'image d'archive. Les différences sont marquées plastiquement : un filtre rouge pour les archives et un filtre vert pour la fiction dans *La Grande Vadrouille*, le noir et blanc pour les scènes extérieures et la couleur pour les cabines de pilotage dans *Le Mur de l'Atlantique*.

⁷⁸⁴ « Plus que des points d'ancrage, les images d'archives sont donc à considérer comme des points d'intersection maximums puisqu'elles permettent de pousser à son terme le principe d'emmêlement des séries. [...] La série portée par le héros comique reçoit la même charge d'authenticité que l'événement historique. Les images d'archives n'attestent pas seulement du passé, mais du croisement entre l'histoire officielle et l'histoire privée. Il s'agit de faire croire que le héros a réellement participé aux actions de la Seconde Guerre en donnant l'illusion que les documents d'époque peuvent aussi bien convenir à l'une et à l'autre série d'événements. », Sébastien Fevry, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'histoire*, op. cit., p. 103.

Ces alliances d'images permettent de réaffirmer l'incrustation du film au sein d'une référence historique par ce principe de chevauchement et de continuation entre images d'archives et de fiction. Plus que d'octroyer un effet de réel à ces films, la réutilisation des images d'archives permet également de servir le projet narratif du film. En plus d'instaurer un cadre référentiel à la fiction, elle peut marquer une intention. Ainsi, en commençant par des images de la bombe nucléaire et de ses victimes, séquence où se révèle toute la barbarie humaine⁷⁸⁵, *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle* dévoile dès son introduction l'envers de l'optimisme béat du personnage principal et pose d'emblée au centre de son dispositif narratif les débats philosophiques autour du Mal et de la justification du pire par des causes nécessaires, qui sont au cœur de l'œuvre de Voltaire dont le film se veut une relecture contemporaine.

D'une autre façon, la réutilisation d'images d'archives peut indiquer et renforcer la tonalité comique du film par des jeux de décalage avec elles. Au début d'*Un cheval pour deux*, les images de la Libération de Paris sont commentées par une voix-off, celle du réalisateur : « 24 août 1944, Paris se libère, Paris est libre, et c'est mon anniversaire ! » Il est impossible de savoir si les images présentées à l'écran ont été tournées le 24 août 1944 comme le suggère le commentaire, mais le 24 août est en revanche bel et bien la date d'anniversaire de Jean-Marc Thibault, ce qui marque une première réappropriation affective de ces images qui restituent à la fois un souvenir collectif et personnel. Le commentaire se poursuit sur des images de soldats américains défilant dans les rues de la capitale et embrassant des femmes qui les applaudissent parmi la foule : « Les Parisiennes reçoivent comme il convient ceux qui sont venus de ci-loin pour les embrasser. » Cette formule ironique, un brin grivoise, propose une relecture malicieuse de l'archive et même de l'histoire en suggérant que les soldats sont venus des États-Unis uniquement pour séduire les Françaises. Dès le début d'*Un cheval pour deux*, le ton comique est amorcé.

Courage fuyons aménage également des procédés comiques à partir de l'archive. Dans ce film qui a pour personnage principal Martin Belhomme (Jean Rochefort), un homme d'une lâcheté exceptionnelle, une séquence démontre que la couardise est une tare héréditaire dans la famille de ce héros singulier. Cette séquence située au début du film où Martin commente en voix-off son histoire familiale commence par un détour en 1915, pendant la Première Guerre mondiale. Des images de fiction, qui sont présentées comme des actualités cinématographiques par l'usage du noir et blanc, la restitution de la cadence d'image de l'époque (qui donne des mouvements accélérés aux sujets filmés), et le ton caricatural du commentateur, à la fois

⁷⁸⁵ Le générique titre « Un film de Norbert Carbonnaux / Inspiré par la bombe d'Hiroshima », en écho au séisme de Lisbonne de 1755 présent dans le conte de Voltaire.

nasillard et grandiloquent, évoquent le grand-père de Martin Belhomme, un lieutenant de la Première Guerre mondiale qui s'est rendu « lamentablement avec tous ses hommes à deux jeunes allemands stupéfaits qui avaient laissé partir une rafale par mégarde en nettoyant une mitrailleuse ». La séquence passe ensuite par d'authentiques images d'archives datées de 1936 montrant Farouk, le nouveau roi d'Égypte, les performances de Jesse Owens aux Jeux olympiques de Berlin de 1936 accolées à des meetings d'Hitler, les grèves ouvrières de 1936 et la signature des accords de Matignon en juin de cette même année. À ces dernières images succède une séquence fictionnelle où le père de Martin, dirigeant d'une fabrique d'Issy-les-Moulineaux, proclame devant un parterre de patrons sa volonté de ne pas répondre aux revendications des ouvriers. La scène suivante le montre face à ses employés, cédant à toutes leurs doléances. S'ensuivent des images fictionnelles montrant la poltronnerie de Martin dès l'école primaire puis des images d'archives évoquant la visite d'Hitler à Paris en juin 1940 sur lesquelles le commentaire affirme : « Juin 1940. Hitler peut toujours courir, il ne nous trouvera pas à Paris. Nous sommes à Toulouse où nous nous cachons d'abord quelques temps chez des amis juifs. » Cette séquence aménage ainsi un décalage entre la solennité et la gravité des mouvements de l'histoire représentés par les images d'archives et la pusillanimité intergénérationnelle des Belhomme. L'archive retrace ici la chronologie de l'histoire mais sert avant tout un dispositif discursif qui vise à présenter le personnage principal et à amorcer le ton comique du film.

Ces images d'archives incorporées dans ces comédies agissent comme signe d'historicité par la valeur d'authenticité qu'elles représentent et offrent un surplus de vraisemblance historique au sein de la fiction. Leur emploi au service de la structure narrative du film et les manipulations que s'autorisent les réalisateurs à leur encontre marquent le peu de considération de ces films pour l'intégrité et l'origine de ces archives. Retenues pour leur fonction de contextualisation, ces archives sont fortement décorrélées de leurs conditions de production et de leurs usages d'origine. Dans un article⁷⁸⁶ portant sur l'intégration d'images non-fictionnelles (documentaires, actualités) dans les films de fiction portant sur la Première Guerre mondiale (réalisés pendant et peu après le conflit), Laurent Véray rappelle que les images d'archives ne peuvent pas être considérées comme des vues objectives tant il existe de degrés différents de rapport au réel en fonction des circonstances de leur fabrication. Laurent Véray distingue ainsi les « images fictives » où l'opérateur peut organiser son sujet comme il le souhaite, les « images effectives codifiées » où il est impossible d'agir sur le déroulement des événements mais où

⁷⁸⁶ Laurent Véray, « Fiction et "non-fiction" dans les films sur la Grande Guerre de 1914 à 1928. La bataille des images », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°18, 1995, p. 234-255.

l'opérateur à la possibilité d'organiser son filmage et enfin les « images effectives peu codifiées » où l'opérateur ne peut maîtriser les événements qu'il filme et où, en raison d'un tournage dans des conditions dangereuses ou particulières, il est limité dans ce qu'il peut enregistrer⁷⁸⁷. Malgré ces rapports très inégaux au réel, ces images sont intégrées indifféremment dans de nombreux films de fiction pour leur aspect vraisemblable et authentifiant⁷⁸⁸. C'est également ce qui est à l'œuvre dans les comédies évoquées.

Il n'y a pas d'enquête historique ou de lecture critique de ces images, qui ne servent ici qu'à illustrer le passé. Nous touchons au sens profond de la réutilisation de ces archives audiovisuelles. Elles sont un signe du passé, elles l'emblématisent et le symbolisent. À propos de l'insertion d'images d'archives dans *Zelig* de Woody Allen et *Forrest Gump* de Robert Zemeckis, Sébastien Fevry note :

Dans les deux films, l'image d'archives est d'abord choisie pour sa capacité à proposer un signe immédiatement reconnaissable du passé. Dans cette perspective, la fonction d'attestation de l'archive se trouve reléguée au second plan. Le document vaut d'abord pour lui-même, en tant que représentation officielle de l'histoire. Autrement dit, l'archive perd son statut d'indice pour se muer en symbole ou, mieux encore, en cliché⁷⁸⁹.

Un phénomène similaire se produit avec les comédies mentionnées ici. Avant d'être un document, une trace, un élément authentifiant, l'archive médiatise un imaginaire historique, elle est une forme discursive et un mode de réception de l'histoire. Aussi, en dépit de leur capacité à figurer une certaine vraisemblance historique, voire à accréditer le film d'un fond documentaristant, ces images transmettent une vision imaginaire de l'histoire. Cette utilisation de l'archive, entre amalgame et détournement, est un mode parmi d'autres de représentation de l'histoire. Plus que de témoigner, d'accréditer ou d'authentifier une époque, l'archive signifie, par sa forme, l'histoire même. Ce procédé met plus largement en lumière la manière dont ces films instillent un rapport avec le passé. La reconstitution ne cherche ni la fidélité, ni le réalisme, ni l'anamnèse historique. Elle vise simplement à accumuler un nombre de signes suffisant pour renvoyer le spectateur contemporain vers un certain moment de l'histoire.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁷⁸⁸ « Ces insertions punctuaient les films de fiction comme autant de blocs documentaires qui intensifiaient le récit en le rendant plus "vrai". Sortes de liaisons indispensables entre la reconnaissance de la guerre et la fiction qui s'y rapportait. En puisant des éléments dans ce réservoir d'images qu'est la non-fiction, les réalisateurs ont sans doute cherché à garantir l'ancrage de leurs œuvres dans le contexte de l'époque (prouvant ainsi qu'ils considéraient l'image d'actualité comme une référence au réel incontournable). Comme si, en injectant ces plans dans la fiction, on pouvait lui conférer "un label de réalité" [Noël Burch]. », *ibid.*, p. 245-246.

⁷⁸⁹ Sébastien Fevry, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'histoire*, *op. cit.*, p. 119.

En ce sens, les comédies historiques peuvent prendre un caractère didactique et muséal dans leur manière d'égrener des éléments associés à une symbolique historique. Tout comme un musée ne sera jamais le passé mais une sélection et un agencement de celui-ci, un ensemble défini où chaque pièce exposée vaut avant tout pour sa capacité à signifier quelque chose de l'histoire, ces comédies ne donnent du passé que des images indirectes, dont la conception est soumise à la pression des imaginaires historiques contemporains. Le début de *La Carapate*⁷⁹⁰ est exemplaire dans cette façon de « visiter » le passé à partir d'éléments à la charge symbolique forte. Se déroulant pendant les événements de Mai 68, le long métrage commence par une vue d'ensemble sur une perspective parisienne avec le Panthéon en toile de fond, monument au cœur du Quartier latin, là où se sont concentrées les révoltes étudiantes dans la capitale. Tandis que se déroule le générique, la caméra dézoome lentement et laisse découvrir une rue mise à sac, jonchée de voitures accidentées et retournées, de poubelles et de cagettes en bois, vestiges d'anciennes barricades. La caméra progresse jusqu'à l'entrée de la rue où, sur le bitume, le slogan « Sous les pavés, la plage » est écrit en lettres blanches majuscules. Le plan se poursuit par un panoramique vers la droite et révèle un mur recouvert d'affiches et de graffitis appelant à l'insurrection, tandis que le trottoir déborde de déchets. En un seul plan, cette ouverture concentre les stéréotypes les plus partagés autour de Mai 68. Le générique se poursuit avec le voyage de Jean-Philippe Duroc (Pierre Richard) vers Lyon qui, en cours de route, dépose son père (Raymond Bussières) en garde chez les Buteau, des cousins d'Auxerre. L'exposition s'achève avec l'arrivée de l'avocat dans la cité des gones. Au passage de sa voiture, un autre graffiti est dévoilé sur les quais de Saône : « Lyon aussi ». Le générique se termine sur une vue d'ensemble de la colline de Fourvière. Une indication s'incruste à l'écran : « Lyon, 27 Mai 1968 ». L'exposition autour de la ville de Lyon contrebalance le caractère suggestif de cette introduction où quelques éléments suffisent à sous-entendre Mai 68. Gérard Oury se sert de la connaissance du spectateur, de sa présence à l'esprit de quelques images fortes pour exposer très synthétiquement la situation du récit et, dans le même temps, emmener son film ailleurs. Si le déplacement du récit vers Lyon permet de rappeler le caractère national de Mai 68, ce pas de côté en dehors de la capitale est une façon pour le réalisateur de prendre la tangente et de se détacher du centre névralgique de Mai 68, de se défaire, dans un premier temps, de tout raccordement politique que la reconstitution de tels événements pourrait entraîner. Dès ce plan

⁷⁹⁰ Tous les éléments se rapportant à *La Carapate* dans ce chapitre reprennent certains pans d'un article que j'ai publié dans la revue *À l'épreuve*, qui s'intéresse à l'imaginaire historique de Mai 68 dans ce film de Gérard Oury : Adrien Valgalier, « "Y a pas de mai !" : le désamorçage de Mai 68 dans *La Carapate* (1978) de Gérard Oury », *À l'épreuve*, n°6, 2019. En ligne : <https://alepreuve.org/content/y-pas-de-mai-le-desamorçage-de-mai-68-dans-la-carapate-1978-de-gerard-oury>.

d'ouverture donnant sur une rue quasi-déserte, le cinéaste filme un état des lieux, les conséquences plus que la cause et circonscrit Mai 68 à une situation plus qu'à une action. Gérard Oury présente un moment déjà archivé et défini, historicisé, reconnaissable par quelques éléments, figé comme un cliché photographique⁷⁹¹. L'intention dans cette introduction est de renvoyer suffisamment de signes de reconnaissance de Mai 68 plutôt que de faire sentir l'indétermination d'un événement en train de se construire, qui ne sait pas encore quelle direction et quelle forme il prendra. Si cette introduction installe de nombreux éléments factuels, comme toute comédie historique par ailleurs, elle ne retient ces derniers que pour leur capacité à faire sens, à correspondre à une certaine lecture de l'histoire.

Il y a dans le film de Gérard Oury, et plus largement dans les comédies historiques de notre corpus, une tension entre le souci d'instaurer dans ces productions des imaginaires historiques forts et signifiants, que ce soit par la direction artistique, l'utilisation de l'archive, la référence à des événements historiques précis (les manifestations de Mai 68, la débâcle et l'exode de 1940, l'Occupation, les débarquements de Normandie dans *La Vie de château*, *Le Mur de l'Atlantique*, *Mais où est donc passée la 7^{ème} compagnie* ou de Provence dans *Le Viager*, la libération de Paris dans *Un cheval pour deux* et *La Vie de château*), à des marqueurs historiques comme les slogans dans *La Carapate*, et l'absence de personnalités politiques. Les visions historiques de ces comédies se passent des « grands hommes », qui font pourtant l'affaire des films historiques plus dramatiques. En refusant l'intervention des personnalités politiques, ces comédies – toutes proportions gardées – se rapprochent du désir de l'école des Annales de proposer une histoire avant tout sociale qui se détache du politique et de l'événement, ou encore du courant de la micro-histoire soucieux des expériences individuelles. Les personnages historiques sont malgré tout évoqués à quelques reprises dans ces films. Mais ils le sont soit sur un mode anecdotique et presque décoratif (les seules présences de Hitler ou de Pétain se font bien souvent à travers des portraits accrochés aux murs des bâtiments officiels), soit sur un mode allusif⁷⁹², soit par le biais d'un personnage fictif ou d'une incarnation burlesque (invention d'un demi-frère d'Hitler dans *Papy fait de la Résistance*, apparition dans *La*

⁷⁹¹ En ce sens, nous pourrions reprendre l'expression de Pierre Maillot qui parle de « tourisme » pour qualifier la tendance de certains films historiques français des années 1990 à voir le passé comme un musée vivant, « réduit à sa couleur locale ». Voir Pierre Maillot, *Les Fiancés de Marianne. La société française à travers ses grands acteurs*, op. cit., p. 209.

⁷⁹² Dans *La Carapate*, Jean-Philippe et Martial alors en pleine cavale se réfugient dans une ferme avant d'être surpris par l'arrivée de la propriétaire des lieux. Ils se cachent dans des armoires avant que la jeune paysanne n'entre dans la pièce. Elle allume la télévision qui retransmet l'allocution du 16 mai 1968 de Georges Pompidou, (alors premier ministre) sur la réouverture de la Sorbonne. Ce discours n'a aucune incidence sur la progression du récit et n'émeut ni Jean-Philippe, occupé à terminer la tartine de beurre qu'il vient de faucher dans la cuisine, ni Martial, plus intéressé par le changement de tenue de la fermière. Ce moment ne sert qu'à reconnecter la trame du film à l'actualité nationale de l'époque.

Carapate de Charles de Gaulle, filmé de loin et joué par un acteur aux allures de pantin désarticulé, au moment où celui-ci s'envole secrètement pour Baden-Baden le 29 mai 1968). Cette vision de l'histoire sans dirigeant a pour but de mettre en valeur les Français et d'explorer l'histoire à travers leur quotidien. Cette dynamique ne cherche cependant pas, à la manière de la micro-histoire, à approcher l'histoire depuis l'ordinaire journalier des populations, à renouveler l'historiographie par le changement de perspective. Ces récits du quotidien, particulièrement pour ceux qui concernent la période de l'Occupation, ont une fonction symbolique.

2. L'histoire depuis l'ordinaire des populations : un portrait symbolique des Français sous l'Occupation

2.1. Au contact des Allemands : une guerre d'espace

Les antagonismes entre Français et Allemands se mettent en place rapidement dans les films traitant de l'Occupation. Ils se manifestent moins par des affrontements directs qu'à travers des tensions spatiales. La domination allemande passe avant par l'administration du territoire, ce qu'emblématisent les Kommandanturs, omniprésentes dans ces productions, ou encore l'appropriation des biens. L'un des thèmes les plus récurrents dans ces films est celui de la réquisition de bâtiments. Dans *La Vie de château*, la bâtisse normande détenue par Jérôme est investie par les troupes occupantes. Dans *Le Jour de gloire* (Jacques Besnard, 1976), une division allemande se retrouve bloquée dans leur retraite après la destruction d'un pont et se voit contrainte de s'installer dans le village gardois de Saint-Laurent, où elle réquisitionne le château local pour s'y loger. Dans *Papy fait de la Résistance*, l'hôtel particulier parisien de la famille Bourdelles est saisi pour devenir la demeure du général Spontz, ce qui force ses habitants à se loger dans la cave. Ces occupations se déroulent à chaque fois au sein de bâtiments historiques. Les Allemands s'approprient ainsi symboliquement le patrimoine national tout en restreignant la liberté de mouvement des occupés, qui se retrouvent étrangers dans leur propre environnement de vie. Mais ce partage forcé de l'espace devient déjà un premier exercice de résistance pour les habitants. Ainsi, dans *Papy fait de la Résistance*, les Bourdelles narguent les occupants de leur hôtel en chantant la Marseillaise depuis les sous-sols où ils vivent et refusent la proposition du général Spontz de partager avec eux les étages supérieurs.

Au-delà de ces réquisitions, ces frictions spatiales passent aussi par la dépossession des lieux de vie et de travail. Dans *La Grande Vadrouille*, les deux personnages principaux du film,

Augustin Bouvet (Bourvil) et Stanislas Lefort (Louis de Funès), sont présentés à travers la promiscuité spatiale qu'ils entretiennent avec les Allemands. Juché en hauteur sur une nacelle mobile, Augustin repeint un panneau grillagé apposé sur le mur d'un immeuble qui jouxte la Kommandantur. Depuis son poste de travail, il peut observer les mouvements des troupes dans la cour du bâtiment. À la suite de l'atterrissage accidentel d'un parachutiste britannique dans sa nacelle, il est déséquilibré et laisse tomber malencontreusement un pot de peinture sur un haut gradé allemand. Furieux, l'officier lance ses subalternes à la poursuite des deux hommes. Augustin est contraint d'abandonner son poste de travail. Dans la séquence suivante, Stanislas, chef d'orchestre à l'opéra Garnier, est en pleine séance de travail avec ses musiciens pour un concert qui doit être donné le soir même devant un parterre de hauts gradés allemands. Après avoir appris qu'un parachutiste britannique se cache dans l'enceinte du bâtiment, un officier allemand oblige Stanislas à interrompre les répétitions, ce qui provoque l'agacement du chef d'orchestre : « Bon alors écoutez messieurs, c'est terminé. La répétition a été réduite à douze minutes par la force des mitraillettes ! Voilà, ce soir ce sera du joli ! ». À chaque fois, la proximité entretenue avec l'occupant force Augustin et Stanislas à abandonner leur lieu de travail. Plus généralement, *La Grande Vadrouille* est à revoir à l'aune de ce partage impossible de l'espace entre Français et militaires allemands. Dans ce récit d'échappée vers la ligne de démarcation, où les courses-poursuites sont nombreuses et qui s'achève par une fuite aérienne aux commandes de planeurs, il y a une véritable intranquillité au sein des espaces traversés par Augustin et Stanislas. L'opéra est garni de soldats allemands, l'hôtel du Globe à Meursault (au sein duquel le duo pense trouver refuge après avoir échappé aux patrouilles de nuit dans le village bourguignon) est investi par des officiers qui y célèbrent un anniversaire et le lit qu'occupent Augustin et Stanislas dans cet établissement est partagé avec des militaires envahissants. La fuite perpétuelle des deux héros du film est guidée par cette présence et ces jaillissements permanents des troupes occupantes dans tous les espaces traversés.

Ce désarroi spatial dans les comédies de l'Occupation, qui se manifeste également à travers les errances du trio composé de Pithivier (Jean Lefebvre), de Tassin (Aldo Maccione/Henri Guybet) et du sergent-chef Chaudard (Pierre Mondy) dans la trilogie de la *Septième compagnie* ou encore par l'endommagement du restaurant de Léon Duchemin au début du *Mur de l'Atlantique*, souligne un bouleversement des repères qui rend le pays proprement inhabitable pour les Français. Ces représentations potentiellement anxiogènes restent toutefois compensées par le recours fréquent à des stéréotypes culturels et à des figures manichéennes.

2.2. Le recours aux stéréotypes

L'utilisation fréquente du stéréotype⁷⁹³ dans les comédies sur l'Occupation n'a pas seulement pour fonction de servir la machinerie comique en poussant vers la caricature. De façon générale, le stéréotype s'affirme comme un signe de reconnaissance parmi les membres d'une même communauté. Le partage du stéréotype souligne chez l'individu son assentiment aux modes de perception d'une collectivité et vaut comme marque d'incorporation au sein de cette dernière :

L'adhésion à une opinion entérinée, une image partagée, permet par ailleurs à l'individu de proclamer indirectement son allégeance au groupe dont il désire faire partie. Il exprime en quelque sorte symboliquement son identification à une collectivité en assumant ses modèles stéréotypés. Ce faisant, il substitue à l'exercice de son propre jugement les manières de voir du groupe dans lequel il lui importe de s'intégrer. Il revendique implicitement en retour la reconnaissance de son appartenance. C'est dans ce sens que le stéréotype favorise l'intégration sociale de l'individu. En même temps, il assure la cohésion du groupe dont les membres adhèrent majoritairement aux stéréotypes dominants. Le stéréotype ne se contente pas de signaler une appartenance, il l'autorise et la garantit⁷⁹⁴.

Les stéréotypes proposent une lecture simplificatrice mais structurante du réel en lui octroyant un sens idéologique. Ils renforcent le sentiment d'une différence avec l'autre et participent indirectement à la singularisation des communautés qui les produisent. Dans ce processus de distinction, le groupe tend à s'uniformiser et à mettre en avant ses similitudes pour marquer davantage sa différence par rapport aux éléments stéréotypés⁷⁹⁵. En un sens, le stéréotype contribue à l'homogénéisation et à la solidification des communautés. Aussi, loin de servir des desseins purement comiques, les stéréotypes dans les comédies de l'Occupation sont des outils de stabilisation de la communauté nationale au sein d'une période particulièrement troublée.

⁷⁹³ Nous retenons de ce terme une acception large en suivant le sens qu'en donnent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot : « [...] le stéréotype apparaît comme une croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres [...] » (*Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2021 [1997], p. 42). Nous reprenons également à Éric Macé l'idée du stéréotype comme processus de catégorisation sociale inégalitaire et discriminant, où il est « [...] l'expression naturalisée d'une asymétrie des rapports de pouvoir – celui de nommer, de montrer, de réduire, d'assigner [...] ». Éric Macé, « Des "minorités visibles" aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, hors-série, 2007. En ligne : <https://journals.openedition.org/jda/2967>.

⁷⁹⁴ Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société, op. cit.*, p. 55.

⁷⁹⁵ « [...] le stéréotype apparaît avant tout comme un instrument de catégorisation qui permet de distinguer commodément un "nous" d'un "ils". Dans ce processus, le groupe acquiert une physiologie spécifique qui le différencie des autres. Cette uniformité s'obtient par la mise en relief, voire l'exagération des similitudes entre membres du même groupe. Les variables individuelles sont minimisées dans une démarche qui va jusqu'au refus ou à l'incapacité de les percevoir. », Dominique Wolton, « Ouverture », *Hermès, la revue*, 2019/1, n°83, p. 56.

L'essentiel des stéréotypes dans ces productions porte sur les soldats allemands, avec des différences selon le grade. L'officier de haut rang se distingue par sa culture, ses manières raffinées et la plupart du temps par sa francophilie. Dans *La Vie de château*, le major Klopstock (Carlos Thompson) se démarque par sa politesse, sa volonté de plaire à ses hôtes et son goût pour la musique classique. Dans *La Grande Vadrouille*, un officier cite avec admiration un poème de Charles Péguy. Enfin, dans *Papy fait de la Résistance*, le général Spontz (Roland Giraud) est un fervent admirateur d'Hélène Bourdelle (Jacqueline Maillan), prestigieuse cantatrice de l'avant-guerre chez laquelle il réside, et se démarque par ses efforts répétés pour que la cohabitation au sein de l'hôtel particulier soit la moins pénible pour les Bourdelle. Il va jusqu'à prendre la défense de la famille lorsque Adolfo Ramirez (Gérard Jugnot), agent de la Gestapo française, s'apprête à leur faire du tort. Dans le même film, le maréchal Ludwig von Apfelstrudel (Jacques Villeret), le demi-frère d'Hitler qui apparaît dans la deuxième partie du film, se caractérise par ses façons policées et paraît bien inoffensif en évoquant mélancoliquement un amour perdu. À ces élégants s'opposent d'autres officiers, souvent subalternes, qui se démarquent par leur autoritarisme, leur sadisme et leur humour de mauvais goût à l'exemple du Major Achbach (Benno Sterzenbach) dans *La Grande Vadrouille* ou du commandant Müller (Hans Verner) dans *Le Jour de gloire*. Ces officiers stéréotypés, héritiers du personnage de Papa Schultz interprété par Francis Blanche dans *Babette s'en va-t'en guerre* (Christian-Jaque, 1959), permettent de nombreux jeux comiques autour de la langue tant les accents qu'ils prennent sont grossiers et exagérés. Les simples soldats ont une présence anecdotique et ne se caractérisent véritablement que par leur obéissance, leur froideur d'exécution et, dans certaines scènes, par leur bêtise.

Comme le souligne Nedjma Moussaoui, ces stéréotypes antithétiques sont à replacer dans le contexte des années 1960-1970 où les nations européennes renforcent leurs liens et leur coopération après la création de la Communauté économique européenne par le traité de Rome en 1957 :

À l'heure de la construction européenne et de la réconciliation, les comédies françaises semblent trouver une voie qui consiste à s'appuyer d'une part sur l'ancien stéréotype de l'officier aristocrate, cultivé et surtout francophile, chez qui la maîtrise de langue française fait office de laissez-passer pour une possible amitié, et à instituer d'autre part le stéréotype négatif de l'officier SS ou de l'officier zélé de moindre grade qui, lui, donnera lieu à une inventivité verbale à partir des deux langues. Si les aspects linguistiques liés à ces stéréotypes font ressortir la tension entre des visions positive et négative de l'Allemand, cette façon de stigmatiser le seul SS et/ou l'officier trop zélé rejoint le souci de réhabilitation en Allemagne de l'armée régulière et n'entrave

donc pas le processus de réconciliation franco-allemande. Reste que cette stratégie est profondément ambivalente, puisque l'aspect positif reste lié à l'usage du français, tandis que l'allemand est associé à la bêtise, la violence et le crime⁷⁹⁶.

Le stéréotype de l'officier cultivé participe au rapprochement des nations sur la scène européenne alors que celui du gradé colérique, qui se prête à des détournements langagiers, revalorise les personnages français et permet, grâce au discrédit et à la dévalorisation qu'offre la caricature, d'adoucir par la moquerie les souvenirs douloureux de l'Occupation. *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle* est probablement le film de notre corpus qui œuvre le plus à cet esprit de réconciliation et qui, sans nier les réalités du conflit et les oppositions militaires, dresse un portrait nuancé des Allemands. Ainsi, un « gaulliste allemand » libère Candide de prison tandis que Cunégonde confie au héros de l'histoire avoir été sauvé d'un viol par un Allemand, ce qui fait relativiser à chaque fois Candide : « il y a de bons Allemands ». Cette entente trouve une illustration savoureuse dans une scène où le colonel Nanar (joué par Michel Simon) et un officier allemand (qui reprend le stéréotype du haut gradé aux manières déférentes) se retrouvent dans une situation fâcheuse lorsqu'une confrontation militaire entre leurs troupes se présente à eux à la suite d'une mésentente dans la communication et d'une mésestimation de l'avancée des divisions allemandes par les troupes françaises. Les officiers sont gênés de la situation et se prêtent à un concours de courtoisie pour régler la situation :

Colonel Nanar : Je ne veux pas mettre en doute votre bonne foi mais j'ai un ordre de mon grand quartier général. Si le grand quartier général ne m'a pas signalé votre présence ici, c'est que vous ne devriez pas y être !

Officier allemand : Je devais arriver que la semaine prochaine. On avance beaucoup plus vite que je ne le pensais.

Colonel Nanar : Alors si on ne commence pas à respecter les règles de l'école de guerre, il n'y a plus de stratégie possible !

Officier allemand : (sincèrement désolé) Je suis navré...

Colonel Nanar : (en riant) Laissez, on ne va tout de même pas se battre pour ça !

Guerre oblige, les deux militaires se prêtent à l'affrontement, non sans avoir insisté à tour de rôle et avec amabilité pour que l'autre porte le premier coup. Cet échange de civilités emblématise le projet largement pacifiste de ce film de Norbert Carbonnaux.

Un autre stéréotype emblématique de ces comédies de l'Occupation est celui de l'Anglais fantasque, caractérisé par son flegme, sa mode originale (les moustaches considérables des aviateurs dans *La Grande Vadrouille*, perçues comme « *too english* ») ou encore ses curiosités alimentaires (*Le Mur de l'Atlantique* s'ouvre sur la conversation de deux prêtres anglicans où l'un confie à l'autre que son épouse a remplacé la confiture d'ananas par une préparation sucrée

⁷⁹⁶ Nedjma Moussaoui, « Aspects linguistiques du stéréotype de l'Allemand dans les comédies françaises des années 1960 », *Mise au point*, n°5, 2013. En ligne : <http://journals.openedition.org/map/1334>.

à base de cornichons). Cette excentricité n'apparaît jamais menaçante. La présence anglaise ravive une vision gaulliste de la Résistance, dirigée depuis Londres⁷⁹⁷, que symbolisent les nombreux aviateurs et parachutistes britanniques atterrissant en France (*La Grande Vadrouille*, *Le Mur de l'Atlantique*, *La Septième Compagnie au clair de lune*). Elle permet en outre de nombreux jeux sur la langue qui se basent sur les approximations linguistiques des Français avec la langue anglaise (franglais, accent déplorable) ou rappelle des rivalités amicales qui relient les deux pays, via le rugby notamment (*Le Mur de l'Atlantique* évoque à plusieurs reprises le monde de l'ovalie et dans *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle*, le colonel Nanar se désole auprès d'un homologue anglais : « Pour un match de rugby, vous nous prêtez toujours votre terrain. Mais en temps de guerre, c'est le nôtre qui sert ! »).

Le stéréotype réorganise la représentation historique en fonction des exigences du présent. Il œuvre au rapprochement des peuples dans un contexte de construction européenne⁷⁹⁸ en dessinant des modèles de civilité et d'ouverture à l'autre (l'officier allemand cultivé), en circonscrivant chez l'étranger – ici les Anglais – des singularités amusantes, non-dénuées d'un certain charme et qui ravive une histoire commune (le soutien des Britanniques dans la Résistance, les matchs de rugby). Il ouvre également un chemin de cicatrisation en caricaturant l'ancien ennemi. Cette simplification par le stéréotype dans ces comédies contribue à une homogénéisation de la lecture de la société française de l'Occupation. Nous l'avons dit plus haut, le stéréotype, en désignant une différence fondamentale, définit en retour le groupe qui le produit. Ainsi, aux Allemands obséquieux, cruels et colériques s'opposent presque uniformément des Français roublards, solidaires et placides face à l'adversité.

2.3. Une France unanimement résistante ? Loin du maquis et de la ligne de front

Si elle exploite moins les stéréotypes, la représentation des Français dans les comédies de l'Occupation ne recourt pas moins à l'uniformisation, à la simplification et aux classements manichéens. Ces productions ne manquent pas de mettre en avant la résistance civile, ou plutôt

⁷⁹⁷ Au-delà des comédies, la représentation de réseaux de Résistance en communication avec Londres est une constante des films portant sur la Seconde Guerre mondiale dans la décennie 1960 : « C'est surtout la Résistance intérieure organisée qui a été présente tout au long des années 1960, sauf pour *Babette s'en va-t-en guerre*, *Normandie-Niemen* et *Un taxi pour Tobrouk* où les F.F.L sont à l'honneur. La majorité des films restent axés sur les réseaux et le renseignement. Ce sont des formes de résistance qui, de près ou de loin, sont en liaison avec Londres. C'est de là aussi que vient l'aide extérieure si elle est mentionnée, quoiqu'il y ait un officier américain de l'OSS dans *Le Jour et l'heure*. Les comédies affirment encore plus fortement la résistance gaulliste, dirigée de l'extérieur. », Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français (1944-1994)*. De *La Libération de Paris à Libera me*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cinéma et société », 2001, p. 266.

⁷⁹⁸ Notons par ailleurs que plusieurs de ces comédies sur la Seconde Guerre mondiale sont des coproductions européennes. *La Grande Vadrouille* est un film franco-britannique, *Le Mur de l'Atlantique* et *Mais où est donc passée la septième compagnie ?* sont des longs métrages franco-italiens, *Le Jour de gloire* est une production franco-allemande.

la solidarité des populations à l'égard des forces de résistance. Si la situation l'exige, des Français n'hésitent pas à prêter main forte, à secourir un individu ou un groupe pourchassé. *La Grande Vadrouille* s'ouvre ainsi par deux actes d'entraide spontanée : après l'atterrissage raté de Reginald Brook (Terry-Thomas), un aviateur anglais, dans le zoo de Vincennes, le gardien des lieux se précipite vers le pilote pour le cacher dans sa remise avant l'ouverture du parc. Quelques séquences plus tard, Peter Cunningham (Claudio Brook), le compagnon du premier aviateur en cavale avec Augustin, trouve refuge chez Juliette (Marie Dubois) qui leur ouvre aussitôt son appartement lorsqu'elle comprend qu'ils sont pourchassés par des soldats allemands. *Le Mur de l'Atlantique* débute avec une situation similaire : Juliette Duchemin (Sara Franchetti), la fille de Léon, se précipite au secours de Jeff (Peter McEnery), un parachutiste anglais qui s'est écrasé dans sa chambre. Enfin, dans la trilogie de la *Septième Compagnie*, le trio Pithivier/Tassin/Chaudard trouve régulièrement refuge chez des habitants au cours de leur périple. Ces petits actes de bravoure répétés dressent le portrait de Français engagés unanimement contre l'occupant et qui, avec leurs moyens propres, apportent leurs secours aux forces résistantes.

Les réseaux de résistants plus constitués ont une présence plus périphérique⁷⁹⁹ et servent davantage à mettre en valeur les actions héroïques des personnages principaux de ces comédies, qui sont presque exclusivement des Français ordinaires non-engagés dans une lutte armée. Les représentations de la Résistance organisée sont à l'avantage des réseaux en liaison avec Londres (et donc avec le général de Gaulle), dont l'action est valorisée à travers la présence récurrente de soldats anglais ou la mention de Radio-Londres. Les autres groupes résistants sont plus minoritaires (les Forces françaises de l'intérieur apparaissent brièvement au début d'*Un cheval pour deux* pour libérer la prison où est enfermé Maurice, l'un des deux personnages principaux du film), ou ont un rôle ambigu. Dans *La Vie de château*, Dimanche (Pierre Brasseur), le père de Marie et beau-père de Jérôme, est le chef d'un réseau local de résistance. Mais à travers l'interprétation de Pierre Brasseur, ce personnage a des atours ombrageux et un caractère atrabilaire qui le rendent moins sympathique que Jérôme, moins héroïque mais de meilleure composition. Dans le même film, Julien (Henri Garcin), un résistant qui a trouvé refuge dans le château, s'éprend de Marie, qui lui trouve en retour les qualités de courage et d'héroïsme qui manque à son mari Jérôme. Traqué par les troupes allemandes, il emmène Marie dans sa fuite, avant de se faire attraper plus tard par ses poursuivants en entrant dans une auberge où il espérait

⁷⁹⁹ Alors qu'il prend pour thématique explicite la Résistance pendant l'Occupation, *Papy fait de la Résistance* ne mentionne le maquis qu'à la toute fin du film pour décrire la suite des aventures des personnages principaux du film.

passer la nuit avec la jeune femme. À côté de cela, Jérôme reste au château, parvient à faire prisonnier plusieurs Allemands avant de se retrouver sur le terrain des opérations où se prépare le débarquement de Normandie. Symboliquement, le résistant déclaré prend la place du fuyard et du prisonnier tandis que Jérôme, qui se distinguait par sa neutralité et sa mollesse à l'encontre de l'occupant, se démarque ici par son héroïsme. Dans *Le Mur de l'Atlantique*, des résistants peignent de croix gammées les volets du restaurant de Léon, l'accusant injustement de collaborationnisme. Enfin, dans *Le Jour de gloire*, la population de Saint-Laurent témoigne franchement de son hostilité à l'égard des maquisards, accusés d'avoir fait sauter un pont, destruction qui oblige les troupes allemandes à s'installer dans le village (on peut ainsi entendre : « Les maquisards, c'est tous des grandes gueules », « Ces couillons de maquisards, ils vont tout nous gâcher », « Ils sauvent la France en faisant les cons »). L'armée française ne bénéficie pas non plus d'une image flatteuse. Celle qui est le symbole de la défaite de 1940 est représentée de façon calamiteuse dans la trilogie de la *Septième Compagnie*. Les deux premiers films de la saga s'ouvrent ainsi par l'arrestation de la septième compagnie à la suite d'une maladresse ou d'une erreur stratégique.

La question de la collaboration, qui ne peut difficilement être éludée, fait figure d'exception. L'action des collaborateurs est systématiquement condamnée mais se trouve toujours justifiée par un contexte particulier. Dans *Mais où est donc passée la septième compagnie ?*, un épicier refuse de servir Pithivier, Chaudard et Tassin pour réserver ses provisions aux Allemands, dont il craint les représailles⁸⁰⁰. C'est aussi la peur et la lâcheté qui force le maire de Saint-Laurent (Pierre Tornade) dans *Le Jour de gloire* à proclamer son admiration pour Hitler, lui qui craint que le commandant en faction ne fusille tous les hommes du village si on ne lui livre pas le responsable du meurtre d'un officier SS. Sa déclaration ne laisse aucun doute quant à son insincérité. Enfin, dans *Papy fait de la Résistance*, le film construit l'adhésion d'Adolfo Ramirez à la Gestapo comme un acte de vengeance sociale et une prise de pouvoir opportune, lui qui, ancien concierge de l'opéra Garnier, s'est senti dévalorisé et rabaissé en raison de son métier. Dans *La Septième Compagnie au clair de lune*, l'action du chef de la milice locale Lambert (André Pousse) et de son trio d'enquêteurs ne trouve aucune cause particulière, ni aucune justification, mais ces personnages sont largement dépersonnalisés. Ils portent tout le même costume qui semble faire office d'uniforme pour eux et répètent en boucle qu'ils sont en

⁸⁰⁰ À ce sujet, Albert Cervoni déplore dans sa critique du film l'aspect consensuel de ce portrait, qui élude la question de la participation des élites militaires, politiques et économiques à la collaboration : « C'est seulement l'épicier du coin, le brave "Français moyen", qui est montré comme collaborateur, mais aucun maréchal de France ni aucun ancien ministre ou grand industriel ou député représentatif des "élites" politiques et sociales de l'époque. », *L'Humanité*, 22 décembre 1973.

lutte contre les « forces judéo-maçonniques », terme vague dont ils ne semblent pas comprendre le sens véritable. Ces antagonistes mécanisés n'inquiètent en rien la vision de la collaboration, réduite à une simple force d'opposition alliée à l'occupant. En aucun cas celle-ci n'a un caractère équivoque et transgressif en révélant une adhésion profonde et sincère aux idéologies du régime de Vichy. L'ennemi ne vient jamais véritablement de l'intérieur. Notons cependant l'ambiguïté du personnage joué par Yves Robert dans *Le Viager*. Celui-ci interprète le capitaine Bucigny-Dumaine, un officier de la marine déchu de ses titres mais qui se met au service du régime de Vichy en passant, selon le titre qu'il se donne, « chef de la circonscription du Var-Côte d'Azur, responsable de la continuité nationale ». Son statut est trouble : il est à la fois un représentant militaire mais n'appartient plus à l'armée. Il est en représentation étatique, mais semble ne pas avoir été nommé par une quelconque autorité qui légitimerait sa position. Il sera arrêté à la fin de la guerre, malgré ses tentatives pour se faire passer pour un agent double. Avec ce personnage au statut incertain, le film propose une cinglante représentation d'une élite militaire qui, après la défaite de 1940, se range aux côtés du régime de Vichy.

La dévalorisation de la Résistance organisée et de l'armée ainsi que la minimisation des actes de collaboration est à l'avantage de l'actions civile, des gestes de solidarité au sein de la population et de la bravoure soudaine de certains. Cette question de l'héroïsme est toutefois extrêmement paradoxale puisqu'elle passe d'abord par l'attestation de la couardise des Français sous l'Occupation.

2.4. Aveux de lâcheté : des Français en retrait ?

Les personnages principaux de ces comédies autour de la Seconde Guerre mondiale se démarquent par leur non-engagement dans l'actualité du conflit, leur volonté de rester aux marges de celui-ci et de mener, autant que faire se peut, un semblant de vie normale. Ce n'est que par la force des choses (*Candide* est appelé sur le front en 1940) et le plus souvent par hasard que ces personnages sont engagés dans une action résistante, qui n'est le plus souvent qu'un moyen de se sauver plutôt qu'une participation militante en faveur de la libération du pays. La demeure de Jérôme dans *La Vie de château* se trouve être un point de passage stratégique pour les soldats américains dans leur projet d'attaquer un blockhaus allemand. Augustin et Stanislas se retrouvent à fuir sur les routes de France dans *La Grande Vadrouille* après le parachutage malencontreux d'aviateurs anglais sur leurs lieux de travail. Le village de Saint-Laurent dans *Le Jour de gloire* devient quant à lui un camp de retranchement pour les troupes allemandes après l'explosion d'un pont se trouvant sur leur route, alors qu'ils fuient face à l'avancée des troupes américaines.

Si cette absence d'engagement peut passer pour de la prudence, elle marque plutôt une forme de lâcheté. En accueillant dans son restaurant indifféremment des soldats allemands, des collaborateurs, des résistants et des acteurs du marché noir, Léon, dans *Le Mur de l'Atlantique*, montre une neutralité douteuse qui marque une certaine complaisance avec les forces ennemies, même s'il ne témoigne pas d'une sympathie véritable à leur rencontre. Sa neutralité est immédiatement suspecte : « Quand les collabos ronflent, les résistants agissent » lui assènent des membres d'un groupe de résistants. Dans la trilogie de la *Septième Compagnie*, le trio Pithivier/Chaudard/Tassin se caractérise par sa tendance à la désertion en cherchant à avancer dans le dos des troupes allemandes (manœuvre qu'ils défendent avec mauvaise foi en prétendant être « un poste avancé » au cas où ces divisions armées battraient en retraite) ou en retardant le moment de rejoindre leur bataillon. Les personnes chez qui les trois hommes se réfugient au cours de leurs pérégrinations picaresques ne manquent pas de souligner leur veulerie. Dans le premier opus, le trio, qui vient d'être séparé du reste de la septième compagnie, s'arrête dans une ferme où les occupants les accueillent le temps d'un déjeuner. Au moment de repartir, le fermier leur dit : « Et surtout vous faites pas pincer, hein ! J'ai été prisonnier en 17, c'était pas drôle... », ce à quoi sa femme rétorque sur un ton moqueur : « Et puis des guerriers comme cela, ça ferait défaut. » Les trois films de Robert Lamoureux s'attardent à plusieurs reprises sur la question alimentaire, via des gros plans sur de la nourriture, des scènes de pêche ou de chasse, des conversations récurrentes des trois hommes, surtout des subalternes Pithivier et Tassin, autour du prochain repas. Avant de se sentir concernés par leur devoir militaire, les trois hommes sont avant tout préoccupés par leur estomac, une thématique triviale qui tranche avec toute conception épique et héroïque de la Résistance⁸⁰¹.

La description de cette lâcheté est parfois doublée de tensions culturelles relatives à la position sociale ou aux conceptions de genre. Dans *Mais où est donc passée la septième compagnie ?*, la route du trio croise celle du lieutenant Duvauchel (Érik Colin), un pilote d'avion dont le véhicule s'est écrasé au terme d'une lutte héroïque. L'aviateur prend aussitôt le commandement des trois hommes. Celui-ci se révèle être le futur propriétaire, au retour de la

⁸⁰¹ Ce portrait du désengagement et de la défaite, rompant avec les traditions héroïques, a constitué, pour la presse de l'époque, l'une des principales qualités du premier film : « [...] Robert Lamoureux nous offre une merveilleuse étude de mœurs, fustigeant l'esprit repu, petit bourgeois et avachi d'une armée et d'un pays incapables d'un sursaut héroïque. Trop souvent apaisés par le souvenir de la Résistance, nous avons tendance à croire que la défaite de 40 n'a été qu'un mauvais moment plus ou moins indépendant de notre volonté. », Henry Chapier, *Combat*, 18 décembre 1973 ; « Les Cadets sur la Loire, les Gendarmes à Rothondes, de Gaulle à Montcornet ont suffisamment sauvé l'honneur de la France, en mai et juin 1940, pour qu'il soit loisible à un amuseur – qui vécut lui-même ce “camp-fouting” géant – de proposer un tableau moins jugulaire-jugulaire de ces semaines démentes et d'ameuter, probablement, les souvenirs de nombreux anciens combattants de ce temps-là. », J. Ro, article sans-titre, *La Croix*, 31 décembre 1973.

guerre, de la quincaillerie que le sergent-chef Chaudard tient à Vesoul. Son père est le fondateur de la maison-mère à laquelle est rattachée l'établissement. Le lieutenant, plus respectueux du devoir militaire, est un véritable envers social, hiérarchique et moral du trio et ne manque pas de déplorer l'absence de courage et de volonté chez ces rescapés de la septième compagnie.

Cette dévalorisation des personnages principaux passe également par leur incapacité à répondre à des standards de virilité masculine traditionnelle. Dans *La Vie de château*, Jérôme prend la défense de sa femme après que le père de celle-ci, Dimanche, lui a donné une gifle. Dans la suite de la scène, Dimanche reproche à son gendre son incapacité à incarner une masculinité virile qu'il connote à travers les mots qu'il emploie (« battre son épouse », « prendre les armes »). La réticence de Jérôme à s'engager dans une action résistante s'apparente ainsi à une absence de virilité. Une tension semblable est à l'œuvre dans *Le Jour de gloire* où les rôles féminins sont largement minoritaires. Le film dépeint avant tout une société villageoise masculine à laquelle est directement associée la lâcheté et l'hypocrisie. Les personnages féminins, en retrait des décisions peu louables prises par les hommes, ont une volonté affermie, un sens plus aguerris du bien commun et se désolent de cette pusillanimité masculine. Les représentations de cette identité masculine troublée sont un écho lointain de cette confusion des hommes face aux normes et aux stéréotypes de genre à la suite de la défaite de 1940⁸⁰².

La représentation de cette masculinité en crise est également à remettre en perspective avec le contexte des années 1970. Comme le relève Hélène Fiche, l'éclosion d'un féminisme militant en France au cours de cette décennie pousse à une critique des rapports sociaux traditionnels

⁸⁰² « Les hommes traversèrent cette période en subissant un double traumatisme affectant les composantes nationale et virile de leur identité. La défaite, l'Occupation stigmatisaient d'abord une faillite masculine, accentuée au quotidien par la présence des centaines de milliers de soldats allemands, par l'exil de centaines de milliers de soldats et de travailleurs français, en raison du transfert des 1 700 000 prisonniers de guerre en Allemagne, puis de l'expatriation des travailleurs volontaires ou contraints pour la plupart (240 000 étaient dénombrés en janvier 1943), puis de celle des 650 000 requis du STO. De ce fait, cette période a été marquée par la convergence des messages politiques associant la renaissance française à la reconstruction de la virilité. Les modèles ont varié selon les sensibilités. Le discours pétainiste de la révolution nationale a célébré la virilité du travailleur, celle du père de famille et celle de l'ancien combattant. [...] Les fascistes mêlaient le redressement national à la formation d'une virilité guerrière : pour sauver une France efféminée par la démocratie, les hommes devaient recouvrer leur masculinité dans le rétablissement de leur autorité, par la culture physique et dans l'inspiration des expériences combattantes. La France libre et la Résistance scandaient la participation à la guerre et à la victoire comme le préalable à la renaissance française, la reconstruction nationale et la virilité des Français se nourrissant de la dynamique engendrée par l'engagement dans le conflit. Ces incantations sur le masculin viril ont participé des discours de mobilisation, habituels en temps de guerre, mais elles ont témoigné aussi du profond traumatisme d'une génération qui avait échoué dans son rôle essentiel : défendre la nation et son territoire. Ainsi, les hommes ont traversé la guerre comme un lieu de souffrance et de frustration induites par leur conscience de genre, leurs conditions d'existence les mettant en contradiction avec les exigences culturelles de leur sexe. », Luc Capdevila, « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914-1945), *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2002/3, n°75, p. 103-104.

entre les sexes⁸⁰³. Le cinéma s'en fait l'écho et la trilogie de la *Septième Compagnie* en est un exemple. La guerre est pour Chaudard, Pithivier et Tassin une opportunité d'évasion du quotidien et la possibilité d'un ressourcement homosocial. Au cours du premier film de la trilogie, chaque personnage du trio confie son insatisfaction de la vie civile : la quincaillerie de Chaudard connaît des difficultés économiques, Pithivier s'entend mal avec sa femme et Tassin est excédé par les manies ménagères de sa sœur avec laquelle il vit depuis son divorce (elle l'oblige à chausser des patins à l'intérieur pour protéger le parquet de leur domicile commun). Dans un sourire, Pithivier se réjouit de la situation : « Sa quincaillerie, eh ben le chef il en a plein les fesses de sa quincaillerie. Comme moi de ma bonne femme, et toi des patins de ta sœur. Ce qui fait que, à mon avis, et vu qu'on sait plus où en est la guerre, on est encore ici pour quelque temps ! » Cette déconsidération pour la vie professionnelle et familiale se confirme dans le troisième film, qui se déroule deux ans après les épisodes des deux premiers films. En 1942, le trio de la septième compagnie est démobilisé. Pithivier et Tassin se rendent en vacances à Vesoul pour retrouver Chaudard qui a repris la direction de sa quincaillerie. Suzanne (Patricia Karim), la femme de Chaudard, voit d'un mauvais œil l'arrivée des deux anciens compagnons. Active au sein dans la Résistance avec son frère Gaston (Gérard Jugnot), elle cache dans la cave le commandant Gilles (Gérard Hérold), le responsable d'un réseau local. Le trio sent bien l'animosité de Suzanne à son égard, qui par ailleurs manifeste un certain mépris pour son mari, dont elle déplore l'inertie et le manque de courage. La guerre est une échappatoire à ces hommes « victimes » du baignage conjugal. La camaraderie qu'ils entretiennent au cours des trois films est à relire comme une façon de se délester de leur situation d'hommes en crise, aussi peu valeureux sur le plan conjugal que militaire, incapables de s'imposer face à des figures féminines autoritaires tout comme à une hiérarchie (le lieutenant Duvauchel) qui les renvoie constamment à leurs insuffisances. Leurs pérégrinations sont autant l'occasion de savourer une amitié régressive (le parcours du trio relève davantage du scoutisme que de la mission militaire) que de restaurer, par des actes de bravoure inopinés, une virilité défaillante (Suzanne ne retrouve un intérêt amoureux pour son mari dans *La Septième Compagnie au clair de lune* qu'à partir du moment où, à la suite d'une série d'événements et de quiproquos, Chaudard passe pour une tête-brûlée, le chef intrépide d'un réseau résistant).

Cette correspondance entre questionnement sur la masculinité et attitude de retrait sous l'Occupation trouve son expression la plus emblématique à travers Bourvil. Dans *La Grande Vadrouille* et *Le Mur de l'Atlantique* (mais aussi dans des films plus dramatiques comme

⁸⁰³ Hélène Fiche, « Des histoires d'hommes entre eux. Homosociabilité et masculinité hégémonique dans le cinéma français des années 1970 », *Genre en séries*, n°4, 2016, p. 10-33.

Fortunat ou *Les Culottes rouges*), l'acteur incarne une virilité défaite et une masculinité non-agressive, qui n'a toutefois pas de connotation négative. Ce trait constitutif de la *persona* de Bourvil depuis le début de sa carrière cinématographique⁸⁰⁴ sert ici, dans le contexte des comédies sur l'Occupation, à relativiser l'absence d'engagement de la majorité des Français durant la Seconde Guerre mondiale et à complexifier le portrait de la France occupée. Dans le commentaire qu'il fait des rôles de Bourvil dans les films sur la Seconde Guerre mondiale, Michel Jacquet souligne cette manière avec laquelle l'acteur restaure des qualités et une dignité à des personnages battus et désengagés :

Aucun acteur n'a su exprimer aussi profondément que Bourvil les angoisses et les attermoissements d'un pays piégé, à la fois usé et dégradé par son histoire récente, saisi par une tourmente qui dépassait sa mesure. Avec une force tragique qu'on ne lui reconnut que tardivement, Bourvil a tendu aux Français un miroir. Il leur a montré ce qu'ils ne voulaient pas voir d'eux-mêmes et il sut le faire avec suffisamment d'indulgence et d'habileté pour les réconcilier tant bien que mal avec ce qu'ils avaient été. Au gré des rôles (*La Traversée de Paris*, *Le Chemin des écoliers*, *Fortunat*, *Les Culottes rouges*, *La Grande Vadrouille*, *Le Mur de l'Atlantique*), son personnage témoignait d'une continuité qui en faisait une incarnation possible de la France occupée. Pour être assurément moins glorieuse qu'on l'eût souhaitée, celle-ci n'en était pas que plus authentique et plus nuancée. Pathétique et velléitaire, toujours capable de bravoure malgré sa gaucherie naturelle, le Français-Bourvil n'est pas un homme "sans qualités". Il est l'homme complexe, changeant, le fidèle reflet d'un peuple submergé par la folie de l'Histoire, auquel on ne peut raisonnablement reprocher de n'être pas toujours immuable, logique et héroïque. Souvent lâches mais rarement indignes, opportunistes sans véritables bassesses, les personnages interprétés par Bourvil sortent de l'Occupation meilleurs qu'ils n'y sont entrés. [...] Ces personnages ambivalents permirent au cinéma français de s'affranchir d'une approche essentiellement didactique et "bien-pensante" de cette période. Leur mérite fut de proposer une vision plus psychologique, plus introspective, d'un pays "sous la botte"⁸⁰⁵.

Nous touchons ici à la fonction symbolique associée aux personnages principaux de ces comédies de l'Occupation. Ils se distinguent par leur absence d'intervention au sein de la lutte

⁸⁰⁴ « Derrière son but apparent du triomphe des gens de peu, souvent pointés du doigt par les règlements de compte d'après-guerre, l'acteur reconduit des valeurs traditionnelles, tout en prenant en charge un questionnement de la masculinité par sa posture sociale de dominé et de chanteur fantaisiste. Il incarne un refus de la virilité discréditée par la guerre, mais aussi une certaine féminisation de la masculinité vaincue. [...] On rit de lui, mais il sait aussi rire des autres, à la façon apparemment enfantine de l'ignorance feinte. », Gwénaëlle Le Gras, « Bourvil ou les enjeux socioculturels du comique paysan de l'immédiat après-guerre », *Humoresques*, n°40, 2014, p. 96.

⁸⁰⁵ Michel Jacquet, *Travelling sur les années noires. L'Occupation vue par le cinéma français depuis 1945*, Paris, Alvik, 2004, p. 12-13.

armée alors qu'ils sont souvent entourés de résistants, se démarquent par leur défaut de courage et par leur tendance à fuir le combat. Ils cherchent à préserver une position la plus neutre possible. Ils représentent la majorité qui n'a ni collaboré ni résisté activement pendant l'Occupation, et dont l'inaction peut apparaître problématique par rapport à l'engagement sacrificiel des héros de la Résistance, dont le souvenir est amplement ravivé par le pouvoir gaulliste. À travers un enchaînement de méprises et de quiproquos, ces personnages offrent la possibilité à chaque Français de s'identifier à une résistance ordinaire, presque naturelle, et de participer ainsi à l'esprit d'insurrection nationale pendant l'Occupation.

3. Un héroïsme ordinaire : une vision anti-élitiste de la Résistance

3.1. Les embarras de la vision et de la mémoire gaullistes de la Résistance

Nous avons vu jusqu'ici que les comédies sur l'Occupation présentaient, malgré la tendance à la stéréotypisation, une vision finalement peu consensuelle de la Résistance par la périphérisation des groupes résistants et la mise en avant de personnages désengagés et éloignés de la lutte armée. Ces films travaillent autour d'un élément très particulier du discours gaulliste alors dominant à partir des années 1960 concernant la mémoire de la Résistance. Pierre Laborie a analysé la manière dont Charles de Gaulle, dès la fin de la guerre et plus encore lors de ses mandats présidentiels, a mis en place, dans sa volonté de reformer l'unité nationale après les années de guerre, un mythe résistancialiste focalisé sur les grandes figures⁸⁰⁶. Si le discours gaulliste implique plusieurs points de déni autour de la collaboration, du régime de Vichy, de la participation de la France à la Shoah, il retient en revanche une réalité problématique : seule une minorité de Français s'est levée et a pris les armes contre l'Occupant, tandis qu'une écrasante majorité n'a pas agi. De Gaulle promet avant tout l'action de ces femmes et de ces hommes providentiels, la formation d'une élite qu'emblématise la figure de Jean Moulin. Il distingue dans le portrait qu'il compose de la France résistante l'assentiment général de l'engagement sacrificiel de quelques-uns, la solidarité passive de la participation active :

Si le général parle d'*assentiment* de la masse, et s'il fait de ce soutien la condition du succès final, il n'entretient pas d'équivoque. Approuver la cause du refus, y compris par une multitude de gestes de solidarité, et participer activement au combat sont deux

⁸⁰⁶ Les objectifs sont multiples comme le souligne Pierre Laborie. Il faut « [...] laver l'humiliation de 1940 et redonner son rang à la France ; permettre à un peuple tourmenté par le doute de sortir de la confusion et de retrouver une identité en crise depuis les années 1930 ; ressouder un pays éprouvé par l'Occupation et déchiré, reconstruire une nation pour en faire le socle et la condition du recommencement, réapprendre enfin à penser le présent au futur. », Pierre Laborie, *Penser l'événement, 1940-1945*, édition de Cécile Vast et Jean-Marie Guillon, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2019, p. 340.

comportements différents, interdépendants, mais impossibles à confondre. En revanche, revient en permanence la référence à une élite aux mérites hors du commun. Dès septembre 1944, et de façon régulière ensuite, le Général établit une distinction claire entre un petit nombre de femmes et d'hommes d'exception et le reste des Français, entre ceux qui n'ont jamais cédé et les autres⁸⁰⁷.

Dans cette vision élitiste, le peuple n'est ni condamné, ni loué⁸⁰⁸. Aussi, dans la mise en valeur de personnages ordinaires, très éloignés de cette élite célébrée par De Gaulle (ces grandes figures de la Résistance sont par ailleurs totalement absentes de ces comédies), il faut peut-être y voir une tentative d'intégrer la masse dans la grande geste héroïque de la Résistance et de compléter, voire de réaménager le discours gaulliste dominant. En intégrant des Français ordinaires dans une succession d'événements exceptionnels, il s'agit de montrer au conditionnel passé que chacun aurait pu trouver les ressources nécessaires pour triompher de l'adversité. Chaque personnage, et par identification chaque spectateur, devient un héros en puissance⁸⁰⁹.

Cette tendance survit au pouvoir gaulliste puisque même après la mort du général, des films comme ceux de la trilogie de Robert Lamoureux se placent dans le sillage de *La Grande Vadrouille* ou du *Mur de l'Atlantique*. Ces comédies cherchent, d'une part, à laver la honte du non-engagement qu'induit la parole gaulliste et tentent d'autre part de casser cette vision héroïque et élitiste de la Résistance pour mieux intégrer chaque Français dans ce mouvement. Ce n'est qu'à partir d'avatars du Français moyen, d'individus sans qualités exceptionnelles, que ce projet peut être opératoire.

3.2. Façade et profondeur, masque et déguisement : le double-jeu français (*La Septième Compagnie, La Grande Vadrouille*)

C'est par la ruse et un certain art de la tromperie que les personnages principaux de ces comédies parviennent à s'extirper des mains des Allemands. Dans *On a retrouvé la septième compagnie*, Pithivier, Chaudard et Tassin, prisonniers dans un château avec des officiers

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 345.

⁸⁰⁸ « En public, le Général refuse aussi bien la condamnation d'un pays coupable que la distribution générale d'un brevet d'héroïsme mensonger. », *ibid.*, p. 348 ; « Ce qui ressort est [...] le rôle éminent d'une élite minoritaire, célébré avec insistance. Apologie qui ne conduit pas nécessairement au raccourci grossier opposant l'héroïsme de quelques-uns à la veulerie de la masse. Il n'y a pas de contradiction entre une vision guerrière de la Résistance et la réalité sociale d'un non-consentement exprimant sous des formes multiples une solidarité et un soutien de plus en plus affermis à la cause incarnée par cette élite. », *ibid.*, p. 357.

⁸⁰⁹ C'est ce que décèle Ignacio Ramonet dans *La Grande Vadrouille* : « Fort gratifiant pour le spectateur, ce film illustre le passage possible de l'insignifiance sociale réelle à la gloire publique rêvée. Il démontre que n'importe quel citoyen, exposé par la fatalité à des dangers comparables, serait en mesure de développer une exceptionnelle panoplie de ressources individuelles pouvant faire de lui un authentique héros. À grands coups de rire, *La Grande Vadrouille* prouve qu'au fond de chaque spectateur sommeille un être d'exception. », Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma, op. cit.*, p. 171.

français, parviennent à s'évader du lieu en pleine nuit, et à la vue des gardiens, en organisant une série d'allers-retours entre les pièces, en prétextant qu'il fait trop chaud dans une salle, trop froid dans l'autre. Cachés derrière des matelas, ils se glissent à tour de rôle dans un passage secret dissimulé derrière une tapisserie murale. Dans ce film comme dans d'autres comédies, les récits établissent des espaces à double-fond qui permettent toujours, par une porte dérobée, une armoire de grande taille ou une pièce secrète, de préparer une fuite urgente.

Ce principe se retrouve de façon plus développée dans *La Grande Vadrouille*. Il y a dans le film de Gérard Oury la coexistence de deux espaces : un monde en surface, contrôlé par les Allemands, et un univers interlope, souterrain, discret. Derrière les façades se cachent des perspectives secrètes. Ainsi, l'appartement de Marie offre une échappatoire à la fuite d'Augustin et d'un aviateur britannique dans la cage d'escalier d'un immeuble où ils sont poursuivis par des soldats ; les égouts qui passent sous l'opéra Garnier permettent la fuite en barque d'Augustin et Stanislas ; les tonneaux de vin transportés par des religieuses des Hospices de Beaune permettent de dissimuler des aviateurs anglais ; les coulisses du théâtre de Guignol tenu par Juliette et son père offrent un abri pour Augustin, Reginald Brook et Peter Cunningham, qui ont dérobé les uniformes d'officiers allemands pour passer incognito. Cette dernière scène est caractéristique de ce jeu autour du masque et de la dissimulation proposé par *La Grande Vadrouille*. Le film de Gérard Oury se développe autour de multiples truchements d'espaces et d'identités. Lorsque les soldats allemands pénètrent dans l'appartement de Marie où Peter Cunningham et Augustin se sont réfugiés, celui-ci et Marie feignent d'être en couple et jouent une scène de ménage particulièrement animée pour détourner l'attention des militaires. Quand le Major Achbach pénètre dans la loge de Stanislas pour y chercher l'aviateur anglais qui s'est caché dans l'opéra, le chef d'orchestre fait passer le pilote pour l'un de ses élèves et s'agace auprès de l'officier de ne pouvoir donner tranquillement sa leçon de harpe. Pour prendre le train et fuir Paris, Augustin, Stanislas, Reginald et Alan se font passer pour des postiers et cachent leurs visages derrière de volumineux paquets de lettres. À la fin du film, Augustin et Stanislas revêtent des uniformes de SS pour passer la ligne de démarcation. Par ces déguisements et ces systèmes de substitution, où le réel se travestit en autre chose, les deux personnages principaux révèlent toute leur ruse et leur adaptabilité face aux circonstances.

De la même façon, la trilogie de la *Septième Compagnie* propose aussi des jeux autour du déguisement. Le trio passe ainsi dans le premier film pour des militaires allemands après avoir réussi à dérober une dépanneuse de char, ce qui leur permet de dépouiller l'épicier un peu trop servile avec l'occupant. Ils se retrouvent en officiers de l'armée française dans le deuxième film puis revêtent dans l'ultime long métrage de la trilogie des uniformes d'aviateurs anglais et de

miliciens pour progresser dans leur route. Au nez et à la barbe des Allemands, ces personnages passent outre la surveillance de l'occupant et révèlent à l'occasion leurs talents de comédien et d'improvisateur pour dissimuler leur véritable identité.

La duperie et le travestissement servent évidemment le fonctionnement comique du film en créant de multiples situations de méprise mais permettent également de souligner la débrouillardise et l'ingéniosité des personnages principaux qui, à défaut de courage, ne manquent pas d'idées. Symboliquement, le déguisement ouvre un propos autour de l'identité. Porter un masque, c'est jouer un rôle, laisser croire que l'on est un autre pour protéger sa véritable personnalité. Ainsi, au cours de l'échappée dans les égouts de l'opéra, Stanislas dans *La Grande Vadrouille* abandonne dans les eaux stagnantes sa baguette de chef d'orchestre et sa perruque. Cet abandon du postiche, qui cristallisait ses compromissions avec l'ennemi, ou du moins son accommodation avec l'Occupation, inaugure sa vie clandestine, mais aussi son entrée en résistance. Le masque et le costume jettent le trouble sur la véritable identité des personnages et suggèrent leur capacité de déboulement. Ils parviennent souvent grâce aux faux-semblants à dépasser leur couardise et à faire preuve de bravoure (c'est bel et bien à bord d'un véhicule ennemi et en passant pour des soldats allemands que Pithivier, Chaudard et Tassin permettent de libérer la septième compagnie). Le faux permet de révéler la véritable identité de ces personnages. Ainsi, par le hasard, par la méprise ou par la duperie, presque malgré lui et sans l'avoir véritablement cherché, le Français ordinaire dévoile derrière son inertie apparente sa nature véritablement résistante.

3.3. L'histoire est dans le détail : être résistant par accident

Ces effets de faux-semblants décrits plus haut trouvent un prolongement notable dans l'utilisation récurrente du quiproquo. Générateur d'un comique de situation, le quiproquo joue sur la conjonction de deux séries parallèles, la confrontation de deux interprétations autour d'un même événement à la suite de la mauvaise circulation d'une information. Il donne jour à un réel distordu, trompeur, à double-détente. Il ne devient véritablement comique que par sa manière de créer des écarts, une latence et un retard entre la vision des personnages et la compréhension des spectateurs. Dans son étude sur les comédies de la Résistance, Sébastien Fevry note que le quiproquo est un élément essentiel de cette production, moins pour les effets comiques qu'il autorise que pour sa capacité à résoudre l'incompatibilité structurelle qui existe entre les incapacités du personnage principal et le courage nécessaire à la résolution de situations périlleuses :

Dans les comédies de la Résistance, ce procédé comique [le quiproquo] trouve un champ d'expression privilégié en s'échafaudant autour de la personnalité du Français moyen. Contrairement au héros burlesque qui s'approche vaillamment du conflit, le héros des comédies françaises ne dispose pas des qualités nécessaires pour se confronter directement à l'événement. Dès lors, il ne peut s'insérer dans la guerre que par le biais de la tromperie et de la méprise. Autrement dit, le quiproquo résout la difficile équation consistant à faire intervenir dans l'histoire un personnage qui, de prime abord, n'en a ni l'envie ni les moyens⁸¹⁰.

Le quiproquo ne laisse plus aucun choix au personnage qui, avancé dans sa mauvaise compréhension d'une situation, n'est que trop engagé pour faire marche arrière. Ce n'est donc que par la force des choses, plus que par volonté personnelle et par sens moral, que le personnage se prête à l'aventure.

L'entrée du personnage dans l'histoire et dans une action résistante est ainsi accidentelle. C'est par mégarde que Léon embarque le plan des fortifications allemandes sises sur le front de mer normand dans *Le Mur de l'Atlantique*. C'est à la suite d'une glissade malheureuse de Pithivier que le trio rescapé de la septième compagnie se retrouve pris dans une fusillade qui aboutira à la mort de deux soldats allemands et à la possibilité de s'emparer d'une dépanneuse de char dans *Mais où est donc passée la septième compagnie ?*. Par un jeu de renversement, le personnage fait preuve de bravoure en restant parfaitement lui-même, c'est-à-dire gaffeur, étourdi et incompetent⁸¹¹. Cette incorporation dans l'histoire par la méprise et la maladresse a tôt fait de jeter le discrédit sur le héros. Comment légitimer un personnage qui contredit à ce point les valeurs d'abnégation, de sacrifice, de vaillance qui sont associées aux figures de la mythologie résistante ? La question est d'autant plus saillante que, tel que le remarque Sébastien Fevry, les motivations des personnages, dès lors que leur implication dans un mouvement de résistance est actée, sont ambiguës et visent souvent la résolution d'un conflit ou d'une volonté personnelle plutôt que la preuve d'un engagement patriotique. La guerre dans *La Vie de château* n'est qu'un moyen de renforcer le couple formé par Marie et Jérôme. Tout ce qu'accomplit ce dernier à la fin du film en prêtant main forte aux résistants et aux soldats américains peut être

⁸¹⁰ Sébastien Fevry, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'Histoire*, op. cit., p. 94.

⁸¹¹ Toute la trilogie de Robert Lamoureux fonctionne sur ce principe d'inversion comme le note Ignacio Ramonet : « L'humour repose sur le retournement insolite, paradoxal, des pires défauts en prodigieuses qualités. Lâcheté, vantardise, insouciance, désinvolture deviennent des dispositions indispensables pour effectuer des exploits involontaires. Le rire (lorsque rire il y a) naît du *comble* suivant : c'est le plus lâche qui sera le plus courageux ; c'est le plus docile collaborateur qui deviendra le meilleur résistant. », Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, op. cit., p. 175. *Opération Lady Marlène*, une autre comédie (au succès plus mitigé) sur la Seconde Guerre mondiale réalisée par Robert Lamoureux en 1975 entre les deuxième et troisième films de la trilogie de la *Septième Compagnie* adopte le même principe : deux escrocs à la petite semaine, qui profitent des alertes aériennes pour cambrioler des appartements, deviennent résistants malgré eux.

vu comme une manière de redorer son image auprès de sa femme, qui faisait part dès le début de long métrage de son insatisfaction au sein du mariage. Dans *La Grande Vadrouille*, Augustin consent à être le porte-messager de Peter Cunningham aux bains turcs après avoir été encouragé par Juliette, dont il est tombé sous le charme.

Dans ces situations où l'histoire se transforme en « vaudeville généralisé⁸¹² » par le croisement des itinéraires personnels et nationaux, et où les bévues favorisent l'insurrection, les récits héroïques développés par les autorités officielles sont durement mis à mal. Ces comédies ne manquent pas de détourner les lieux communs de l'imagerie épique comme l'interrogatoire et le parachutage des forces alliées dans *La Grande Vadrouille* ou encore dans *La Vie de château*⁸¹³, voire de mettre en mal les statuts honorifiques et les distinctions militaires. *Le Viager* en propose une illustration via le quiproquo une fois encore. Pendant l'Occupation, en 1943, les Galipeau projettent d'accuser Léon Martinet de participation à la Résistance en le dénonçant comme gaulliste cachant des Américains pour pouvoir enfin mettre la main sur la maison qu'ils lui ont proposée en viager. La lettre de délation n'arrive que huit mois plus tard, juste après le débarquement de Provence, et place aussitôt Léon dans les meilleures dispositions auprès des autorités, qui le décorent d'une médaille pour faits de résistance⁸¹⁴. La reconnaissance de l'État porte ici sur un malentendu et prête le flanc à l'arbitraire des distinctions officielles.

Dans leurs itinéraires, les personnages de ces comédies ne peuvent guère édifier le spectateur en servant d'exemples. En ce sens, Sébastien Fevry a raison de préciser que le succès de ces films résulte moins d'une homologie psychologique entre le spectateur et le personnage que d'une identification avec ce dernier via les situations qu'il traverse. Le quiproquo trouve ainsi une fonction identificatoire mais aussi rédemptrice et rassurante en soutenant que les

⁸¹² *Ibid.*, p. 99. Cette tendance au vaudeville dans ces comédies (*Le Canard enchaîné*, dans sa livraison du 21 octobre 1970, parle de « vaudeville militaire et guerrier » pour qualifier *Le Mur de l'Atlantique*) a été critiquée dès la sortie de *Babette s'en va-t'en guerre* par Jacques Doniol-Valcroze. Le critique voyait dans l'utilisation de cette formule une façon de minimiser en 1959 les dangers des opérations militaires en Algérie, alors en pleine guerre de décolonisation : « [il s'agit] de fournir au peuple un *opium* tricolore qui l'induit à croire que la bataille de la Résistance a été gagnée comme on trousse un vaudeville bien agencé et que donc il n'y a pas de raison pour que la guerre d'Algérie ne se gagne pas avec des chansons. », *France Observateur*, 24 septembre 1959, cité dans Ignacio Ramonet, *Propagandes silencieuses. Masses, télévision, cinéma*, op. cit., p. 169-170.

⁸¹³ Voir sur ce point Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, op. cit., p. 469-470.

⁸¹⁴ Quelques années plus tôt, un même souci de synchronisation de la part des Galipeau a permis à Léon d'échapper à une arrestation. Cette fois-ci, en 1940, les Galipeau incriminent Léon de sympathie avec l'ennemi allemand auprès du capitaine Bucigny-Dumaine. Le responsable militaire s'apprête à arrêter Léon chez lui mais arrive au moment où le vieil homme écoute à la radio le discours de reddition de Philippe Pétain où le maréchal notifie la collaboration des autorités françaises avec les Allemands. Face à ce changement de perspective, l'officier venu arrêter Léon se met aussitôt à sa disposition, le pensant proche du régime de Vichy.

positions tenues pendant la guerre sont indexées à des configurations situationnelles sur lesquelles le Français ordinaire n'a que peu d'emprise :

Du mépris à la méprise, telle pourrait être l'inflexion que font subir les comédies à la représentation que les Français ont de leur passé. La comédie reconforte les spectateurs en leur disant qu'ils ont été confondus par l'histoire, que leur caractère de Français moyen n'est nullement synonyme d'attentisme et de lâcheté, mais qu'inséré dans une logique autre, ce caractère aurait pu tout aussi bien donner naissance à de véritables héros, intervenant de manière décisive dans le déroulement de l'histoire. Pour la jeune génération qui n'a pas connu la guerre, ce principe permet de conforter l'honneur des pères en popularisant le mythe d'une France infaillible, dressée en bloc contre toute tentative d'invasion⁸¹⁵.

Bien que différentes de l'image élitiste de la Résistance communiquée par le pouvoir gaulliste, les visions de l'Occupation dans ces comédies ne contredisent ni ne subvertissent ces discours officiels. Elles en complètent le propos, poursuivent l'effort de réconciliation avec l'histoire et en prolongent la dimension patriotique⁸¹⁶ à travers la célébration de qualités consensuelles et plus ordinaires comme la débrouillardise et le bon sens. Cette représentation du passé est étroitement liée à la situation du présent, à ses contraintes, ses exigences et ses demandes. Ces reconfigurations ont ainsi une portée mémorielle indéniable et, comme tout travail de mémoire, procèdent à partir d'opérations de sélection et d'occultation où se révèlent autant les idéologies des sociétés (le passé est doté d'une valeur d'exemplarité pour le présent) que ses ambiguïtés et ses impasses.

II. Des récits ambigus et parcellaires : compromissions, non-dits et affabulations historiques

1. Neutralités équivoques

1.1. *Un cheval pour deux* et le récit de justification

En dépit des différences qu'elles peuvent émettre entre les résistances organisées et civiles, les comédies sur l'Occupation se démarquent par l'homogénéité de leur regard vis-à-vis de

⁸¹⁵ Sébastien Fevry, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'histoire*, op. cit., p. 109.

⁸¹⁶ « Cette accession à la grandeur étant offerte par les circonstances exceptionnelles de l'Occupation, la guerre s'en trouve enfin réhabilitée. Fraîche et joyeuse, génératrice d'aventures galantes et rocambolesques, elle concilie le devoir patriotique avec l'assouvissement des rêves intimes et des désirs personnels. », Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, op. cit., p. 476.

l'action résistante. Quand bien même celle-ci est portée par des amateurs incapables, sa légitimation et sa nécessité ne font aucun débat tant elle peut changer le cours de l'histoire, désarçonner les plans de l'ennemi ou encore pourvoir à l'harmonie sociale en unifiant des classes différentes autour d'un même but⁸¹⁷. Le regard se fait plus discret, voire gêné lorsqu'il s'agit d'aborder le quotidien des Français pendant l'Occupation sans tenir compte des Allemands. Les actions et la présence de l'occupant justifiaient jusqu'ici chaque mouvement, chaque fuite, chaque action résistante, et pouvait même expliquer, du moins contextualiser la participation de certains à la collaboration. En revanche, la question du marché noir franco-français apparaît plus grinçante, plus délicate et moins consensuelle. Les citations de cette économie parallèle sont assez réduites dans les comédies autour de la Seconde Guerre mondiale et elle est aussitôt condamnée sitôt qu'elle est énoncée.

Un film pourtant fait du marché noir son argument principal. Quelques années après la sortie de *La Traversée de Paris* (Claude Autant-Lara, 1956), qui renvoyait des Français une image déplorable avec le portrait de trafiquants en commerce interlope, *Un cheval pour deux*, sorti en 1962, évoque la question du marché noir via la persistance des rationnements et la pénurie alimentaire dans les semaines qui suivent la libération de Paris. Le film de Jean-Marc Thibault débute le 24 août 1944 avec l'ouverture par les F.F.I. de la prison où Maurice (Roger Pierre) est séquestré pour avoir volé un vélo. Il reprend sa vie d'avant en retournant vivre chez sa mère dans son quartier de Ménilmontant à Paris. Les files d'attentes interminables devant une boucherie chevaline, les difficultés à se fournir en viande et les profits manifestes que semblent retirer le boucher lui donnent une idée : voler le cheval d'une voiture de livraison des vins du Postillon pour le dépecer et le vendre au détail. Pour monter le coup, il s'allie avec Roland (Jean-Marc Thibault), un quidam qu'il persuade d'être un ami d'enfance et dont le logement au pied d'un immeuble, proche du lieu de stationnement du cheval, conviendrait parfaitement pour cacher et entreposer l'animal. Roland est d'abord dubitatif face à cet « ami » qu'il ne reconnaît pas et face au projet qu'il lui propose. Mais acculé par ses dettes de jeu et séduit par la perspective de retirer 400 francs par kilos de viande, il accepte de garder l'équidé chez lui. Les

⁸¹⁷ Dans *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Sylvie Lindeperg conclue ses analyses des comédies sur la Seconde Guerre mondiale en évoquant la façon dont *Babette s'en va-t-en guerre* et *La Grande Vadrouille* œuvrent au rapprochement des classes sociales par le biais du parcours résistant : « La transfiguration du peuple en enfant prend tout son sens dans les scènes de réconciliation finale qui présente le rire comme le moyen d'abolir les différences sociales. [...] De fait, le triomphe des personnages populaires réside dans leur capacité à attirer leurs compagnons dans l'univers joyeux de l'enfance. Par cette mise en abîme du divertissement populaire, les films de Christian-Jaque et Oury convertissent la guerre et la Résistance en principe de plaisir, pourvoyeur de consensus politique, social, intergénérationnel. Au même titre que le carnaval, moment cathartique d'inversion qui préserve l'immuable hiérarchie des possessions, la subversion des codes héroïques assure la survie du légendaire et d'une idéologie de la conservation sociale. », *op. cit.*, p. 481.

deux essaient, tant bien que mal, de s'occuper de l'animal, de le cacher aux voisins et de revendre les morceaux de viande en faisant du porte-à-porte.

Le film, qui nous assure au générique de début tirer son propos d'une « histoire rigoureusement authentique » et que « toute ressemblance avec des personnages réels est donc parfaitement volontaire », est cerné d'ambivalences. Dans une position beaucoup moins tranchée que le film de Claude Autant-Lara, *Un cheval pour deux* tente une forme de neutralité en condamnant les profiteurs de pénurie tout en trouvant des excuses à leurs actions. Il poursuit en cela la posture ambiguë de la société française à l'encontre du marché noir dès la fin de l'Occupation. Fabrice Grenard et Kenneth J. Mouré synthétisent cette position dans un article⁸¹⁸ portant sur les comités de confiscation des produits illicites institués par ordonnance le 18 octobre 1944. Le texte des deux auteurs rappelle que les échanges économiques en dehors des circuits officiels étaient proscrits par le régime de Vichy dès 1940 mais qu'un marché noir s'est malgré tout développé avec les Allemands et entre Français. À la Libération, la distinction de ces deux filières et la participation à l'une ou à l'autre a impliqué des différences de traitement dans la judiciarisation de ce commerce illicite, la première relevant d'un fait de trahison nationale. La population, appauvrie et durement affectée par les restrictions et l'inflation des denrées alimentaires, ne s'embarrasse pas de ces distinctions à la Libération et condamne unanimement toutes ces transactions frauduleuses⁸¹⁹. Les comités de confiscation ont le plus souvent porté leurs condamnations à l'encontre des actes de collaboration économique avec l'occupant, dont les traces étaient plus facilement trouvables. Les jugements ont été plus cléments concernant les affaires de marché noir entre Français, les preuves étant moins nombreuses, et les circonstances atténuantes davantage prises en compte. Ainsi, il y a pu avoir des réticences politiques et morales à condamner lourdement ceux qui, malgré l'illégalité de leur commerce et leur enrichissement par la spéculation, ont permis le maintien d'une certaine économie pour les entreprises et les particuliers⁸²⁰.

⁸¹⁸ Fabrice Grenard, Kenneth J. Mouré, « “Une justice difficile” : confisquer les profits illicites du marché noir à la Libération », dans Marc Bergère (dir.), *L'Épuration économique en France à la Libération*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2008.

⁸¹⁹ « Sur le plan juridique, le fait d'avoir trafiqué au marché noir, pourvu que ce ne soit pas avec les Allemands, n'entraîne donc pas dans les actes de trahison définis par les ordonnances d'Alger et le marché noir ne fut pas concerné par l'épuration judiciaire menée par les cours de justice chargées de juger les personnes coupables “d'intelligence avec l'ennemi”. L'épuration du marché noir se limita donc à une simple épuration financière, au titre des “profits illicites” réalisés à la faveur de la guerre et de l'Occupation. L'opinion, en revanche, ne faisait guère cette distinction juridique. Aux yeux de beaucoup de Français, tous ceux qui s'étaient enrichis en tirant profit de la souffrance de la population sous l'occupation allemande étaient clairement identifiés à des traîtres. », *ibid.*, p. 52.

⁸²⁰ « [...] d'une certaine manière, les jugements souvent indulgents rendus par les CCPI nous renseignent également sur ce que fut la nature du marché noir sous l'Occupation. La plupart des affaires apparaissaient plutôt d'importance moyenne, tendant ainsi à démontrer que les petits trafics ordinaires avaient occupé une place

Si le film de Jean-Marc Thibault ne cautionne pas l'entreprise de Maurice et Roland, en soulignant notamment la mauvaise foi du premier lorsque le second l'accuse de participer au marché noir (« Oh marché noir, marché noir... Je nourris les populations affamées, c'est tout ! » se justifie Maurice auprès de Roland), il montre une certaine clémence envers ses deux personnages en établissant autour d'eux une galerie de protagonistes à la moralité douteuse. Le boucher s'enrichit grâce à la pénurie, la crémère du quartier confie à Roland augmenter le prix de ses œufs d'un franc pour compenser les pertes possibles engendrées par les vols (« Eh oui mon pauvre monsieur, chacun se défend comme il peut. Sinon, qu'est-ce qu'ils deviendraient les honnêtes gens ? ») et un voisin avide cherche à dénoncer les deux amis auprès de la police. La rédemption morale de Maurice et Roland survient à la fin du film. Incapables d'assister à l'exécution du cheval volé par deux tueurs de la Villette et s'étant finalement pris de sympathie pour la bête, ils retournent l'animal à l'entreprise de livraison qu'ils ont volée. Lorsqu'ils apprennent que tous les chevaux de cette société ont été vendus aux abattoirs de Vaugirard, ils se précipitent sur place pour libérer tous les équidés promis à la mort. La réhabilitation des personnages passe moins par leur refus de cautionner le marché noir que par ce sauvetage final teinté de pitié animale. Le film garde ainsi une position ambiguë mais finalement rassurante pour les spectateurs de 1962 qui ont vécu ces périodes de restriction : les échanges économiques illicites entre particuliers sont moins répréhensibles, et parfois même indispensables tant la pénurie menace⁸²¹, que l'opportunisme de certains commerçants, accusés d'affamer et de voler les Français. Le marché noir a eu ses profiteurs mais aussi ses nécessiteux. Cette ambivalence d'*Un cheval pour deux*, qui passe par la mise en place d'une échelle de gradation morale concernant un acte répréhensible, permet de justifier la majorité et témoigne de la capacité de la comédie historique à négocier des rapports apaisés avec un passé problématique.

1.2. Désamorcer la charge politique d'un événement historique par le rire (*La Carapate*)

La Carapate est un long métrage saisissant dans cette aptitude de la comédie à éviter une période historique de sa charge subversive. Tourné dix ans après Mai 68, le film de Gérard Oury se déroule très exactement du 27 au 29 mai 1968. Cette précision temporelle est permise par la référence à la signature des accords de Grenelle le 27 mai au début du long métrage, et au départ du général de Gaulle pour Baden-Baden le 29 mai à la fin du film. Dans une France chamboulée,

beaucoup plus importante que les gros trafics particulièrement lucratifs. Et ce marché noir franco-français eut bien souvent une utilité importante pour combler les insuffisances du marché officiel, permettre la survie des entreprises ou des consommateurs, ce qui rendait sa sanction délicate. », *ibid.*, p. 68.

⁸²¹ La séquence où Maurice et Roland parviennent à boucler leurs pré-commandes de viande témoigne d'une réelle demande alimentaire au sein de la population.

Jean-Philippe Duroc (Pierre Richard), avocat parisien idéaliste et étourdi, se rend à Lyon pour rencontrer son client Martial Gaulard (Victor Lanoux), une brute épaisse condamnée à mort malgré son innocence. Une mutinerie éclate à la prison et Martial saisit l'occasion pour s'enfuir avant d'être rattrapé par son avocat, qui devient ainsi complice de l'évasion aux yeux de la police. Tous deux recherchés, ils se dirigent vers Paris en quête de la grâce présidentielle qui seule sauvera Martial de la guillotine. Sur leur route, ils croisent Jacques et Gisèle Panivaux (interprétés par Jean-Pierre Darras et Yvonne Gaudeau), des bourgeois parisiens qui, affolés par la situation dans la capitale, se précipitent en Suisse pour y déposer billets et lingots d'or non-déclarés à l'administration fiscale.

Dix ans après, Mai 68 et ses idéaux progressistes font rire au cinéma. Le film est tourné dans une période d'affaissement de la gauche politique française⁸²². La gestion de cet événement sur le mode comique et l'engouement du public à sa sortie⁸²³ semble témoigner d'une certaine décontraction de la société par rapport à cette période. À moins que la représentation qui en est donnée ne désamorce les tensions et n'efface les souvenirs douloureux, tout comme *Un cheval pour deux* tempère la vision du marché noir. L'enjeu n'est pas seulement de savoir si *La Carapate* rit avec ou contre Mai 68 et s'il satisfait un bord politique plus qu'un autre, mais de comprendre quelle mémoire et quelle conscience de l'événement passent à travers ce film.

Gérard Oury n'a jamais caché ses intentions à propos de ce film : Mai 68 y est un décor, rien de plus. En visite sur la préparation de *La Carapate*, *Le Figaro* rapporte ces propos du réalisateur : « En fait nous utilisons un événement historique pour conter une aventure qui n'a rien à y voir, mais il sert de tremplin à une satire que j'espère drôle⁸²⁴ ». Mai 68 est abordé de biais, envisagé comme une rampe de lancement, une matière où gisent des gags potentiels. Cependant, la « satire » évoquée, presque en lapsus, suffit à pondérer ces intentions de neutralité. Le cinéaste poursuit son idée dans un entretien donné à *France-Soir* :

Pour *La Carapate*, je suis parti d'une double idée qui me tenait à cœur depuis longtemps. D'abord parler de Mai 68, parce qu'il y a eu dans ces moments, comme dans toutes les crises, une atmosphère tout à fait particulière. Il ne se passait rien et

⁸²² En 1972, la mise en place du Programme commun par le PS et le PCF est vécue pour beaucoup comme une gauche de compromis, loin des idéaux révolutionnaires de Mai 68. En 1974, la publication de l'édition française de *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljénitsyne porte un coup dur au courant communiste français. En 1976, la mort de Mao Tsé-Toung libère les langues. Le maoïsme est remis en cause et de plus en plus de témoignages dénoncent l'autoritarisme de la révolution chinoise. Enfin, en 1978, année de sortie de *La Carapate*, la gauche est battue aux élections législatives en France.

⁸²³ Le film rassemble 121 089 spectateurs en première semaine dans les salles de première exclusivité de Paris et sa périphérie. Il arrive en tête dans les principales villes de régions lors de sa sortie sur le reste du territoire. Le film termine sa course en salles avec 2 923 257 entrées.

⁸²⁴ « Une amitié à l'heure de la contestation », *Le Figaro*, 11 mars 1978.

brusquement tout arrivait. Les choses devenaient totalement différentes, la France se réveillait un beau matin sans se reconnaître⁸²⁵.

Ce qui intéresse Gérard Oury dans Mai 68, c'est avant tout un climat, l'impression de chambardement et de détournement de l'ordre. *La Carapate* s'affirme comme un film « “en mai 68” et non “sur mai 68”⁸²⁶ » soutient le réalisateur. Sans insister sur les origines, les intentions et les effets de l'événement, il n'en retient que le factuel, le tableau d'une France sens dessus dessous, désorientée, propice à la comédie. Il s'explique :

Ai-je eu raison de situer l'action de *La Carapate* en mai 1968 et pourquoi l'ai-je fait ? Parce que soudain, et pendant quelques jours – *La Carapate* commence le 27 mai à l'aube, pour s'achever le 29 au soir – rien n'est pareil dans ce pays. La police est occupée à d'autres tâches que celle de poursuivre les malfaiteurs, l'essence manque, les chemins de fer s'arrêtent, et beaucoup de nantis – j'en ai connu – filent vers la Suisse en emportant leur magot. [...] Nous voici donc en plein comique de situation, celui qui consiste à placer des gens dans des péripéties à l'intérieur desquelles ils ne devraient pas se trouver (à cet égard, Feydeau eût été un admirable scénariste)⁸²⁷.

Cette insistance à considérer Mai 68 dans ses aspects extérieurs et à dénier tout propos politique dans la reconstitution révèle moins une prudente neutralité qu'une certaine prise de position par rapport à l'événement. Réduire Mai 68 à un climat, c'est en refuser la complexité et la singularité, en un sens, en dévaluer la portée⁸²⁸. Gérard Oury est à la recherche d'effets de décalage constitutifs de son cinéma. Mai 68 se mue en théâtre vaudevillesque, choix qui peut questionner l'éthique de cette reconstitution. Ce serait oublier que tout discours historique est une construction et qu'il ne peut être la description d'une réalité qui la précéderait. En nommant et en circonscrivant les faits, il est déjà une catégorie de l'interprétation selon Sébastien Fevry :

[...] L'événement appartient autant à l'ordre du discours qu'à celui du réel. Son existence dépend toujours d'une interprétation préalable. Pour qu'il y ait événement, il ne suffit pas que le fait passé ait eu lieu. Il faut encore que ce fait soit nommé et reconnu. [...] Repensé de la sorte, il apparaît que l'événement apparaît comme une sorte d'objet intermédiaire, un objet entre monde et discours, un objet qui se trouve

⁸²⁵ Maurice Fabre, « Pierre Richard sauve la tête de Victor Lanoux », entretien avec Gérard Oury, *France-Soir*, 5 mai 1978.

⁸²⁶ Gérard Oury, « Ma recette pour vous faire rire », *Le Figaro*, 10 octobre 1978.

⁸²⁷ *Idem*.

⁸²⁸ Dans son étude sur les réceptions de Mai 68, Boris Gobille note que la tendance à la simplification de Mai 68 est une stratégie rhétorique visant la décrédibilisation du mouvement : « Le plus souvent, les détracteurs du mouvement étudiant et ouvrier s'attachent à réduire la complexité de la crise et à en privilégier une seule des dimensions. L'objectif est souvent d'en dénier l'importance en en déniaient la nouveauté ou l'irréductibilité. Rabattue sur un sens unique, la crise ne serait qu'une exemplification d'un type connu de désordre. », Boris Gobille, « Excès de mémoire, déficit d'histoire ; Mai 1968 et ses interprétations », dans Johann Michel (dir.), *Mémoires et Histoires. Des identités personnelles aux politiques de reconnaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 182.

prélevé sur le vivant, mais qui ne peut accéder à la reconnaissance et au sens qu'en étant nommé et identifié par le langage⁸²⁹.

Il n'est pas question de dire ici que l'histoire est relative et que les exégèses se valent toutes, mais simplement d'affirmer que le discours sur l'événement fait presque autant d'histoire que l'événement lui-même. Aussi, *La Carapate* ne s'annonce pas comme le détournement de faits mais plutôt comme un jeu autour d'une norme et de représentations instituées qui s'appuie sur l'imaginaire propre à cette période.

Loin de présenter une vision uniformisée de la société française, *La Carapate* aborde tous les milieux ou presque sans en épargner aucun. Martial est un voyou vivant de menus larcins, ayant eu une enfance défavorisée en Indochine, finalement rendu à des opinions réactionnaires⁸³⁰. Face à ce « petit para facho » comme le désigne son avocat, Jean-Philippe est pétri de belles intentions et d'idéaux humanistes, qualifié de « gauchiste » tout au long du film, plutôt ridicule par son idéalisme benêt. Il se retrouve plus obséquieux qu'il ne voudrait l'être, trop attaché au respect des procédures légales, tandis que Martial est plus contestataire face à l'autorité. À côté de ces profils partagés entre l'anarchisme de droite et la gauche socialiste, les Buteau, des cousins d'Auxerre – chez qui Jean-Philippe dépose son père Marcel (qui est paralysé des jambes) le temps de faire son voyage à Lyon – sont les tenants de la classe moyenne provinciale. Propres sur eux, ils n'en restent pas moins pingres et sans cœur en laissant le vieux père handicapé de Jean-Philippe sur le pas de la porte. Les étudiants qui apparaissent à la fin du film sont ramenés à de jeunes écervelés. Les Paniveau, caricatures bourgeoises parisiennes proches des dessins de Daumier, sont lâches, suffisants, hautains, empesés dans les préciosités, et se font dépouiller au fur et à mesure de leur voyage. Gérard Oury représente un large spectre de la société française. À cela, il ajoute une compilation des paysages les plus divers : les grandes villes (Paris, Lyon), les agglomérations moyennes (Auxerre, Dijon), les villages (Chiroubles dans le Rhône), les fermes de campagne. *La Carapate* entend brosser un portrait large de la France de Mai 68 pour n'épargner aucun milieu.

Cette synthèse sociologique se retrouve précipitée dans l'atmosphère de Mai 68. *La Carapate* propose un parcours en zig-zag fait de trajectoires inabouties (nombreuses voitures échangées, en panne ou volées) ou contrariées : quand Jean-Philippe et Martial remontent de Lyon vers Paris, arrêtés çà et là dans leur course par un vol d'essence ou une grève inopinée de

⁸²⁹ Sébastien Fevry, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'histoire*, op. cit., p. 37.

⁸³⁰ À bord d'une camionnette volée, il déclare à Jean-Philippe : « Je suis pour la peine de mort. Je suis pour les règlements de compte, tous les règlements de compte, c'est le seul moyen de faire tenir les gens tranquilles. Tiens regarde ce qu'il se passe actuellement avec tous ces petits cons sur les barricades. Eh bien moi je leur enverrais les chars, tu verrais ! »

la SNCF, les Paniveau prennent la route opposée en essayant de se réfugier en Suisse mais sont irrémédiablement ramenés vers la capitale à la suite de plusieurs mésaventures. La diégèse se construit autour des déplacements incessants des personnages réalisés à bord d'une très grande variété de véhicules (voiture, camion, fourgonnette, motocyclette, hélicoptère, barque). Cette dynamique spatiale est renforcée par l'intense agitation qui parcourt le film. Des émeutes en prison qui précèdent l'évasion de Martial au numéro d'effeuilleuse d'une femme aux abords d'une station-service qui entraîne des accidents en série, en passant par les affrontements entre étudiants et CRS à Dijon puis à Paris, tous ces événements accentuent le sentiment de fièvre, de confusion et de désordre recherché par Gérard Oury. Cette réduction de Mai 68 à un vaste ensemble tumultueux n'est pas sans conséquence sur le rapport du film à l'événement.

La Carapate obéit à un programme de distanciation. En voulant s'amuser de toutes les situations que peut provoquer Mai 68, le film évolue dans un certain flou politique. Cette ambiguïté est tout à fait patente dans l'avant-dernière séquence du film où des affrontements entre étudiants et CRS servent de théâtre au dénouement de l'intrigue. Les jeunes manifestants sont filmés au pire comme des idiots dopés aux slogans anti-capitalistes, au mieux comme de grands enfants dont le jeu reste sans grandes conséquences. Au milieu de ces échauffourées, la Rolls Royce des Paniveau contenant billets et lingots est brûlée en place publique, symbole d'une bourgeoisie à la dérive. Ce moment du film multiplie les interversions de classes sociales chez les personnages. Marcel Duroc, bloqué dans la luxueuse voiture, est pris pour un nanti alors que c'est un ancien ouvrier et fervent partisan du Front populaire. Les Paniveau sont entraînés par les étudiants dans une ronde autour de leur véhicule en flamme. Les protestataires se servent des lingots entreposés dans la Rolls Royce comme projectiles, suscitant l'indignation d'un CRS qui s'écrie « Gosses de riches ! ». Au milieu de cette confusion, Martial et Jean-Philippe ne font que passer, l'un pour retrouver sa fiancée Bach Yen (Claire Richard), l'autre pour récupérer la grâce présidentielle. Les pompiers interviennent à la fin de la séquence et dressent des lances à eau pour disperser la foule, geste qui est à l'image du film : « arroser » chacun, se moquer de tout le monde, quel que soit le milieu.

La réception critique du film à sa sortie reflète cette ambivalence du traitement. Plutôt bien accueilli par la presse qui loue son efficacité comique malgré quelques voix divergentes, le film prend des atours anarchistes ou réactionnaires selon les journalistes. Ainsi, dans *Le Matin*, Michel Perez écrit :

La Carapate n'évite pas la vulgarité, mais c'est son humeur démagogique qui est le plus insupportable. L'auteur se flatte d'avoir eu l'audace de choisir Mai 68 pour toile de fond et d'évoquer, en mettant en scène les tribulations d'un avocat "gauchistes" et

de son client, les récents exploits de Mesrine. On devine que ces choix ne lui suggèrent guère de réflexions inédites. Pour lui, les barricades de Mai 68 n'ont été qu'un joyeux chahut ; les gauchistes ne sont que des farfelus généreux mais naturellement irresponsables. On peut les considérer d'un œil bienveillant tout en haussant les épaules. En revanche, il convient de casser du grand et du petit-bourgeois tant qu'on veut. Côté avenue Foch et côté pavillon de banlieue, c'est le même jeu de massacre. Partant, nos sympathies sont évidemment canalisées vers le truand en cavale, Victor Lanoux, le baroudeur, ancien d'Indochine qui n'a pourtant rien d'un Robin des bois mais qui représente l'essentiel de la pensée libertaire de Gérard Oury, dangereux anarchiste. Décidément *La Carapate* n'est pas drôle⁸³¹.

Avec moins de sévérité quant à la qualité du film, *Le Nouvel Observateur* relève également cette tonalité rebelle :

Prisons en révolte, barricades, de Gaulle sur le départ pour Baden-Baden : faire rire de Mai-68 le public bourgeois auquel est destiné le film n'est pas un des moindres mérites de Gérard Oury. On criera au sacrilège, à la caricature, à la démagogie. Il n'empêche que la jubilation dont fait preuve l'auteur en brûlant des Rolls a quelque chose d'anar. Le drapeau noir flotte sur ce "burlesque" : qui l'eût cru⁸³² ?

Si le premier critique dénonce cet aspect anarchiste, le deuxième le porte aux nues. Dans les deux cas, la monstration de bourgeois déclinants, d'un pouvoir démissionnaire et de « gauchistes » excentriques, voue toute la classe politique aux gémonies. Seul le condamné est sauvé, perçu selon les titres de presse comme anarchiste de droite ou libertaire de gauche. Dans ces deux extrêmes, Gérard Oury est présenté en saboteur de Mai 68 ou en digne héritier de cet événement. *L'Humanité* voit dans le film un caractère beaucoup plus rétrograde, qui serait la ligne politique de la filmographie du cinéaste :

De *La Grande Vadrouille* à *La Carapate*, l'inspiration de Gérard Oury n'a guère évolué. Elle relève toujours du même esprit "poujadiste", quelles que soient les variantes intervenant aux plans du scénario, des lieux de l'action, des personnages et des comédiens chargés de les interpréter. [...] Lorsque l'imagination s'épuise, il suffit de les séparer par un artifice, et l'on voit alors le "bon" reprendre sa place parmi les "bons", c'est-à-dire réintégrant la société des gens "normaux" et de l'ordre, tandis que le "méchant" (que l'on ne peut plus désormais liquider, car il a cultivé quelques côtés sympathiques au contact du "bon") s'éloigne après avoir accompli sa dernière BA⁸³³.

Le quotidien de tendance communiste accuse le ton moralisateur de *La Carapate*, décelant sous ses airs de pochade burlesque la défense d'un ordre public où le marginal est exclu de la norme

⁸³¹ Michel Perez, *Le Matin*, 26 octobre 1978.

⁸³² Article non-signé, *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1978.

⁸³³ Article non-signé, « La vie dure », *L'Humanité*, 18 octobre 1978.

sociale. Si ces critiques s'attachent à traquer l'inconscient politique du film, d'autres désamorcent toute possibilité d'idéologie au sein de l'œuvre, en prétextant que le chahut de Mai 68 n'est utilisé que pour servir une simple stratégie comique comme le suggère l'hebdomadaire d'extrême-droite *Minute* : « si *La Carapate* se déroule pendant la chienlit de mai 68, c'est sans arrière-pensée politique. C'est simplement parce que pendant cette période, la pagaille était si grandiose que tout était possible⁸³⁴. » Pour Pierre Billard, ce pied de nez bon enfant à l'histoire et la volonté du film de ne pas se mêler de sérieux politique font toute la saveur de *La Carapate* :

Une idée très forte de Gérard Oury consiste à installer ses gags aux confins de la tragédie. À chaque instant, il risque de sombrer dans le ridicule ou l'odieux. Un effet raté, et l'on changerait de film : quand l'effet est réussi, il est doublement efficace. [...] *La Carapate* se situe durant les événements de Mai 68 et tourne autour de la grâce d'un condamné à mort. On rit donc, et d'autant plus fort qu'on frôle sans cesse le drame national et la péripétie historique⁸³⁵.

Mais pour Jean-Paul Grousset, cette absence de positionnement clair constitue la faiblesse du film :

Mai 68 peut inspirer un film drôle. Sans aller jusqu'à faire rire aux larmes avec des grenades lacrymogènes, un cinéaste intelligent et sensible peut opposer une charge féroce aux assauts des CRS et montrer l'humour-amer des barricades. Gérard Oury, lui, a voulu distraire sans arrière-pensée. Et même sans pensée du tout⁸³⁶.

Ce ne sont donc pas seulement les ambiguïtés du texte qui poussent à des critiques aussi diverses du film mais aussi les attentes de lecture. Certains ont le regard biaisé par la nature politique de Mai 68 et attendent du film un positionnement idéologique, tandis que des journalistes prennent davantage de distance avec l'événement et le considèrent comme un élément parmi d'autres servant l'économie d'une comédie.

La réception positive par une partie de la presse témoigne d'une décontraction avec l'événement. Cependant, l'intention du cinéaste de n'épargner personne et de rire de chacun a pu entraîner une confusion dans l'interprétation du film, certains y voyant un geste anarchiste, d'autres une œuvre conservatrice. Tel est le sort du comique – d'autant plus s'il se rapporte à un moment historique – de troubler les différents niveaux de lecture. C'est aussi le risque inhérent à toute représentation de Mai 68 qui, en répétant l'événement – et essaye en un sens d'en établir une synthèse – peut en compromettre la nature profonde :

⁸³⁴ Article non-signé, « Folle vadrouille », *Minute*, 18 octobre 1978.

⁸³⁵ Pierre Billard, « La folle vadrouille », *Le Point*, 17 octobre 1978.

⁸³⁶ Jean-Paul Grousset, *Le Canard enchaîné*, 18 octobre 1978.

Événements improvisés, se faisant et se défaisant, invention de formes de relations sociales nouvelles, rencontres inattendues des paroles les plus diverses. Mais en même temps, impossibilité de les répéter : refaire Mai 68 ne peut avoir aucun sens, sinon d'en établir une caricature lugubre. Car comment se conformer au modèle dont le sens même était l'innovation continue⁸³⁷.

La Carapate tend vers cette caricature assumée et, en un sens, ne peut que décevoir sur la reconstitution de Mai 68 car par l'acte de représentation, il en nie la nature profonde. L'événement devient une forme d'à-plat narratif. Il est assimilé, détourné, mis à distance par le rire, jusqu'à se demander s'il a vraiment eu lieu. Peu étonnant alors que le premier titre envisagé pour *La Carapate* ait été *Y a pas de mai !*⁸³⁸.

Plus que de renseigner sur Mai 68, le film met en exergue le rapport d'une société avec son histoire, rapport équivoque mais finalement décomplexé. Cet exemple illustre la tendance récurrente des comédies historiques de notre corpus à réagencer le passé en fonction des tendances du présent. Dans ce film, mais dans d'autres œuvres aussi, se joue avec l'histoire des relations de présence et d'absence, de rapprochement et d'évitement.

2. Non-dits et fantômes de l'histoire

2.1. Un pas de côté avec l'histoire (*Courage fuyons*)

Il est intéressant de constater que les deux films de notre corpus qui traitent de Mai 68, *La Carapate* et *Courage fuyons*, sont des récits de fuite qui tendent à s'éloigner de Paris, l'épicentre des manifestations et mettent essentiellement en scène des personnages bourgeois. Dans le film d'Yves Robert comme dans celui de Gérard Oury, qui sont tous les deux presque contemporains l'un de l'autre en n'ayant qu'une année d'écart dans leur sortie au cinéma, Mai 68 est un simple cadre à une action largement détachée des événements. De Mai 68, nous ne percevons dans *Courage fuyons* que des formes en arrière-plan à travers des affiches et des slogans apposés aux murs des immeubles, la rumeur lointaine d'une manifestation, la vision d'un CRS en faction, où via la télévision allumée chez les Belhomme qui diffuse un reportage sur l'agitation urbaine

⁸³⁷ Eugène Enriquez, *Les Jeux du pouvoir et du désir dans l'entreprise*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie clinique », 1997, p. 85.

⁸³⁸ « J'aime les chansons que Philippe-Gérard a composées pour Montand. Je fais appel à mon vieux copain d'exil afin qu'il écrive la musique de *La Carapate*. Son thème : *Joli mois de mai* est ravissant. Surtout, il se réfère au premier titre que nous avions adopté : *Y a pas de mai !*, dont je persiste à croire qu'il était plus original, plus poétique que *La Carapate*. Mais toujours, distributeurs et exploitants se réfèrent aux succès passés et *Carapate* évoque *Vadrouille*. Il faut s'entêter, se bagarrer et comme il est nécessaire de se battre pour tout, on fatigue et on lâche. », Gérard Oury, *Mémoires d'éléphant*, Paris, Olivier Orban, 1988, p. 280-281.

à Paris⁸³⁹. Le film comporte malgré tout une scène d'émeutes, mais comme dans *La Carapate*, elle est perçue à travers les yeux du personnage principal qui, pris dans le mouvement et par crainte de se mettre des manifestants à dos, contribue aux destructions et se retrouve à participer au saccage de sa propre voiture. Paradoxalement, la participation contrainte à l'émeute provoque chez Martin un trouble existentiel profond. Il nous fait parvenir ses pensées par le biais d'une voix-off : « Suis-je en train de toucher le fond ou atteins-je mon sommet ? » Il se décide alors à découcher, erre dans les rues du Paris nocturne et, de fil en aiguille, épris d'Eva (Catherine Deneuve) qu'il rencontre dans un appartement occupé par des bourgeois bohèmes, il se retrouve à Amsterdam, très loin de son quotidien. Plus que d'être un événement historique et politique, Mai 68 agit indirectement comme une prise de conscience personnelle pour le personnage principal.

L'histoire n'est ici qu'un prétexte et l'événement historique n'a qu'une présence furtive. Ces apparitions subreptices de l'histoire signalent, dans le cas de *La Carapate* et de *Courage fuyons*, l'émoussement de Mai 68, réduits à quelques caricatures et lieux communs. Mais ces manières de faire un pas de côté avec l'histoire peuvent signaler également le rapport plus conflictuel d'une société avec certains faits et événements.

2.2. Silences et omissions de la mémoire

Selon Pierre Laborie, la réception de l'événement historique ne peut s'expliquer uniquement à partir des opinions exprimées, des conduites tenues, des formes représentées, des discours émergents, quand bien même ils peuvent être, chacun à leur manière, le témoignage du rapport d'une société à son histoire. Dans les travaux qu'il a menés sur la société française sous l'Occupation, l'historien développe l'idée que le silence est aussi le marqueur d'un certain rapport avec l'histoire :

Sans constituer une clé passe-partout, il [le silence] ouvre un chemin d'accès aux troubles et aux confusions du temps parce qu'il est lui-même, à la fois, un reflet et un révélateur de sa complexité. Il est le lieu des contradictions, des bifurcations, de la dissimulation, du secret, des brouillages, une sorte de *mot-témoin*, de *mot-problème*, dont la banalité résume une multitude de situations et d'incohérences apparentes qu'il faut essayer de démêler⁸⁴⁰.

L'indicible est loquace parce qu'il révèle un nœud, une impasse, une crispation, une difficulté ou une impossibilité à exprimer. Le silence n'est pas une amnésie mémorielle ni un oubli

⁸³⁹ Il est à noter que pour la famille Belhomme qui regarde la télévision, le présentateur, qui n'est autre que le frère de Martin, importe plus que le sujet du reportage.

⁸⁴⁰ Pierre Laborie, *Penser l'événement, 1940-1945, op. cit.*, p. 254.

commode permettant de servir des visions plus officielles de l'histoire. Il se remarque parce qu'il ouvre une béance et pointe sans jamais la désigner ouvertement la pénombre de l'histoire :

Contrairement à la vision superficielle habituellement répandue, le silence est bien un moyen et une modalité d'expression. Il n'est pas absence de parole ou d'opinion, il n'est pas impossibilité ou refus de dire, il n'est pas oubli. Il est façon de dire, sans faire toujours entendre et signifier la même chose. Il est un des modes de réception de l'événement et, surtout quand les voix sont bâillonnées, une réponse aux pressions du pouvoir, aux injonctions des mots d'ordre, au matraquage insistant des slogans de la propagande⁸⁴¹.

Le silence est d'une certaine façon comparable à ces lapsus que Marc Ferro invite à traquer dans les films, ces points de détails anodins, presque imperceptibles, qui révèlent pourtant, sans les formuler explicitement, les zones ombrageuses d'une société⁸⁴². Mais à la différence de ce que propose Marc Ferro, le silence ne révèle pas uniquement une limitation ou un empêchement provoqué par un système politique répressif. Il n'est pas nécessairement une résistance discrète ou une « contre-analyse de la société ». Il n'est pas non plus, même s'il l'est souvent, le refoulement d'un passé honteux, le déni d'une réalité entachée. Il est aussi un choix, une forme donnée à la mémoire, « moins refus de se souvenir que façon de se souvenir⁸⁴³ », un voile pudique jeté sur un événement où les mots ne peuvent qu'en trahir, falsifier ou réduire la signification profonde :

Le choix du silence, quand il tient lieu ainsi de mémoire, exprime le sentiment qu'un certain passé est devenu incompréhensible, inexplicable pour ceux qui "n'en étaient pas" et ne l'ont pas vécu de l'intérieur. Il dit que les mots de la mémoire ne peuvent faire vivre ce passé au présent ; que, dans cette situation, le présent du passé, justement, ne peut être que trahison ou détournement, que contresens sur le sens. Que sa vérité reste définitivement enfermée dans un temps qui ne sera jamais plus, qui ne peut plus être dit⁸⁴⁴.

Quelles que soient les raisons de sa présence, le silence – qui ne porte pas toujours sur une totalité et qui peut très bien ne concerner qu'un aspect – marque le blocage mémoriel d'une société vis-à-vis d'un événement, d'un fait ou d'une période de l'histoire.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁴² « Ces lapsus d'un créateur, d'une idéologie, d'une société constituent des révélateurs privilégiés. Ils peuvent se produire à tous les niveaux du film, comme dans sa relation avec la société. Leur repérage, celui des concordances et des discordances avec l'idéologie, aident à découvrir le latent derrière l'apparent, le non-visible au travers du visible. Il y a là matière à une autre histoire, qui ne prétend certes pas constituer un bel ensemble ordonné et rationnel, comme l'Histoire ; elle contribuerait, plutôt, à l'affiner, ou à la détruire. », Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales*, n°28-1, 1973, p. 114.

⁸⁴³ Pierre Laborie, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*, op. cit., p. 57.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 67-68.

2.2.1. *Le Pistonné* : l'évitement de la guerre d'Algérie

Ces silences peuvent s'exprimer dans les films. Certaines comédies historiques de notre corpus témoignent, par des stratégies de détournement, d'évitement ou d'omission, de la difficulté d'une société à aborder frontalement certains sujets. En racontant le service militaire de Claude Langmann (Guy Bedos) dans les années 1950, *Le Pistonné* (Claude Berri, 1970) revient sur la décolonisation du Maroc et mentionne à plusieurs reprises la guerre d'Algérie. Dès les premières minutes, ce film autobiographique qui romance le service militaire de Claude Berri évoque le conflit algérien à plusieurs reprises. Au cours d'une séance de cinéma à laquelle assistent Claude et sa petite amie, des images des actualités diffusées avant le film reviennent sur l'action des Fellaghas. Le film se place dès son introduction sous l'ombre de la guerre d'Algérie mais diffère systématiquement le moment de s'y confronter véritablement. Les deux premiers tiers du film reprennent les codes du comique troupier et décrivent la vie de Claude dans une caserne de Provins où il effectue son service militaire dans l'artillerie. Le jeune homme est ensuite envoyé avec ses compagnons au Maroc où des renforts sont attendus pour faire face à la « recrudescence du terrorisme » comme le signale un reportage télévisé regardé par la famille de Claude. Ces passages du film au Maroc sont une nouvelle fois dévolus à la description de la vie de caserne au fort d'Amizmiz. Hormis une courte scène montrant la fouille autoritaire d'habitants d'un quartier, les passages entre soldats et populations locales sont dénués de frictions. L'évocation de la prostitution coloniale est présentée de manière conciliante et souriante en s'affirmant comme un rite initiatique masculin, et prête même à l'humour grivois au cours d'une scène dans un bordel militaire de campagne où Claude, devenu assistant-médical, doit passer en revue les sexes de ses camarades pour en vérifier l'hygiène et la santé. Le combat est toujours différé et le film de Claude Berri s'intéresse davantage à la formation d'une camaraderie masculine qu'à la description des tensions suscitées par l'occupation et la répression. Même lorsque le régiment de Claude passe en zone de guerre dans les montagnes du Rif, le seul coup de feu tiré – qui ne visait qu'un chien – est accidentel : « voilà toute ma guerre » commente ironiquement Claude en voix-off.

Au fur et à mesure du film, l'Algérie continue d'être évoquée mais s'éloigne sitôt qu'elle est approchée. Lorsque le régiment de Claude apprend que leur service militaire touche à sa fin et qu'ils vont bientôt pouvoir rentrer en France à la suite du retour du roi du Maroc, un conscrit reste perplexe : « Vous croyez que dans huit jours on va se retrouver à Paris ? Tu veux que je te dise l'avenir moi ? C'est l'Algérie qui nous attend maintenant, crois-moi ! » Mais l'Algérie ne sera jamais visitée, tout juste entrevue de loin à la fin du film lorsque Claude et ses camarades se rendent à quelques kilomètres de la frontière maroco-algérienne. Les seules images du conflit

algérien sont médiatiques (via le reportage télévisé entraperçu au début du film) ou indirecte. Dans la dernière scène du film, Claude retrouve son appartement familial parisien et croise la concierge de l'immeuble qui l'informe que son petit-fils est rentré d'Algérie. Celui-ci apparaît alors pour le dernier plan du film, marchant avec des béquilles car il a été amputé de la jambe gauche. Les horreurs de la guerre d'Algérie apparaissent ici de façon détournée dans cette conclusion amère. Cette image pour le moins inattendue, qui rappelle le contexte pesant dans lequel se déroule le film, mais que son récit léger d'initiation tendait à nous faire oublier, a étonné à la sortie du *Pistonné*. François Truffaut écrit :

La dernière image du *Pistonné* – il ne faut pas la raconter, il faut la voir – n'a pas fini de faire parler d'elle. C'est une image inattendue et puissante, qui résume tout et nous montre que le service militaire, celui de Claude, le nôtre, le vôtre, le leur, est de nature à porter atteinte au moral des civils⁸⁴⁵.

Pour Monique Fleury de *France-Soir*, cette dernière image, qui arrive trop tard selon elle, est révélatrice de l'équilibre douteux du film, qui n'arrive pas à intégrer efficacement cette réflexion politique finale avec l'entreprise comique générale :

François Truffaut a dit de cette image d'unijambiste qu'elle était "inattendue et puissante". Elle m'a personnellement choquée. Si Claude Berri a voulu refaire *Les Gaités de l'escadron*, comme il le laisse penser, il fallait nous éviter cette image. Si, pour lui, elle est puissante, il devait commencer son film sur elle et écrire une autre histoire⁸⁴⁶.

D'autres critiques ne se font guère d'illusions quant à la timidité politique du film : « Qu'il n'y ait, dans le film de Berri, aucune allusion politique n'est pas fait pour surprendre : Claude Langmann songe plus à tuer le temps qu'à autre chose⁸⁴⁷. » Henry Chapier est plus sévère sur ce point et fustige la posture satirique finalement confortable qu'adopte Claude Berri :

De deux choses l'une : ou ce film n'est qu'une farce, auquel cas on ne s'amuse qu'à moitié, ou alors il est une charge à peine plus explosive qu'un pétard mouillé. Dans la première hypothèse *Le Pistonné* n'atteint pas – hélas – l'ironie cruelle d'un Black Edwards avec *Soldiers in the rain*. Quant au contenu apparemment satirique, il vaut mieux en rire : ose-t-on utiliser à des fins démagogiques les séquelles colonialistes de la politique française des années cinquante ? Est-ce vraiment du courage que de fustiger la présence française au Maroc vingt ans après⁸⁴⁸ ?

⁸⁴⁵ François Truffaut, *L'Express*, 19 avril 1970.

⁸⁴⁶ Monique Fleury, *France-Soir*, 20 avril 1970.

⁸⁴⁷ Article non-signé, *Lettres françaises*, 16 avril 1970.

⁸⁴⁸ Henry Chapier, *Combat*, 20 avril 1970.

L'essentiel des critiques de l'époque ne s'est pas arrêté sur cette dimension satirique et politique du film, ni sur ce qu'il peut évoquer à propos de la colonisation et de la guerre d'Algérie. La plupart des titres de presse, favorables ou défavorables au film, soulignent plutôt son comique troupier, sa dimension autobiographique, et son évocation nostalgique du service militaire.

Dans *Le Pistonné*, il n'y a pas de silence véritable autour de la guerre d'Algérie mais la question est évitée. Le conflit n'est pas absent mais environnant, évoqué comme un point de non-retour, une destination redoutée par tous les conscrits. Cette présence atmosphérique de la guerre et ce défaut total de représentation directe est caractéristique des productions cinématographiques qui abordent plus ou moins directement le sujet dans les années 1960. Benjamin Stora rappelle, contrairement aux idées reçues, qu'il y a bien, au lendemain du conflit, de nombreux films qui abordent la guerre d'Algérie. Mais ils le font sur un mode intimiste et détourné⁸⁴⁹ ou d'une manière très parcellaire, en occultant la représentation des Algériens, des combats et de la mort⁸⁵⁰.

2.2.2. *Le Jour de gloire* : des allusions dissimulées à la politique antisémite de Vichy ?

La question du statut des Juifs⁸⁵¹ sous l'Occupation et la politique répressive du gouvernement de Vichy à leur encontre est peu, sinon pas du tout abordée dans les comédies de notre corpus portant sur la Seconde Guerre mondiale. Seuls quelques films évoquent très rapidement la question. Dans *Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle*, un officier de la Gestapo (interprété par Louis de Funès) s'éprend de Cunégonde et lui propose, en échange de faveurs

⁸⁴⁹ « Un regard sur ces films indique qu'ils ne montrent pas vraiment la guerre d'Algérie. Les cinéastes évoquent ce qui se passe avant et après, mais jamais pendant la guerre. Les soldats partent pour le conflit (dans *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda, *Adieu Philippine* ou *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy), ou en reviennent (*Muriel* ou *La Belle Vie*). Ils portent en eux une blessure intérieure très forte. L'Algérie et la guerre se devinent derrière le traumatisme, en pointillé. Les films de cette première période et ceux des périodes suivantes, qui exprimeront sans cesse une fêlure, disent la guerre sur le mode de la blessure personnelle, intime, ne parvenant pas à s'exprimer dans un espace public plus large. Ils apparaissent comme des films intimistes, ne cherchant pas à faire de cette guerre un spectacle. », Benjamin Stora, « La guerre d'Algérie : la mémoire par le cinéma », dans Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, op. cit., p. 264-265.

⁸⁵⁰ « [...] une autre absence se perpétue, celle de l'"indigène", de l'Algérien. Qu'il résiste, s'oppose ou non aux buts de la guerre, le colonisé, l'"homme du Sud", n'existe pas. De fait, tous ces films, et ceux de la période antérieure, n'ont pas été tournés dans l'Algérie réelle, mais dans des décors reconstitués, au Maroc et en Tunisie. L'absence d'Algérie participe de cette déréalisation de la guerre montrée. Les villes – Alger, Oran, Constantine – ne sont pas là, la caméra est souvent posée dans des lieux désertiques. Le cinéma n'est pas seulement affrontement idéologique possible autour de la conduite de la guerre, il est aussi affaire d'affects, de passions, d'espaces authentiques, de paysages vrais. La double disparition de l'"Algérien-indigène" et des paysages réels pèse dans le sentiment d'absence. Une autre absence est perceptible dans cette époque de construction des fictions, celle du "corps de la guerre". Le spectateur ne voit pas le "cadavre" de la guerre d'Algérie. Les cinéastes ne font pas corps avec la guerre. Comment regarder une guerre où le rapport à la mort se trouve absent ? », *ibid.*, p. 265.

⁸⁵¹ Nous appliquons une majuscule à ce substantif puisque nous ne désignons pas ici les personnes confessant le judaïsme mais bien les membres d'un groupe (mélangeant croyants et non-croyants) qui partagent des caractéristiques ethnoculturelles.

sexuelles, de libérer, s'il y en avait, un prisonnier de sa famille ou « un petit cousin un peu israélite ». Dans *Papy fait de la Résistance*, Hélène Bourdelles (Jacqueline Maillan), sa fille Bernadette (Dominique Lavanant) et leur locataire Michel Taupin (Christian Clavier), un professeur de latin-grec qui ne rêve que d'intégrer la Résistance, se rendent à la Kommandantur pour protester contre l'occupation de leur domicile par le général Spontz et ses hommes. Ils sont reçus par Murat (Jean Yanne), un milicien qui après avoir défendu la présence allemande en France, leur assure s'occuper de leur cas, tout en leur demandant s'il n'y a pas de Juifs dans leur famille. Entre les sorties des films de Norbert Carbonnaux et de Jean-Marie Poiré, la question de la Shoah, de son caractère génocidaire et antisémite est moins centrale dans le débat public que les discussions autour de la responsabilité de Vichy dans la déportation des Juifs (ce qu'illustrent en un sens les exemples cinématographiques cités ici où les deux personnages mentionnant les Juifs sont des fonctionnaires du gouvernement français). La reconnaissance de la nature profondément antisémite du régime de Vichy et d'attitudes discriminantes et hostiles à l'égard des Juifs pendant l'Occupation n'intervient que plus tardivement dans les années 1990, à travers notamment le discours en juillet 1995 de Jacques Chirac lors des commémorations de la rafle du Vél' d'Hiv'⁸⁵².

Il y a pourtant un film qui, derrière ses airs anodins d'énième comédie sur la Seconde Guerre mondiale, intègre des détails troublants pouvant laisser penser qu'il traite, de façon dissimulée, de l'antisémitisme de l'État et d'une partie de la population française pendant l'Occupation. Dans *Le Jour de gloire*, la manière dont Grégoire (Jean Lefebvre), l'un des personnages principaux du film est traité, interpelle. C'est un facteur d'origine parisienne qui a été affecté à Saint-Laurent. Mais le fonctionnaire est peu apprécié des habitants du village qui le considèrent comme un étranger. Au début du film, après l'explosion accidentelle provoquée par Grégoire du pont menant au village (le coup avait été préparé plus tôt par des maquisards), le maire (Pierre Tornade) et ses administrés, rassemblés dans le café local, s'inquiètent des conséquences que cette destruction pourrait provoquer :

Le maire : Mes amis, l'heure est grave. Le village est en danger.

Le patron du café (à Grégoire) : Le village en danger, toi tu t'en fous !

Etienne : ...puisque t'es étranger !

Grégoire : Je suis parisien, moi ! Un parisien, c'est pas étranger.

Gaston : C'est pire !

⁸⁵² Sur cette question de la constitution de la mémoire de la Shoah en France, voir Annette Wieviorka, « Shoah : les étapes de la mémoire en France », dans Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, op. cit., p. 107-116.

Cette animosité à l'égard de Grégoire est rappelée à de multiples reprises à travers les attitudes hostiles des habitants du village à l'égard du facteur. Celle-ci culmine lorsque le maire, rassemblé avec ses adjoints et sous la menace du commandant SS en faction sur les lieux, doit trouver une solution pour que quelqu'un endosse la responsabilité de la mort d'un soldat allemand (mort accidentelle provoquée à la suite d'une plaisanterie de quelques enfants), sous peine que le village soit entièrement rasé et les hommes fusillés. Peu à peu, Grégoire fait un coupable commode :

Etienne : Le mieux, ce serait quelqu'un qui serait pas de Saint-Laurent.

Gaston : Ah ben oui, un étranger ! Comme ça, l'honneur du village serait sauf.

Le maire : Au fait, où est passé Grégoire ?

Le patron du café : On l'a pas vu depuis ce matin.

Gaston : C'est bizarre ça...

Le maire (en souriant) : Tiens, tiens...

Au cours de cette scène qui a lieu dans les locaux de la mairie, le décor est relativement peu chargé. Les plans resserrés sur les personnages ne permettent pas de saisir la pièce dans son ensemble. Néanmoins, un élément de décor est identifiable : un portrait de Philippe Pétain, que l'on aperçoit facilement en arrière-plan des personnages. Lorsque le maire paraît sceller le projet de livrer Grégoire aux Allemands, ce portrait apparaît très clairement au second plan et c'est le seul élément de décor dans ce plan. À l'évidence, dans ce moment décisif du film, la mise en scène extrêmement dépouillée tend à mettre en évidence ce portrait. La décision est finalement prise de le livrer aux troupes allemandes au seul motif que c'est un « étranger » et parce que ses relations avec l'occupant sont un peu trop accommodantes. Cette proximité de Grégoire avec les Allemands est en réalité contrainte puisque les troupes résident dans le château du village où il est lui-même logé. Par ailleurs, les soldats et officiers apparaissent plus aimables et honnêtes au regard de l'hypocrisie et de la lâcheté des villageois. Cette manière insistante de considérer un Français comme un étranger dans son propre pays offre un parallèle saisissant avec la situation des Juifs sous l'occupation qui, dès la mise en place de la collaboration, ont été progressivement dépossédés de leurs droits civils⁸⁵³, jusqu'à être exclus⁸⁵⁴

⁸⁵³ La loi du 22 juillet 1940, promulguée moins d'un mois après la mise en place du régime de Vichy et qui permet de destituer de la nationalité française toute personne naturalisée récemment, visait tout particulièrement les Juifs qui s'étaient réfugiés en France dans les années 1930 pour fuir les régimes totalitaires européens.

⁸⁵⁴ Les lois relatives au statut des Juifs, mises en place dès l'automne 1940, visent avant tout leur ostracisation de la communauté nationale en les interdisant et en les évinçant de certaines professions.

de la communauté nationale par le gouvernement de Vichy, sa propagande, ses thuriféraires⁸⁵⁵ et être considérés comme des ennemis de la France⁸⁵⁶.

Les sources manquent pour affirmer avec plus de certitude cette interprétation. La presse de l'époque n'a rien relevé à ce sujet et aucun document ne permet de cerner les intentions du réalisateur. Cependant, l'étude approfondie du récit du film et de certains éléments de mise en scène rend envisageable une telle hypothèse, d'autant plus si l'on prend en compte le contexte des années 1970 dans lequel est réalisé ce film. Pour Olivier Wieviorka, cette décennie ouvre la porte à la remise en question des grandes certitudes et des visions héroïques de la France pendant la Seconde Guerre mondiale. Selon l'auteur, Mai 68 inaugure « l'ère du soupçon en libérant une parole contestataire, volontiers sarcastique à l'égard des pouvoirs en place⁸⁵⁷ », qui invite à une vision plus critique de l'histoire. La crise pétrolière de 1973 contribue elle aussi à ce sentiment de défiance à l'égard des discours officiels. Le film de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la Pitié*, réalisé en 1969 mais visible à partir de 1971, dévoile l'antisémitisme idéologique d'une partie de la population et l'engagement volontaire de nombreux Français dans la collaboration. Le livre de Robert O. Paxton, *La France de Vichy*, publié en 1973, prouve que la collaboration a été souhaitée et non subie par le régime de Vichy et que celui-ci a devancé le III^e Reich concernant l'application de mesures antisémites. En outre, des plaintes pour crimes contre l'humanité ont été déposées à l'encontre de collaborateurs de premier ordre comme Jean Leguay, Paul Touvier ou René Bousquet. L'heure est à la remise en cause et à la confrontation avec les zones d'ombres de l'Occupation. Mais les éléments cités ici ont été accueillis très difficilement. Olivier Wieviorka rappelle ainsi la censure exercée par l'ORTF qui devait initialement diffuser *Le Chagrin et la Pitié*, note que le livre de Robert O. Paxton n'a été vendu qu'à 13 000 exemplaires entre 1973 et 1985 ou évoque encore le caractère subversif de *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974) où la frontière entre la Résistance et la collaboration est

⁸⁵⁵ Voir notamment Jean Marcou, « La "qualité de Juif". L'antisémitisme d'État, de la propagande au droit positif », *Le Genre humain*, 1996/1, n°30-31, p. 153-171.

⁸⁵⁶ Jean Estèbe rapporte à ce sujet une lettre de délation rédigée en 1944 qui accuse de façon générale les Juifs d'être des étrangers agissant contre les intérêts de la France : « De riches juifs, tout puissants qui sont des communistes notoires, qui alimentent et subventionnent les terroristes se soustraient à leurs devoirs ; ce sont des étrangers à la solde de nos ex-alliés, de nos ennemis les plus déclarés ; ils empêchent toute collaboration qui aurait pu nous sauver. », cité dans Jean Estèbe, *Les Juifs à Toulouse et en Midi toulousain au temps de Vichy*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Tempus », 1996, p. 45. Dans un ouvrage portant sur les Juifs pendant l'Occupation, André Kaspi note que les différentes lois sur le statut des juifs promulguées dans les premières années du régime de Vichy se fondent en partie sur un antisémitisme rampant dans la société française de la fin des années 1930, qui considère que les Juifs nuisent aux intérêts politiques et économiques de la France, via notamment leur alliance supposée avec des sociétés secrètes comme la franc-maçonnerie (cf. *Les Juifs pendant l'Occupation*, Paris, Seuil, 1997 [1991]).

⁸⁵⁷ Olivier Wieviorka, « Francique ou Croix de Lorraine : les années sombres entre histoire, mémoire et mythologie », dans Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, op. cit., p. 99.

extrêmement ténue. La réception houleuse de ce long métrage confirme l'embarras à penser la banalité de l'engagement dans la collaboration. Ajoutons à ces observations le succès en demi-teinte et la réception également orageuse des *Chinois à Paris*. Dans ce film qui imagine l'invasion de la France par les armées maoïstes, une grande majorité des Français prête allégeance à l'occupant et montre la meilleure des volontés dans la collaboration avec celui-ci. La France de l'Occupation est bien évidemment en ligne de mire pour Jean Yanne.

Ce contexte autour du film de Jacques Besnard révèle la complexité à évoquer le rôle des Français pendant l'Occupation et souligne plus largement un rapport enfiévré et peu apaisé avec l'histoire. Qu'il traite consciemment ou inconsciemment de ces questions de la collaboration et du sort des Juifs, *Le Jour de gloire* manifeste, par son récit allégorique, les difficultés d'une société à exprimer directement les aspects les plus sombres de son histoire, qui transparaissent au moins dans le film à travers le constat de la défaite politique et morale des institutions⁸⁵⁸.

2.2.3. *La Carapate* : visions partielles et oublis médiatiques de Mai 68

Si le silence peut être une manifestation de l'impossibilité à parler d'un moment douloureux de l'histoire, il peut être aussi, plus simplement, le résultat d'un processus mémoriel qui, en sélectionnant ou en mettant en valeur certains éléments plutôt que d'autres, laisse de côté des pans entiers d'un événement historique. Ces effets de minimisation et de marginalisation sont révélateurs de la pression médiatique dans la constitution des mémoires et de la concurrence, parfois inégalitaire, des récits entre eux. Dans cette « guerre de mémoires⁸⁵⁹ », la valorisation d'une mémoire et l'oubli d'une autre manifestent non seulement un déséquilibre dans la transmission et des opportunités différenciées dans l'accès aux relais médiatiques, mais aussi un refus d'accueillir des récits divergents qui peuvent contredire et contester les mémoires plus officielles, ou encore une dévaluation de certains traits de l'histoire parce qu'ils concernent ou sont portés par des groupes sujets au mépris social, tant dans le passé qu'au présent.

En ce qui concerne Mai 68, *La Carapate* illustre parfaitement cette indexation de la mémoire sur les rythmes médiatiques et l'influence des groupes dominants. En dépit du portrait social relativement diversifié qu'il propose de la société française en mai 1968, le film de Gérard Oury fait l'impasse sur les ouvriers et les étrangers et leur implication dans l'événement.

⁸⁵⁸ C'est le maire, un représentant de l'État donc, qui prend la décision finale de livrer Grégoire aux soldats allemands et le prêtre du village (joué par Darry Cowl) est appelé en renfort pour convaincre le facteur de la dimension sacrée et chrétienne d'un tel sacrifice. Hypocrite, l'ecclésiastique manipule les écritures de l'Évangile pour justifier l'inadmissible.

⁸⁵⁹ Cf. Daniel Lindenberg, « Guerres de mémoire en France », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°42, 1994, p. 77-96 ; Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson, « Les guerres de mémoires : un objet d'étude, au carrefour de l'histoire et des processus de médiatisation », art. cit..

Le père de Jean-Philippe, Marcel Duroc, ancien ouvrier typographe, est présenté comme un sympathisant socialiste⁸⁶⁰ (« Trente ans que j'attends ça » annonce-t-il au début du film à son fils, en référence au Front Populaire) encourageant les étudiants lors des émeutes. Il n'occupe toutefois qu'un rôle de second plan, renvoyé à un ancien monde, immobilisé par l'âge, entièrement dépendant de son fils pour se déplacer. Cette posture du père renvoie symboliquement la classe ouvrière au souvenir nostalgique d'un passé glorieux, qui n'apparaît plus aujourd'hui comme une actrice majeure du changement social (ce que manifeste la paralysie du vieil homme). Cette discrétion ouvrière dans le film n'est guère étonnante dans le contexte de 1978. La mémoire ouvrière concernant Mai 68 dans les années 1970 est éclipsée par la parution de nombreuses autobiographies de leaders étudiants⁸⁶¹. Le film de Gérard Oury épouse pleinement cette vision estudiantine des événements de mai.

Le rôle et l'action des étrangers et des travailleurs immigrés durant Mai 68⁸⁶² est invisibilisé. Leur intégration aux luttes ouvrières et étudiantes a ouvert les manifestations à la prise en compte des inégalités dont ils sont victimes, à la réalité des discriminations et des bidonvilles. Des slogans comme « La révolution sera internationale ou ne sera pas », « Les étrangers ont droit à tout comme vous » ou « Nous sommes tous des étrangers » témoignent de la conscience intersectionnelle⁸⁶³ des contestations. Dans *La Carapate*, une seule étrangère est présente à l'écran, Bach Yen dite « Blanche Hirondelle », la fiancée vietnamienne de Martial. Son origine évoque lointainement les protestations contre la guerre du Vietnam qui ont notamment mobilisé les étudiants en 1968 en France et dans le monde. Mais ce personnage, réifié sexuellement (Martial la reconnaît dans la foule en voyant ses fesses et, réduite à une simple présence physique, elle n'a jamais la parole dans le film), ne se départit pas d'une vision stéréotypée de l'Asie, ramenée à l'imaginaire folklorique le plus éculé (effets comiques sur la langue étrangère, restaurant vietnamien, imagerie occidentale de la princesse orientale). Elle est niée dans ce qui constitue son identité et son individualité.

⁸⁶⁰ Engager Raymond Bussières pour ce rôle n'est pas un choix anodin de la part de Gérard Oury. L'acteur est connu pour ses positions politiques et son engagement public marqué à gauche. Cet ancien encarté communiste et membre fondateur du groupe Octobre, troupe de théâtre prolétarien, a également connu une importante activité syndicale en défendant les droits des comédiens.

⁸⁶¹ « C'est aussi durant la décennie 1970 que commence le long silence de la mémoire ouvrière de Mai au profit de celle du mouvement étudiant, qui entre en commémoration. Ce processus de commémoration rampante a commencé en 1973 avec la vogue éditoriale, qui culmine en 1978, des autobiographies de leaders étudiants », Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel, « De Mai, souviens-toi de ce qu'il te plaît : mémoire des années 68 », dans Pascal Blanchard, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire. Enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*, op. cit., p. 130.

⁸⁶² Voir notamment l'article d'Yvan Gastaut, « Quand Mai 1968 rencontre l'immigration : un moment de l'opinion française », *Hommes & Migrations*, n°1321, 2018, p. 152-160.

⁸⁶³ Nous utilisons ce terme pour montrer qu'il existe un croisement entre deux types d'oppression chez les travailleurs étrangers : l'une liée à la classe sociale, l'autre à l'origine ethnique de la personne.

3. Affabulations et falsifications : le doute comme instrument d'intelligibilité historique

3.1. *Le Jour de gloire* : l'héroïsme est un opportunisme

Ces recompositions et ces occultations de la mémoire engagent moins à renouveler le regard sur le passé qu'à prendre ses distances avec les récits qui le racontent. Cette remise en cause des mémoires officielles au cours des années 1970 culmine au sein de notre corpus avec *Le Jour de gloire* qui est une déconstruction en règle du mythe de la France unanimement résistante pendant l'Occupation. Nous l'avons dit plus haut, le film de Jacques Besnard met en scène une société d'hypocrites et de lâches qui sont prêts à tout pour fuir leurs responsabilités. Gaston et Etienne tentent de quitter le village en portant des vêtements féminins avant d'être surpris par les habitants qui comprennent que les deux frères ont cherché à se faire passer pour des femmes. Les Allemands ont précisé que celles-ci seraient épargnées avec les enfants et que seuls les hommes seraient fusillés si le coupable du meurtre d'un de leurs officiers ne leur était pas livré. Une autre thématique récurrente du film est celle de l'héroïsme. Lorsque les villageois comprennent que l'un des leurs devra se dénoncer auprès des occupants pour sauver tous les hommes de Saint-Laurent d'une tuerie massive, le patron du café déclare : « Quelqu'un qui aille se livrer aux Allemands, ça demande de l'héroïsme », ce à quoi Mlle Verger (Chantal Nobel) répond ironiquement « Et l'héroïsme, ça court pas le village... ».

L'héroïsme est amené au sein du film dans une dimension fictionnalisante. La première apparition de Grégoire montre le facteur en train de raconter pour la énième fois à des enfants son attaque périlleuse à bord d'un avion de Blanckenberg, « l'as des as [des] Fritz, la terreur des English » pendant la Première Guerre mondiale. Les enfants, fascinés par le récit, ne manquent pas d'en souligner les incohérences, ce qui provoque la confusion chez Grégoire. Cette histoire héroïque, évoquée à plusieurs reprises dans le film, ne laisse guère de doute quant à son inauthenticité. Le courage n'est qu'une façade, un récit falsifié dans *Le Jour de gloire*. Le maire, à son tour, affirme devant ses administrés avoir tenu tête avec beaucoup d'aplomb au commandant allemand alors qu'au cours de cette scène qu'il raconte, il n'a montré que sa couardise. Cette idée d'un héroïsme falsifié culmine à la fin du film lorsque Grégoire décide d'endosser la responsabilité du meurtre de l'officier SS, à la fois pour protéger les enfants qui en sont les auteurs malheureux, mais aussi par orgueil, pour redorer son image auprès des habitants du village et pour prouver sa vaillance. Mais il ne se décide pas encore à se livrer aux Allemands. Le maire essaie un dernier argument et soutient à Grégoire que « ce sacrifice [qu'il] va faire, c'est pour la France ! Et la France n'a jamais pris ses héros pour des cons ! », ce à quoi

le facteur répond sans se faire d'illusion : « Tiens, mon œil ! » Dans cet échange de répliques se révèle l'hypocrisie entourant l'héroïsme qui, érigé en valeur patriotique, ne sert que les intérêts politiques de l'État.

Grace à une ruse, Grégoire parvient à s'arranger avec le commandant Müller qui doit prononcer son exécution en lui faisant croire qu'il est en lien avec les Américains – attendus d'un instant à l'autre dans les environs – et qu'il pourra plaider sa cause auprès d'eux en lui négociant un aménagement de peine. Le commandant accepte le marché et Grégoire, « le système D en bandoulière, comme sa sacoche de facteur⁸⁶⁴ », est sauvé. Celui-ci informe ensuite le maire et le curé de son intention de se dénoncer, ce qui provoque le soulagement de tous. Il tient néanmoins à poser quelques conditions avant cela et demande à ce qu'une place du village porte son nom, que la Légion d'honneur lui soit attribuée à titre posthume, qu'un vitrail à son effigie soit installé dans l'église et que des obsèques nationales lui soient organisées. Il tient par ailleurs à ce que celles-ci soient répétées en sa présence. Il profite encore de sa position de force et du fait que tous les habitants accèdent à ses demandes en demandant aux uns et aux autres des terres, des bêtes ou encore au patron du café local de coucher avec sa femme avant de se livrer, ce à quoi celle-ci veut bien se prêter de bon cœur, au grand désarroi du bistrotier. Après avoir revêtu son ancien uniforme de soldat de la Première Guerre mondiale, Grégoire quitte le village sous les applaudissements des habitants pour aller à la rencontre du commandant Müller. Il retrouve l'officier dans ses quartiers mais, acculé par les ordres de son général, celui-ci doit absolument fusiller un responsable dans le village. Grégoire le rassure en lui affirmant qu'il a descendu le général en question (ce qui est faux puisque la scène précédente montre que cette mort a été provoquée par un accident d'avion). Soudain, tous les soldats allemands quittent les lieux en panique. Les troupes américaines sont enfin arrivées et procèdent à l'arrestation des occupants. Grégoire, en tenue militaire, un fusil à la main, sort en dernier du château et passe auprès des Américains pour l'organisateur de cette reddition allemande. Dans la dernière scène, Grégoire est décoré en grandes pompes sur la place principale du village pour ses actes de résistance.

Dans cette fin de film, l'héroïsme est un opportunisme, une affabulation et une manipulation des événements servant à masquer la lâcheté et la poltronnerie. *Le Jour de gloire* vilipende non seulement l'héroïsme guerrier et les mythes résistancialistes mais aussi les instigateurs de ces récits. En reprenant ironiquement un extrait de la Marseillaise pour son titre, en suggérant l'inefficacité de l'armée française (Grégoire, en uniforme militaire, est spectateur de la

⁸⁶⁴ J. Ro, *La Croix*, 15 janvier 1977.

libération du village par les Américains, ce qui, symboliquement, évoque l'intervention des Alliés dans la libération de la France en 1944) ou en relevant l'appropriation de la Résistance par des figures politiques (alors qu'il s'attendait à ce que la place centrale du village porte son nom, Grégoire est défait lorsqu'il s'aperçoit que celle-ci est rebaptisée du nom du général De Gaulle), le film de Jacques Besnard, portrait à charge des Français ordinaires, révèle l'instrumentalisation des valeurs et des symboles patriotiques, mais aussi la relativité de l'héroïsme et des récits qui les célèbrent.

3.2. *Papy fait de la Résistance* : annihilation mémorielle

Si *Le Jour de gloire* propose une image grinçante et amère de la période de l'Occupation, *Papy fait de la Résistance* en offre une vision décomplexée et parodique. Adapté d'une pièce de Christian Clavier et Martin Lamotte créée en 1981, le film de Jean-Marie Poiré prend pour point de référence les productions cinématographiques françaises des dernières années qui traitent de la Seconde Guerre mondiale. Le réalisateur l'affirme au *Figaro* au moment de la promotion du film :

Ce n'est pas un film qui se moque de la Résistance, s'empresse d'expliquer Jean-Marie Poiré, mais plutôt une satire du cinéma d'après-guerre avec ses héros sans peur et sans reproche, ses clichés manichéens. C'est une parodie-hommage, au *Jour le plus long*, à *Paris brûle-t-il ?*, au *Père tranquille*, à *La Grande Vadrouille*... Nous avons cherché avec Christian Clavier et Martin Lamotte à retrouver l'atmosphère de cette époque en travaillant avec Willy Holt (le décorateur de *Paris brûle-t-il ?*) pour les décors et avec Catherine Leterrier pour reconstituer les costumes. L'esthétique compte beaucoup. Nous avons aussi visionné tous les films sur la guerre des années cinquante et soixante afin de reconstituer le langage et le ton approprié⁸⁶⁵.

Pour *Le Quotidien de Paris*, il confie à Ana de Gasperi :

On a surtout voulu faire une parodie de tous les films qui ont été faits sur l'époque. On est abreuvé de films. On ne peut pas faire non plus abstraction de la culture télévisée avec un rythme quasi hystérique jusqu'à la confusion. Notre film s'appuie sur ce délire, avec quelques clins d'œil au cinéma⁸⁶⁶.

Le réalisateur confie à plusieurs journaux avoir revu de nombreux films traitant de cette période⁸⁶⁷. Les teintes claires-obscurtes du film peuvent rappeler la photographie de *L'Armée*

⁸⁶⁵ Brigitte Baudin, « Une parodie hommage », *Le Figaro*, 26 octobre 1983.

⁸⁶⁶ Ana de Gasperi, « Papy fait de la Résistance : la "Splendid" occupation », *Le Quotidien de Paris*, 26 octobre 1983.

⁸⁶⁷ « Nous nous sommes inspirés du *Silence de la mer* de Vercors. Mais j'ai revu tous les films sur la Résistance. Le nôtre la voit du point de vue comique. », Monique Pantel, « Papy c'est le grand-père d'une irrésistible famille de résistants », *France-Soir*, 20 octobre 1983.

des ombres (Jean-Pierre Melville, 1969) ; la situation initiale présentée par le film est similaire à celle de *La Vie de château*⁸⁶⁸ ; André Bourdelle (Jean Carmet), le mari d'Hélène, est, tout comme le personnage principal du *Père tranquille* (René Clément, 1946), un résistant qui masque derrière des apparences ordinaires ses actions contre l'occupant ; l'opéra Garnier, qui apparaît dès les premiers plans, rappelle les débuts de *La Grande Vadrouille*⁸⁶⁹ ; le général Spontz, amoureux des arts et de la culture française, évoque l'officier cultivé du *Silence de la mer* (Jean-Pierre Melville, 1949) ; et enfin, le film reprend dans son ensemble des lieux communs (la Kommandantur) et des stéréotypes allemands sur lesquels se fondent les comédies sur la Seconde Guerre mondiale des deux dernières décennies. Notons par ailleurs que le casting du film, aréopage des comédiens les plus en vue, où le moindre second rôle est occupé par une célébrité du cinéma comique⁸⁷⁰, et le budget important du film (environ 30 millions de francs⁸⁷¹) cherchent à égaler des superproductions sur la Seconde Guerre mondiale comme *Le Jour le plus long* (Ken Annakin, Darryl F. Zanuck, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, 1962) ou *Paris brûle-t-il ?* (René Clément, 1966).

À travers ce tissu référentiel, *Papy fait de la Résistance* joue moins avec l'histoire qu'avec les discours qui la médiatisent, ce que ne manque pas de relever la presse de l'époque⁸⁷². Pour Henry Rousso, ce film est capital dans la chronologie des représentations de l'Occupation : « [...] *Papy* est peut-être l'amorce d'une rupture cinématographique, qui annonce un tournant collectif dans l'imaginaire collectif de cette époque⁸⁷³. » De quelle nature est ce changement ? Henry Rousso désigne sommairement deux périodes dans l'histoire de ces représentations

⁸⁶⁸ Dans les deux cas, le domicile d'une famille est investi par des troupes allemandes, le père (Pierre Brasseur dans *La Vie de château*, Jean Carmet dans *Papy fait de la Résistance*) est à la tête d'un réseau de résistants, la fille (Catherine Deneuve dans le premier, Dominique Lavanant dans le second) est courtisée par un officier allemand, le gendre (Philippe Noiret/Christian Clavier) se distingue par une prudence qui masque une certaine couardise et les deux films se concluent par une défaite des Allemands (le débarquement de Normandie/l'arrestation de Ludwig von Apfelstrudel).

⁸⁶⁹ André Bourdelle est chef d'orchestre à l'opéra Garnier tout comme Stanislas Lefort dans *La Grande Vadrouille*. Robert Chazal, dans sa critique du film publiée dans *France-Soir* le 31 octobre 1983, croit même reconnaître une allusion au pot de peinture renversé par le personnage de Bourvil au début du film de Gérard Oury avec Bernadette Bourdelle donnant un coup de pied dans un sceau de peinture pour éclabousser Adolfo Ramirez.

⁸⁷⁰ Jean-Marie Poiré évoque l'ambition de Christian Fechner, le producteur du film, en rapportant les propos de celui-ci dans le livre d'Alexandre Grenier consacré à la troupe du Splendid : « Je veux que dans chaque rôle, même le plus minime, il y ait une vedette du comique français, que ce soit une véritable palette de tout ce que notre cinéma compte de gens qui font rire. », Alexandre Grenier, *Génération Père Noël. Du Splendid à la gloire*, Paris, Belfond, 1994, p. 306.

⁸⁷¹ Le budget est exceptionnel pour l'époque (les films français coûtent en moyenne deux fois moins cher). L'affiche du film commente malicieusement : « le film qui a coûté plus cher que le débarquement ».

⁸⁷² « Le café-théâtre ne respecte rien. La cible visée ? Une imagerie sans doute abusive qui nous entretient sempiternellement d'une guerre vieille de quarante ans qui empêche qu'on soit trop préoccupé des guerres présentes [...] ». Michel Perez, « Le jour le plus con », *Le Matin*, 28 octobre 1983 ; « La véritable cible de *Papy* n'est ni l'armée allemande ni les collaborateurs de la Gestapo, mais le cinéma lui-même. », Richard Le Ny, *Minute*, 5 novembre 1983.

⁸⁷³ Henry Rousso, « Papy, c'est fini », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°2, 1984, p. 98.

depuis les débuts de la V^e République. Une première qui court le long des années 1960, promouvant un « résistancialisme triomphant⁸⁷⁴ », une seconde qui concerne les années 1970, où les portraits récurrents de lâches et de collaborateurs soulignent « la mode “rétro” et l’autoflagellation collective⁸⁷⁵ » dans le rapport avec ces années d’occupation. Ces deux ensembles manifestent chacun à leur manière des négociations identitaires avec le passé, le besoin de construire un rapport apaisé avec un passé troublé en construisant une mythologie résistancialiste ou en dénonçant des actes honteux. Ces deux attitudes témoignent de la persistance du passé dans le présent. Or, *Papy fait de la Résistance* est probablement, pour Henry Rousso, le symbole d’une résiliation mémorielle, le souhait d’un rapport émancipé avec un passé traumatique qui s’éloigne progressivement et qui ne s’incarne plus, essentiellement pour les plus jeunes, qu’à travers des figures solennelles célébrées en grandes pompes et qui relèvent déjà du légendaire et non plus de l’histoire. La commémoration pesante, les débats sur les années troubles où se révèlent de plus en plus la complexité de l’histoire, peuvent être le signal pour certains d’une société coincée dans son passé :

[...] les jeunes générations en ont assez de l’image sacro-sainte de la Résistance et, plus encore, de la permanence dans leur univers quotidien du syndrome de Vichy, de la guerre et de l’Occupation. En conséquence, ils se sont précipités en masse pour voir un film qui leur sert jusqu’à l’indigestion des images classiques, les détourne de leur sens et banalise le phénomène : ce n’est plus l’armée des ombres mais un bataillon de grands-pères sympathiques, des papys. Le rire, même s’il n’atteint pas des sommets, est salvateur. Le film tourne en dérision non pas un passé qui ne les concerne plus, mais un présent encombré de héros et de martyrs⁸⁷⁶.

Ce constat quelque peu provocateur d’Henry Rousso cherche à mettre en avant la manière dont la mémoire de la Résistance a pu devenir encombrante. À force de discours commémoratifs, les grandes figures d’hier et la geste héroïque relèvent désormais du consensuel, voir du banal⁸⁷⁷ et racontent une histoire qui a cessé de travailler le présent. En un sens, le film de Jean-Marie Poiré fait éclater ce trop-plein et cette inflation mémorielle.

Cette idée semble figurée de façon littérale dans l’ultime séquence de *Papy fait de la Résistance* où l’histoire qui était racontée jusqu’ici se révèle être un film dans le film, une fiction reconstituant des événements présentés comme réels et qui sert d’appui à une émission de

⁸⁷⁴ *Idem.*

⁸⁷⁵ *Idem.*

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁷⁷ « [...] à force de vouloir – en toute légitimité – imposer l’image obsédante des martyrs et des héros, on obtient l’effet inverse, leur désacralisation. », *idem.*

télévision du type *Les Dossiers de l'écran*⁸⁷⁸. Sur un plateau télévisé, à l'époque contemporaine, un présentateur prend la parole et ouvre le débat avec quelques protagonistes du film, désormais plus âgés : Michel Taupin, devenu ministre des Anciens combattants, Bernadette Bourdelle, le général Spontz, Guy-Hubert Bourdelle (Martin Lamotte), le frère de Bernadette, et Adolfo Ramirez Junior, le fils d'Adolfo Ramirez (qui est également interprété par Gérard Jugnot). Dans cette séquence, le film semble faire sa propre critique. Les participants du débat soulèvent les incohérences, les énormités et l'incorrection de cette production à l'égard de la gravité de la période historique qu'il évoque, ainsi que ses approximations dans la représentation des personnages (Michel Taupin ouvre le débat par un commentaire furieux : « Je tiens à vous dire que je suis parfaitement scandalisé ! On nous a présenté ce soir la réalité d'une façon odieusement caricaturée, pour ne pas dire grotesque ». Guy-Hubert Bourdelle enchaîne ensuite : « Tout est faux de A jusqu'à Z ! Les personnages sont ridicules ! »). Le débat s'enflamme progressivement et chacun donne sa version des faits face aux inexactitudes qu'ils ont repérées concernant leur double fictionnel. Adolfo Ramirez Junior envenime sérieusement le débat en affirmant que son père était un agent double et en reprochant à chacune des personnalités présentes de mentir sur la réalité de l'histoire. Il devient de plus en plus difficile de distinguer ce qui, dans le film et dans les témoignages, relève de la réalité ou de l'affabulation. Peu à peu, le débat apparaît moins utile pour rétablir l'authenticité de l'histoire que pour se composer une image respectable. La discussion se conclue dans une cacophonie généralisée sous les coups et les cris de chacun après d'ultimes provocations de la part d'Adolfo Ramirez Junior.

Dans cette séquence métafictionnelle, le témoin de l'histoire, plutôt que d'être le garant d'une vérité historique, est présenté comme un perturbateur mémoriel tant son récit peut se croiser avec la défense d'intérêts personnels. La mémoire devient aussitôt suspecte de récupérer et de s'approprier opportunément l'histoire pour participer à la constitution d'une identité sociale qui a ses intérêts dans le présent. En un sens, la mémoire est en partie cela⁸⁷⁹, mais *Papy fait de la Résistance* pousse la question mémorielle au bord de la falsification historique. Cependant, au regard de sa volonté parodique première, de son désir de jouer avec la production

⁸⁷⁸ Le titre de l'émission n'est pas explicitement donné, mais la présence à l'écran d'Alain Jérôme dans le rôle de l'animateur du débat – qui n'est autre que le présentateur historique depuis 1967 des *Dossiers de l'écran* sur la deuxième chaîne de l'ORTF puis sur Antenne 2 – donne une indication très claire sur la nature de ce plateau télévisé.

⁸⁷⁹ « [...] la mémoire est une forme de rapport au passé, dont la cause finale n'est pas la connaissance, la réalité et l'intelligibilité du passé mais la vérité du présent, la construction ou le renforcement d'une identité partagée [...] », Marie-Claire Lavabre, « Usages du passé, usages de la mémoire », *Revue française de science politique*, n°44-3, 1994, p. 487.

cinématographique sur la Seconde Guerre mondiale – qui est en un sens un discours sur un discours –, il faut peut-être moins voir dans le film de Jean-Marie Poiré une dénonciation des récits mémoriels que le glissement de l’histoire de la Seconde Guerre mondiale vers le récit fictionnel. Le personnage de Super-Résistant qui parcourt le film, « mélange d’Arsène Lupin, de Judex, de Mandrake et de Superman⁸⁸⁰ », sorte de justicier masqué qui sert de couverture pour Guy-Hubert Bourdelle (il refuse lors du débat de confirmer qu’il était bien Super-Résistant), emblématise cet embranchement entre la fiction et l’histoire. Deux décennies plus tôt, *Crésus* s’ouvrait avec la découverte hasardeuse par Jules (Fernandel) d’un conteneur d’avion allemand descendu pendant la guerre renfermant des billets de banque. La Seconde Guerre mondiale permettait par sa présence spectrale d’embrayer le récit. *Papy fait de la Résistance* extrapole en quelque sorte cette idée en faisant de la guerre un prétexte fictionnel qui, alimentée par suffisamment de représentations, s’offre à la parodie. En s’émancipant du récit historique, en battant en brèche les mémoires de l’événement, *Papy fait de la Résistance* résout et dilapide dans un grand vacarme parodique les arrangements et les ambiguïtés des comédies historiques des années 1960-1970.

⁸⁸⁰ Jean Rochereau, « Papy super-déirant », *La Croix*, 27 octobre 1983.

Chapitre 8

Ce qui nous lie et ce qui restera de nous : quelle mémoire des comédies populaires françaises des années 1960-1970 ?

« Où étaient les souvenirs purs ? En presque tous se fondent les impressions d'autres époques qui s'y superposent et leur donnent une réalité différente. Il n'y a pas de souvenirs, c'est une autre vie revécue avec une autre personnalité qui résulte pour partie de ces souvenirs eux-mêmes. On n'inverse pas le sens du temps à moins de vivre les yeux fermés, les oreilles sourdes⁸⁸¹. »

Boris Vian – *L'Herbe rouge*

Dans le précédent chapitre, nous avons envisagé les comédies historiques des années 1960-1970 comme des espaces de négociations identitaires où se configurent des tensions mémorielles et où se joue en partie la construction de la conscience historique d'une société. Nous avons construit le chapitre précédent en diptyque avec celui que nous ouvrons ici, tous deux rassemblés dans une réflexion plus globale sur les comédies populaires des années 1960-1970 considérées comme des lieux de confluences saisis et débordés par des enjeux mémoriels et culturels. L'ambition pour ce chapitre 8 est moins de saisir ce qui reste dans le film, ce que celui-ci imprime de son environnement de conception, que d'envisager ce qui passe à travers lui. Nous déplaçons radicalement notre centre d'attention du film vers sa médiatisation et ses modalités d'existence dans les espaces de diffusion contemporains. Qu'est-ce qui subsiste de ces comédies aujourd'hui ? De quelle manière leur circulation et leur inscription dans des espaces spécifiques affectent-elles leur perception ? Dit autrement, qu'est-ce que ces espaces, régis et contraints par des logiques économiques et pratiqués selon certains usages, « font » aux films et de quelle façon contribuent-ils à leur valorisation culturelle et symbolique ?

La télévision apparaît spontanément comme l'un des médias privilégiés de consommation et de transmission de ces comédies par la récurrence des rediffusions et les scores d'audience souvent élevés lors de leur programmation. Sans être totalement inexacte, une telle affirmation mérite de nombreuses nuances tant une faible partie des films de notre corpus bénéficie d'une réelle mise en valeur télévisuelle et tant la prise en compte des stratégies de programmation des

⁸⁸¹ Boris Vian, *L'Herbe rouge* [1950], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1992, p. 63.

chaînes, ainsi que de la localisation de l'expérience de visionnage⁸⁸², entraînent des rapports spécifiques au film. La reprise de certaines comédies de notre corpus sur des médias sociaux et des plateformes web de partages de vidéos comme YouTube semble contribuer à une présence dynamique de ces films, qui se trouvent gratifiés d'une vitalité nouvelle grâce à des réappropriations ludiques. Mais ces usages instituent autant ces films en références culturelles incontournables qu'ils n'en fragilisent l'intégrité par des réutilisations opportunes.

Un enjeu fondamental se pose dans la caractérisation et la valorisation actuelles de ces comédies à travers cette question de la représentation. Si les espaces de diffusion que nous avons cités peuvent conditionner un certain rapport aux films, l'inclusion de ces derniers dans des dispositifs discursifs particuliers contribuent plus largement à leur assigner une certaine signification. En d'autres termes, ces comédies peuvent constituer des capitaux sociaux, symboliques et culturels en étant intégrées dans des logiques qui sont du ressort de la construction identitaire ou encore de l'économie culturelle. Si les processus de labellisation autant artistique que culturelle peuvent résulter d'une croyance sincère dans la qualité immanente des œuvres, cette attribution de la valeur provient avant tout de regards orientés qui sont travaillés à la fois par une histoire affective avec ces films, par une inquiétude identitaire ou encore par des débats sur la légitimité culturelle. Il s'agit bien ici d'envisager ces comédies comme des objets chargés et investis.

Peut-on, en ce sens, affirmer qu'ils participent à la construction de la mémoire culturelle d'une société ? Selon les travaux de Jan et Aleida Assmann sur ce sujet, la « mémoire culturelle », qui prolonge et complète la notion de « mémoire collective » développée par Maurice Halbwachs, se rapporte aux significations attribuées à des objets, des lieux, des rites, des images, des histoires et qui, transmises de générations en générations au sein d'un groupe donné, constituent le fond culturel d'une société, forment son identité et contribuent à sa structuration. Cette mémoire puise dans un passé lointain et mythifié⁸⁸³. Ne serait-ce que pour

⁸⁸² Nous reprenons cette idée à Jean-Marc Leveratto qui parle de « localisation de l'expérience cinématographique » pour reconsidérer les conduites esthétiques du spectateur de cinéma à partir de sa situation spatiale et de son engagement corporel (cf. Jean-Marc Leveratto, « Histoire du cinéma et sociologie de la consommation cinématographique », *Théorème*, n°15, 2012, p. 13-23).

⁸⁸³ « The cultural memory is based on fixed points in the past. Even in the cultural memory, the past is not preserved as such but is cast in symbols as they are represented in oral myths or in writings, performed in feasts, and as they are continually illuminating a changing present. In the context of cultural memory, the distinction between myth and history vanishes. Not the past as such, as it is investigated and reconstructed by archaeologists and historians, counts for the cultural memory, but only the past as it is remembered. Here, in the context of cultural memory, it is the temporal horizon of cultural memory which is important. Cultural memory reaches back into the past only so far as the past can be reclaimed as "ours". This is why we refer to this form of historical consciousness as "memory" and not just as knowledge about the past. », [« La mémoire culturelle repose sur des points fixes dans le passé. Dans ce type de mémoire, le passé n'est pas préservé en tant que tel mais se formalise à travers des symboles tels qu'ils sont représentés dans les mythes oraux et écrits ou célébrés lors des fêtes. Ils éclairent

cette condition temporelle, mais aussi pour l'incertitude quant à la possibilité que ces comédies puissent concerner l'ensemble de la société française, les films de notre corpus ne peuvent être rattachés à cette idée de mémoire culturelle. Jan Assmann envisage un deuxième type de mémoire, relative cette fois-ci à un passé proche : la « mémoire communicative » :

Communicative memory is noninstitutional; it is not supported by any institutions of learning, transmission, and interpretation; it is not cultivated by specialists and is not summoned or celebrated on special occasions; it is not formalized and stabilized by any forms of material symbolization; it lives in everyday interaction and communication and, for this very reason, has only a limited time depth which normally reaches no farther back than eighty years, the time span of three interacting generations⁸⁸⁴.

Cette idée de mémoire « ordinaire », horizontale et quotidienne paraît s'appliquer davantage aux comédies que nous évoquons tant leur transmission passe par des canaux qui ne sont pas ceux des institutions légitimantes. Cependant, le terme de « mémoire communicative » est difficilement applicable. L'exposition consacrée à Louis de Funès en 2020 par la Cinémathèque française ou la remise de César d'honneur à des personnalités du cinéma comique montre une réappropriation de ce cinéma par des structures de légitimation culturelle. Plus encore, nous pensons que les programmations télévisées de ces comédies, du moins de certaines comédies, peuvent se rapprocher de formes rituelles telles que la mémoire culturelle les approche. Par ailleurs, des discours idéologiquement et affectivement orientés marquent un investissement culturel et identitaire autour de ces films, qui s'éloignent ainsi de processus de transmission ordinaire propres à la mémoire communicative. Les usages et les réappropriations contemporains de ces comédies ne peuvent se ranger dans l'une ou l'autre des formes de mémoires ciblées par Jan Assmann. Ils évoluent plus probablement entre les deux. Ce qui est à

continuellement un présent changeant. Dans le cadre de la mémoire culturelle, la distinction entre mythe et histoire disparaît. Ce n'est pas le passé tel qu'il est étudié et reconstruit par les archéologues et les historiens qui compte, mais seulement le passé tel qu'il est rappelé. Ici, c'est l'horizon temporel de la mémoire culturelle qui est important. La mémoire culturelle n'est assimilée au passé que dans la mesure où celui-ci peut être revendiqué comme « le nôtre ». C'est pourquoi nous appelons cette forme de conscience historique « mémoire » et pas seulement connaissance du passé. », Jan Assmann, « Communicative and Cultural Memory », dans Astrid Erll, Ansgar Nünning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin/New York, De Gruyter, 2008, p. 113.

⁸⁸⁴ « La mémoire communicative n'est pas institutionnelle. Elle n'est pas prise en charge par des institutions d'apprentissage, de transmission et d'interprétation. Ce n'est pas une culture qui est valorisée par des spécialistes et elle n'est pas convoquée ou célébrée lors d'occasions spéciales. Elle n'est formalisée et stabilisée par aucune forme de symbolisme matériel. Elle se manifeste dans les interactions et la communication quotidiennes. Pour cette raison, elle n'a qu'une profondeur temporelle limitée qui ne remonte normalement pas plus loin qu'à quatre-vingts ans ou qu'à un intervalle de temps de trois générations. », *ibid.*, p. 111.

retenir ici, c'est que ces films ont avant tout une dimension relationnelle, qu'ils servent de supports et de transmetteurs à une mémoire singulière⁸⁸⁵.

I. Les rediffusions télévisées : des conditions spécifiques de réception

La télévision a été et demeure encore l'un des principaux diffuseurs de films de patrimoine en dépit des restrictions de diffusion d'œuvres cinématographiques imposées aux chaînes gratuites et nationales⁸⁸⁶. Dans un article portant sur la diffusion des films de patrimoine à la télévision, Pierre Gras note que 50 % de l'ensemble des films programmés sur les chaînes en clair de 1951 à 1989 ont plus de dix ans⁸⁸⁷. Au cours des années 1990, cette tendance se maintient, mais l'offre de films patrimoniaux se restructure. Leur diffusion se déplace de plus en plus vers les créneaux de l'après-midi et de la deuxième partie de soirée, alors que la case *prime time* (20h30-22h30) est dévolue aux films plus récents. La part d'œuvres européennes croît légèrement (de 10 % en début de décennie à 20 % à la fin), tandis que les taux de films français et américains diminuent sensiblement (de 56 % à 48 % pour les premiers, de 32 % à 28 % pour les seconds). Certaines chaînes comme France 3 et Arte proposent un volume plus important de films de patrimoine, notamment d'œuvres cinématographiques de plus de trente et quarante ans, tandis que TF1 et France 2 ont une part plus réduite de films de plus de dix ans dans leur offre cinéma.

La diffusion des films de patrimoine et les stratégies d'acquisition et d'exposition de ces œuvres ne peuvent être appréhendées sans prendre en compte la nature concurrentielle du paysage audiovisuel français. Claude Forest note que l'augmentation de l'offre de chaînes dans

⁸⁸⁵ Nous reprenons ici la dimension communicative que Jan Assmann attache à la notion de mémoire culturelle : « Things do not "have" a memory of their own, but they may remind us, may trigger our memory, because they carry memories which we have invested into them, things such as dishes, feasts, rites, images, stories and other texts, landscapes, and other "lieux de memoire." », [« Les choses n'ont pas de mémoire propre, mais elles peuvent nous rappeler, elles peuvent activer notre mémoire parce qu'elles portent des souvenirs que nous avons investis en elles (des choses tels que des plats, des fêtes, des rites, des images, des histoires, des textes, des paysages, des "lieux de mémoire". »), *idem*.

⁸⁸⁶ Depuis le décret n°90-66 du 17 janvier 1990 intégré à la loi n°86-1067 du 30 septembre 1986, les chaînes de télévision ont des règles et des obligations en matière de diffusion d'œuvres cinématographiques. Parmi celles-ci, l'interdiction de diffuser des films de cinéma sur certaines plages horaires (les vendredi et samedi soir, le dimanche après-midi), le respect d'un délai entre la sortie cinéma d'un film et sa diffusion à la télévision, une limitation de diffusion à 192 films par an (avec un maximum de 144 entre 20h30 et 22h30) avec possibilité de dépasser ce quota avec des films Art et Essai, le devoir de proposer au moins 60 % d'œuvres européennes dans l'offre cinématographique annuelle et au moins 40 % de films d'expression française.

⁸⁸⁷ Pierre Gras, « Les films du patrimoine à la télévision française », dans Laurent Creton (dir.), *Le Cinéma à l'épreuve du système audiovisuel*, CNRS Éditions, 2002, p. 197-205.

les années 1980 a développé les besoins de programmes. La fiction cinématographique, via la rediffusion, a largement permis de remplir les nouveaux créneaux de diffusion et de tenir face à la concurrence, en capitalisant notamment sur des films ayant déjà eu du succès en salles⁸⁸⁸. Selon Claude Forest toutefois, le film de cinéma à la télévision est en déclin dès les années 1990 en raison de la diversification des contenus proposés par les chaînes, de la concurrence intra-sectorielle qui apporte souvent des résultats imprévisibles (le succès ou l'échec d'un programme en termes d'audiences sont en partie déterminés par la programmation des autres chaînes) ou encore de l'usure de certains titres qui, après de nombreuses rediffusions, perdent en attractivité⁸⁸⁹. Le lancement de la TNT en 2005 a réaménagé sensiblement l'offre de films de cinéma, et notamment de films de patrimoine. L'écllosion simultanée de plusieurs chaînes a accru le besoin de programmes et de longs métrages de cinéma, qui trouvent ici de nouveaux espaces de diffusion. Mais cette augmentation de l'offre, le rachat ou le développement de chaînes spécialisées par des acteurs historiques (TF1 acquiert NT1 et TMC dans les années 2000 et lance HD1 en 2012, M6 crée W9 aux débuts de la TNT et 6ster en 2012 puis s'empare de Gulli dans les années 2010) a déplacé les logiques de diffusion des films de cinéma. Par un processus de périphérisation, la TNT prend une part plus importante dans la diffusion de films de patrimoine. Les œuvres autrefois programmées sur les chaînes historiques se déplacent vers les chaînes de la TNT⁸⁹⁰, ce qui permet à la fois d'alimenter ces dernières en heures de programme et d'offrir la possibilité aux grands groupes de continuer à valoriser un catalogue

⁸⁸⁸ « Dans leur composition, si les quatre cinquièmes des films diffusés en salles sont des nouveautés, la proportion s'inverse en ce qui concerne la télévision : seul un tiers des films diffusés chaque année sur les chaînes en clair sont des inédits. La rupture dans l'équilibre inédit/rediffusion intervient lors de la libéralisation de l'audiovisuel français. Une augmentation massive de l'offre s'opère par l'accroissement du nombre de chaînes (Canal + en 1984, La Cinq et M6 en 1986) et par celui du temps d'antenne de chacune d'entre elles : pour les chaînes nationales en clair, 10 942 heures de diffusion en 1983, 34 960 en 1993, et 41 109 heures en 1997. Au détriment de l'information et des émissions de divertissement, la fiction a largement été employée pour combler ce besoin de programmes à émettre, passant de 18,7 % du temps d'antenne en 1983 à 28,4 % en 1993. Au sein de ce genre, le film cinématographique y est largement minoritaire (5,2 % en 1997), mais est l'un des mieux exposés avec 23,5 % du temps d'antenne en *prime time*, le film étant considéré comme une valeur sûre pour affronter la concurrence, accroître l'audience et valoriser les espaces publicitaires. », Claude Forest, « La fréquentation des films en salles et leur audience à la télévision », dans *ibid.*, p. 181-182.

⁸⁸⁹ « [...] la télévision diffuse largement plus de reprises que de nouveautés sur lesquelles elle a assuré – jusqu'en 1996 – l'essentiel de ses meilleures audiences. Le succès de ces nombreuses "rediffusions de rediffusions" a constitué l'essentiel du fonds de commerce des chaînes. La pénétration des chaînes thématiques consacrées au cinéma d'une part, et l'accroissement considérable du nombre de titres pluri-diffusés par les chaînes en clair d'autre part, n'est pas pour rien dans la lente érosion du genre cinématographique à la télévision généraliste (et peut-être aussi sur son récent regain en salles). Non seulement la part relative des films inédits à la télévision ne cesse de diminuer, mais au sein même des rediffusions, la proportion des films diffusés plus de cinq fois ne cesse de croître, et désormais plus de 10 % des titres ont déjà été diffusés au moins six fois sur une chaîne. », *ibid.*, p. 189-190.

⁸⁹⁰ C'est le cas notamment pour le groupe M6 qui possède les droits de diffusion de la saga des *Gendarmes*. Les films ont très longtemps été visibles sur M6, la chaîne première du groupe, avant d'être « relégués » ces derniers temps sur des chaînes sœurs comme W9 et 6ter. Même chose avec la trilogie de la *Septième compagnie* qui a fait les grandes heures de TF1 mais dont la présence télévisuelle passe davantage ces dernières années par TMC, qui est affiliée au groupe TF1.

de films de patrimoine en perte de vitesse sur les chaînes historiques, qui elles se concentrent de plus en plus sur les retransmissions événementielles, les séries et téléfilms, les divertissements et les films de cinéma plus récents.

Tenir compte de ces réalités économiques et concurrentielles est essentiel pour aborder la diffusion à la télévision des comédies de notre corpus. Une impression d'ensemble ou un rapport empirique à ces rediffusions pourraient laisser croire à une programmation abusive de certains titres et déduiraient un peu trop rapidement que la popularisation de ces films est due en grande partie à leur exposition privilégiée à la télévision. Mais le nombre n'est pas la valeur. L'étude, cette fois-ci plus statistique⁸⁹¹, des rediffusions des comédies populaires françaises des années 1960-1970 à la télévision invite à des conclusions plus contrastées. Une majorité de comédies de ces deux décennies a été très peu rediffusée à la télévision. D'autres ont connu des apparitions plus régulières mais le plus souvent sur des chaînes de la TNT et en dehors des heures de grandes écoutes. D'où vient donc ce sentiment tenace que la télévision a joué un rôle essentiel dans la popularisation de certaines comédies et qu'elle a permis de prolonger certains succès d'exploitation, ou encore d'assurer une audience soutenue à ces œuvres ? Si des logiques

⁸⁹¹ Nous avons compilé plusieurs sources pour travailler sur ces rediffusions. Nous nous sommes servis de deux classements du CNC qui répertorient pour l'un les films les plus diffusés sur les chaînes nationales gratuites depuis 1957, entre 2012 et 2021 pour l'autre. Ces classements, disponibles sur le site de l'organisme (https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/films-les-plus-diffuses-a-la-television_224109) et dont la dernière mise à jour date du 3 mai 2022, sont établis à partir d'une base de données commune au CNC et au CSA – non-accessible au grand public – qui prend en compte les multidiffusions lorsque les chaînes ont recours à ce procédé. Nous avons également exploité de manière ciblée les ressources de l'Inathèque, qui permettent, pour un titre de film donné, de recenser toutes ses dates de diffusion depuis 1995, la chaîne qui l'a programmé et son heure de passage. Nous avons suivi la méthode du CNC en ne comptabilisant que les rediffusions sur les chaînes nationales gratuites. Ce classement que nous avons établi a été arrêté au 31 juillet 2023. Ces résultats sont disponibles dans la filmographie de cette thèse. Nous avons cependant manqué de données fiables en ce qui concerne les audiences télévisées. Les résultats et les archives de ces audiences ne sont pas publiques puisqu'elles sont gérées par Médiamétrie, une entreprise privée qui ne dévoile ses résultats qu'à ses clients. Les chiffres d'audience constituent des données commerciales sensibles pour les chaînes de télévision, qui ont tout intérêt à limiter leur diffusion. Médiamétrie publie ces dernières années un classement annuel des cent meilleures audiences télévisées mais ces résultats sont trop partiels pour dégager des tendances et aboutir à des conclusions en ce qui concerne les audiences des films de notre corpus. Une solution de repli a un temps été envisagée avec le site audiencestv.com – aujourd'hui disparu mais dont les archives numériques sont disponibles grâce à la Wayback Machine – qui répertorie les meilleures audiences annuelles des principales chaînes de télévision de 1990 à 2005 en indiquant le nombre de téléspectateurs et les parts de marché. Cependant, ces données sont une nouvelle fois difficilement exploitables puisque les sources ne sont pas vérifiables. L'auteur de ce site soutient que ses chiffres proviennent de Médiamétrie (et explique par ailleurs que la fermeture de son site est due aux pressions exercées par l'entreprise qui ne souhaite pas que ses données soient diffusées publiquement), mais il est impossible de savoir de quelle manière il a pu se les procurer. Par ailleurs, le *numerus clausus* des classements publiés est aléatoire. Même si la majorité des données s'établit autour d'un top 20, certains classements intègrent seulement, sans raison apparente et de façon irrégulière, 10, 18 ou 19 occurrences. Nous avons jugé que ces données étaient trop fragiles et instables pour en tirer des conclusions. Nous nous sommes malgré tout appuyés, dans une certaine mesure, sur les classements annuels publiés par Médiamétrie ainsi que sur les annexes proposées par l'ouvrage *Le Cinéma à l'épreuve du système audiovisuel* où sont consignées les cinq meilleures audiences par chaînes des films de cinéma en 1997, 1999, 2000, 2001 ainsi que les dix meilleures audiences annuelles de films de cinéma (toutes chaînes confondues) dans les années 1990. Tous les chiffres qui sont indiqués dans ces pages sont sourcés.

économiques permettent d'avancer des hypothèses, cette question ne peut être résolue qu'en reprenant en compte les spécificités des cadres de la réception télévisuelle.

1. Un panorama contrasté des rediffusions télévisées

1.1. Des disparités dans l'exposition télévisuelle

Afin de déconstruire d'emblée quelques croyances télévisuelles, *La Grande Vadrouille*, *Le Corniaud*, *Les Tontons flingueurs*, les deux films des *Bronzés* ou n'importe quel épisode de la saga des *Gendarmes* sont loin de faire partie des films les plus diffusés à la télévision malgré le sentiment de lassitude et de redondance que peut donner l'annonce de leur diffusion prochaine. Aucun de ces films n'intègre les classements du CNC des œuvres cinématographiques les plus diffusées à la télévision depuis 1957 et entre 2012 et 2021. Parmi les films de notre corpus, 33 intègrent la liste des 182 longs métrages de cinéma les plus diffusés depuis 1957 (neuf⁸⁹² se retrouvent parmi les cinquante premières places) et seulement huit font partie des 139 œuvres les plus diffusées entre 2012 et 2021 (il n'y en a qu'un seul⁸⁹³ parmi les cinquante meilleures places de ce classement).

Au sein de cet ensemble, les films sont exposés de façon inégalitaire. Pour la très grande majorité d'entre eux, un peu plus d'une diffusion sur deux est en première partie de soirée. Les taux oscillent pour l'essentiel entre 50 et 65 % de diffusion en *prime time* et très peu vont au-delà. Certains sont même majoritairement diffusés en dehors des heures de grandes écoute, ce qui relativise leur présence à la télévision⁸⁹⁴. Une fois encore, la diffusion du film en première partie de soirée ne garantit pas sa visibilité. De nombreuses comédies sont, certes, diffusées majoritairement en *prime time* mais sur des chaînes de la TNT, dont l'audience est plus faible que celle des chaînes historiques. Les données de l'Inathèque nous permettent de constater qu'un film comme *Les Bidasses en folie*, diffusé 32 fois à la télévision depuis 1995, a eu droit à 19 *prime time* mais à chaque fois sur une chaîne de la TNT (6ter, W9, HD1, Cstar)⁸⁹⁵. Nous pouvons observer sensiblement la même chose pour *Le Viager* : 29 diffusions à la télévision

⁸⁹² *Le Grand Restaurant* (46 fois), *Le Cerveau* et *Les Fous du stade* (42 fois), *Les Charlots font l'Espagne* (38 fois), *Le Magnifique* et *La Zizanie* (37 fois), *Les Bidasses en folie*, *Les Bidasses s'en vont en guerre* et *Fantômas* (36 fois).

⁸⁹³ *Le Cerveau*, diffusé 26 fois.

⁸⁹⁴ Entre 1957 et 2012, *La Guerre des boutons* n'est diffusé que 46,9 % du temps en première partie de soirée. Les taux descendent à 41,9 % pour *Pouic-Pouic*, 26,5 % pour *L'Homme de Rio* et à 24,1 % pour *Don Camillo en Russie*.

⁸⁹⁵ De manière générale, les films des Charlots, qui ont des scores assez importants de rediffusion à la télévision, sont essentiellement diffusés sur les chaînes de la TNT depuis 1995.

depuis 1995, 18 fois en première partie de soirée et seulement six fois sur une chaîne historique sur ce créneau décisif (la dernière en date remonte au 2 août 2007 sur France 3).

De nombreux films ont connu une rétrogradation dans leurs apparitions télévisuelles, que ce soit par leur déprogrammation des chaînes historiques ou leur renvoi à des horaires de diffusion moins porteurs. *Le Petit Baigneur* en est un bon exemple. Le film de Robert Dhéry a été diffusé 27 fois à la télévision depuis 1995. Entre 1995 et 2010 (sept diffusions), le film est essentiellement programmé par France Télévision sur France 2 et France 3, dont cinq fois en première partie de soirée. À partir de 2012, le film est diffusé plus régulièrement à la télévision (20 fois) mais seulement une fois sur France 3 (dans l'après-midi). Désormais, il est surtout visible sur C8 et France 4 (chaîne moins importante du groupe France Télévision, ce qui confirme cette idée de rétrogradation). Nous pouvons noter une dynamique similaire avec la trilogie *Fantômas* d'André Hunebelle, longtemps partagée entre TF1, France 2 et M6, avant d'être diffusée sur les chaînes de la TNT. Le recul de l'exposition télévisuelle de certains films passe également par le choix des horaires de programmation. Une comédie comme *Un éléphant ça trompe énormément*, diffusée plutôt en première partie de soirée entre 1997 et 2011 (sept *prime time* pour neuf diffusions), s'est vue renvoyée à des horaires moins prestigieux (huit diffusions de 2012 à 2021, seulement deux fois en première partie de soirée).

L'étude statistique des rediffusions télévisées des comédies de notre corpus témoigne d'une exposition relative de ces films à la télévision et parfois de phénomènes de régression, de raréfaction et de rétrogradation. La télévision n'offre pas les meilleures garanties de valorisation pour ces succès d'hier, mais certains titres se démarquent par leur positionnement stratégique dans la grille de programmation.

1.2. Une visibilité télévisuelle exceptionnelle pour certains films

Comme nous l'avons dit plus haut en nous basant sur les travaux de Claude Forest, il y a, dès les années 1990, une réduction des films de cinéma dans la part des programmes les plus regardés à la télévision au profit d'autres productions. Cette tendance se confirme pour la période récente lorsqu'on s'attarde sur les classements des cent meilleures audiences télévisuelles annuelles établi par Médiamétrie. En 2016, seuls sept films de cinéma intègrent ce classement. Ils ne sont plus que quatre en 2018 et deux en 2022. Ces longs métrages en question sont exclusivement des œuvres récentes, diffusées souvent pour la première fois à la télévision. Il faut remonter à 2014 pour trouver trace d'un film de notre corpus dans ce top 100 annuel (la diffusion de *La Grande Vadrouille* le 21 décembre y est classée 93^e meilleure audience de l'année avec 7,3 millions de téléspectateurs). Cette tendance s'amorce à partir du lancement de

la TNT en 2005. Les chaînes historiques réorientent davantage leur programmation vers les téléfilms produits en interne, les émissions de divertissement, les retransmissions sportives et les séries télévisées. La case cinéma ne disparaît pas mais se concentre davantage sur la diffusion de films récents. Les chaînes de la TNT deviennent les principales diffuseuses des films de patrimoine. Notre recension des rediffusions télévisées des œuvres de notre corpus depuis 1995 confirme cette mainmise de la TNT. Cependant, les films de patrimoine suscitent toujours l'intérêt des chaînes les plus regardées. Le choix des longs métrages diffusés est plus sélectif. Dans un secteur de plus en plus concurrentiel, où la diversité des programmes s'accroît et où les grilles se focalisent davantage sur de l'inédit, les films de patrimoine, usés par leur ancienneté et leurs diffusions répétées, sont moins compétitifs. Aussi, les titres qui ont fait la preuve de leur succès en salle par le passé sont ceux essentiellement retenus. Pour sécuriser un peu plus leurs choix de programmation en matière de films patrimoniaux, les chaînes sélectionnent des créneaux de diffusion stratégiques susceptibles de réunir en masse le public ciblé.

Certains films de notre corpus connaissent ainsi une mise en valeur exceptionnelle. Nous avons dit plus haut que des titres aussi emblématiques que *La Grande Vadrouille* ou *Les Tontons flingueurs* n'intégraient pas les classements des films les plus diffusés à la télévision. Cela ne leur empêche toutefois pas de bénéficier d'une exposition remarquable lors de leur diffusion. Le film de Gérard Oury a été diffusé seulement 13 fois à la télévision depuis 1995, mais à 12 reprises en *prime time* et toujours sur les deux premières chaînes de la télévision française, TF1 et France 2. Même chose pour le film de Georges Lautner, diffusé 14 fois à la télévision sur la même période, 13 fois en première partie de soirée et 12 fois sur France 2. D'autres films suivent la même tendance. *Le Gendarme de Saint-Tropez* a été montré 23 fois depuis 1995 et à 19 reprises en *prime time*, essentiellement sur M6. Pour *Le Corniaud*, 14 diffusions, 13 fois en *prime time*, en alternance sur TF1 et France 2. Pour *Le Mur de l'Atlantique*, 14 diffusions, toujours en première partie de soirée et sur France 3. Pour *Les Aventures de Rabbi Jacob*, 13 diffusions, 12 fois en *prime time*, en alternance sur TF1 et France 2. Pour *L'Aile ou la Cuisse*, 13 diffusions, 12 fois en *prime time*, partagées entre TF1, France 2 et France 3. Terminons enfin avec le diptyque des *Bronzés* : le premier film a été diffusé 13 fois, dont 12 en *prime time*, toujours sur TF1. Le second a été diffusé 13 fois, systématiquement en première partie de soirée et 12 fois également sur TF1⁸⁹⁶.

⁸⁹⁶ Les seules diffusions hors *prime time* des titres évoqués ont eu lieu l'après-midi pendant la période de confinement du printemps 2020 relatif à la pandémie de la Covid-19. Dans ce moment particulier, TF1 et France 2

Ces quelques titres ont bénéficié d'une large fenêtre d'exposition en étant programmés à des heures de grande écoute. Si ces comédies emblématiques peuvent apparaître comme des récidivistes de la rediffusion, sempiternellement programmées par les chaînes, c'est en raison de leur présence exceptionnelle en *prime time* davantage que par le nombre de leurs passages télévisés, plus réduits par rapport à d'autres œuvres de notre corpus. Lorsqu'ils sont diffusés, ces films sont irratables pour le téléspectateur. La visibilité de leurs passages télévisés est accrue par leur diffusion à des dates ciblées : les mardi et dimanche soir, qui sont des cases horaires privilégiées pour les films de cinéma, et pendant les vacances scolaires, à l'occasion des rassemblements familiaux. Ainsi, sur les 13 diffusions télévisées de *La Grande Vadrouille* depuis 1995, 10 ont eu lieu sur une période de vacances (essentiellement les vacances de Noël et de printemps). Même tendance avec *L'Aile ou la Cuisse*, diffusé 12 fois sur 13⁸⁹⁷ pendant les vacances scolaires (majoritairement pendant les congés de la Toussaint et les vacances de printemps). Certaines comédies connaissent une saisonnalité dans leurs diffusions. Ainsi, *Le Gendarme de Saint-Tropez* a été diffusé 18 fois sur 23 pendant les mois de juin, juillet et août (cette diffusion estivale vaut également pour les autres films de la saga). *Les bronzés font du ski* est essentiellement montré pendant l'hiver, notamment pendant les deux semaines de vacances entre février et mars. Pour *La Grande Vadrouille* et *Les Aventures de Rabbi Jacob*, 31 % des diffusions ont lieu pendant les vacances de Noël. Sur cette même période des fêtes de fin d'année, le taux monte à 43 % pour *Les Tontons flingueurs*.

Ces choix de programmation à des heures de grande écoute et pendant les vacances scolaires ont pour objectif de viser un public familial. Ces visionnages télévisuels et familiaux affectent inmanquablement les modes de perception et de réception de ces films.

2. Les cadres de réception télévisuelle des comédies : une appropriation culturellement et socialement marquée des films

2.1. Une expérience spectatorielle spécifique

La découverte et, le plus souvent, la re-vision presque ritualisée à la télévision des comédies évoquées plus haut impliquent des relations spécifiques à ces films, rapports qui sont induits par

ont revu leurs grilles de programmation et ont réinvesti quotidiennement les créneaux de l'après-midi en proposant des films de patrimoine.

⁸⁹⁷ La seule diffusion hors vacances scolaires a eu lieu le 29 mars 2020, pendant la période de confinement relative à la pandémie de la Covid-19.

le dispositif télévisuel. Selon Patrick Champagne⁸⁹⁸, les fonctions attribuées à la télévision ne peuvent être saisies qu'en reprenant en compte ses conditions sociales de réception. Le média est avant tout consommé dans le cadre du foyer domestique et cherche à s'intégrer à la routine familiale. Aussi, à l'inverse du cinéma ou de toute autre sortie culturelle ou sociale, la télévision ne constitue par une rupture dans la vie du foyer mais plutôt une continuation de celui-ci. Elle se modèle sur ses habitudes. Ce mode de consommation implique de la part des programmes télévisés de développer et d'entretenir, et ce dès les débuts du média, un rapport de familiarité entre les programmes, les présentateurs et les téléspectateurs. Ce « message pré-domestiqué⁸⁹⁹ » envoyé par la télévision vise à accompagner le téléspectateur dans son quotidien en représentant dans les programmes un ensemble de relations et de valeurs qui correspondent à son *ethos* familial. Pour Stéphane Calbo, l'institution télévisuelle programme, sans la contraindre, l'expérience affective du spectateur. En retour, celui-ci va plus ou moins coopérer à ces attentes à partir du moment où elles peuvent générer un bénéfice affectif chez lui⁹⁰⁰. Aussi, la domesticité et les rapports de proximité structurent le message télévisuel, qui s'apparente ainsi à une reformulation du réel à partir d'un idéal familial⁹⁰¹. Si ces observations formulées par Patrick Champagne en 1971 mériteraient d'être réactualisées en fonction du champ télévisuel contemporain, des travaux plus récents confirment ce lien étroit entre réception télévisuelle, organisation domestique et construction d'une identité familiale :

L'usage domestique des médias participe à la construction et au renforcement d'une "ambiance familiale" – et donc, d'une certaine manière, de l'identité familiale – à travers le développement de ce que nous appellerons la culture télévisuelle propre à l'histoire particulière d'une famille donnée⁹⁰².

⁸⁹⁸ Patrick Champagne, « La télévision et son langage : l'influence des conditions sociales de réception sur le message », *Revue française de sociologie*, n°12-3, 1971, p. 406-430.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 412

⁹⁰⁰ « Au travers des programmes, elle [la télévision] est productrice d'affects qu'elle met en scène ou qu'elle vise à produire chez le téléspectateur pour s'assurer de la permanence d'un contact. Parallèlement, et bien qu'il n'échappe pas au poids des contraintes institutionnelles de la situation, le téléspectateur peut être animé d'une intentionnalité qui vise la reconduction du plaisir de la réception. Ce plaisir sera la résultante d'une expérience conditionnée à la fois par le travail de l'institution télévisuelle et par le travail individuel du téléspectateur qui apparaît comme une forme de participation spectatorielle plus ou moins conforme aux stratégies institutionnelles. », Stéphane Calbo, « Les manifestations de l'affectivité en situation de réception télévisuelle », *Réseaux*, n°90, 1998, p. 121-122.

⁹⁰¹ « [...] il suffit de rappeler que la réception d'un message culturel ne saurait être dissociée des conditions sociales où elle s'accomplit pour échapper au mythe du "conditionnement des masses" et pour voir que la télévision, et plus généralement les moyens modernes de communications, loin de véhiculer une "culture nouvelle", transmettent surtout des schèmes de réinterprétations et des symboles sociaux d'identification qui doivent leur force au fait qu'ils rencontrent les systèmes de valeurs les plus traditionnels. », Patrick Champagne, « La télévision et son langage : l'influence des conditions sociales de réception sur le message », art. cit., p. 430.

⁹⁰² Serge Proulx, Marie-France Laberge, « Vie quotidienne, culture télé et construction de l'identité familiale », *Réseaux*, n°70, 1995, p. 124-125.

Le film diffusé à la télévision prend toute sa part dans ce processus de structuration de la vie familiale. Contrairement à la plupart des autres programmes, il exige de la part des membres du foyer de s'extraire de leurs activités routinières et domestiques :

[...] dans certaines circonstances, la réception du film se détache du *continuum* d'activités et du flux télévisuel pour constituer un "moment saillant et bien différencié", ce qui implique en particulier que l'activité de réception fasse l'objet d'une programmation temporelle chez le téléspectateur pour "extraire" le film du flux dont il fait partie⁹⁰³.

Cet engagement du téléspectateur aboutit à une forme particulière de réception du film. L'interruption des activités, l'évitement de toutes formes de distraction, la concentration sur le poste de télévision, l'aménagement spécifique du lieu de visionnage et le respect de l'horaire de diffusion peuvent reproduire d'une certaine manière l'expérience de la salle. Mais l'inscription dans l'espace domestique entraîne une précarité attentionnelle au film⁹⁰⁴, voire un rapport distrait avec celui-ci⁹⁰⁵. Le visionnage dans un espace privé peut favoriser les commentaires et les échanges, ce qui serait peu toléré au cinéma. Cet aspect soulève la tendance que peut avoir la télévision à être un prétexte à des interactions au sein de la famille et au partage d'expériences communes⁹⁰⁶.

⁹⁰³ Stéphane Calbo, « La réception domestique du film : une activité socialement organisée », dans Laurent Creton (dir.), *Le Cinéma à l'épreuve du système audiovisuel*, op. cit., p. 161.

⁹⁰⁴ « Ce travail spectatorial peut apparaître comme une reproduction du modèle de la séance. En réalité, la nature des circonstances transforme fortement celle de chaque activité. Si le type de réception télévisuelle décrit ici comporte certains traits du modèle de la salle, il s'en distingue par le contexte dans lequel il s'inscrit. À tout instant, le film est en quelque sorte "menacé" d'être pris dans le cours des activités domestiques et de rejoindre le flux indifférencié de l'offre télévisuel. », *ibid.*, p. 166.

⁹⁰⁵ « La consommation de films télévisés, bien que quantitativement importante, est souvent nonchalante. Les films sont immédiatement oubliés, on ne cherche à mémoriser ni les titres, ni les histoires et on parle d'ailleurs des "films" en général (ou du "film du dimanche", du "film de la Troisième chaîne" »). », Géraldine Poels, « Le téléspectateur, un ciné-spectateur comme les autres ? Les apports de l'histoire de la réception audiovisuelle », dans Jean Châteauvert, Gilles Delavaud (dir.), *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateurs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les médias en actes », 2016, p. 41.

⁹⁰⁶ « [...] television can be seen to provide in one sense an alibi, in another sense a context, for encounters between family members, where the content of the television programme they are watching together may often simply serve as a common experiential ground for conversation. In this kind of instance, television is being used for something which is more than entertainment. It is being used as a focus, as a method for engaging in social interaction with others. So, far from simply disrupting family interaction, television is being used purposefully by family members to construct the occasions of their interactions, and to construct the context within which the case interacts. It is used to provide the reference points, the ground, the material, the stuff of conversation. », (« [...] la télévision peut aussi bien fournir un alibi qu'un contexte pour des interactions entre les membres d'une famille, où le contenu du programme télévisé qu'ils regardent ensemble peut souvent servir comme terrain d'expérience commun pour la conversation. Dans ce type de cas, la télévision est utilisée à des fins qui vont au-delà du simple divertissement. Elle est utilisée comme centre d'intérêt, comme méthode pour s'engager dans une interaction sociale avec les autres. Ainsi, loin de perturber les interactions familiales, la télévision est utilisée à dessein par les membres de la famille pour amener des occasions d'interactions et pour construire le contexte dans lequel ils peuvent interagir. Elle permet de fournir les repères, le terrain, le matériel et le prétexte de la conversation. »), David Morley, *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres/New York, Comedia, 1986, p. 22.

La consommation télévisuelle invite à une domestication du film, qui implique un rapport nouveau à celui-ci par rapport à son visionnage en salle. Ce lien particulier ne tient pas uniquement à une différence concernant les conditions matérielles de réception. La réception télévisuelle du film dans un cadre familial s'organise au sein de pratiques collectives à forte valeur symbolique. Ces pratiques s'établissent à un double niveau. Au premier, le visionnage en famille peut amener à la constitution d'une cinéphilie et de rituels familiaux, basés sur des appréciations partagées du film, consolidés par des expériences de visionnage répétées dans des conditions matérielles et temporelles précises, qui peuvent avoir des connotations festives (pendant les vacances ou à l'occasion des fêtes de Noël par exemple) et être assimilées à des temps forts de la cellule familiale :

[...] le film doit être conforme, dans une certaine mesure, aux goûts de chacun au sein du foyer. Cette évaluation préalable est possible notamment sur la base d'expériences partagées en matière de réception. Tel genre de films a été identifié et construit collectivement en tant qu'objet de valeur familial à partir de l'expérience de réception et des échanges conversationnels suscités par cette expérience, dès lors que le film a suscité le plaisir des différents membres du foyer. Un "panthéon" familial, composé d'acteurs, de films ou de séries de films (voire de réalisateurs) pourra ainsi se constituer et servir d'étalon au repérage des films à même de renouveler le plaisir de la réception collective⁹⁰⁷.

Le film devient alors un élément structurant pour la famille, pourvoyeur de sociabilité et de plaisirs partagés, ce qui est d'autant plus prégnant dans le cadre du reVISIONNAGE d'un film. Le film y est moins apprécié pour son contenu (qui est déjà connu) que pour sa capacité toute symbolique et ritualisante – répondant alors à une certaine définition idéologique de la famille – à ressouder l'entité familiale par le partage d'une expérience convivente, qui tend par sa répétition à assurer la continuité historique du groupe⁹⁰⁸.

À un second niveau, la réception télévisuelle du film – mais c'est un trait général de la télévision – se caractérise par un visionnage collectif indirect :

L'expérience qui consiste à regarder la télévision ne peut pas se décrire en termes simplement individuels. Voir, c'est *voir avec*, c'est entrer en interaction avec un

⁹⁰⁷ Stéphane Calbo, « La réception domestique du film : une activité socialement organisée », art. cit., p. 169.

⁹⁰⁸ « [...] dans les familles, les rituels scandent l'histoire, assurent la répétition et l'immuabilité d'une part, le constat du changement d'autre part, car les "nouveaux venus", les jeunes générations, ont en charge de reprendre le flambeau dans des variations dûment balisées par le groupe. Ainsi, dans le rituel, passé et présent sont-ils convoqués en même temps avec l'occurrence qu'une interprétation plus individualisée de l'histoire pourra prendre place ou, au contraire, sera frappée d'interdiction sous la pression familiale, bien souvent dans des procédés de fétichisation et de réification opératoire des données du passé. », Évelyne Grange-Ségéral, Françoise Aubertel, « Les rituels familiaux : mises en forme de l'originaire », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2003/1, n°40, p. 67.

“contrechamp” constitué de tous ceux qui regardent simultanément la même image télévisuelle ou, plus exactement de tous ceux dont on imagine qu'ils le font⁹⁰⁹.

Cette réalité contribue à l'édification d'une collectivité symbolique et abstraite où se résout le conflit entre la masse et l'individu. La télévision joue le rôle d'intégrateur du téléspectateur au sein d'une communauté imagée : le grand public. Par un engagement affectif, suivre un programme que l'on imagine regardé par beaucoup d'autres permet d'actualiser chez l'individu le sentiment d'appartenance à une communauté :

[...] regarder la télévision pourra relever parfois d'un “vouloir-être comme les autres” ou “avec les autres”, attitudes qui fondent justement le comportement proprement social de l'individu. Adopter un rythme de réception télévisuelle correspondant à celui de la grande majorité des individus peut être ainsi considéré comme un comportement de mise en conformité avec la collectivité à laquelle on appartient. Lorsque le téléspectateur crée un cadre de conduites relativement contraignant par l'instauration active d'une routine de réception [...] le comportement conforme peut relever alors d'une visée d'intégration dans la mesure où la création de ce type de contraintes permet d'agir comme les membres de la collectivité à laquelle on appartient⁹¹⁰.

Dans cette perspective, la télévision – du moins généraliste⁹¹¹ – est pour Dominique Wolton un puissant instrument de structuration des sociétés par sa capacité à faire tenir ensemble autour d'une proposition commune un ensemble d'individualités disparates⁹¹².

2.2. Des valeurs affectives et sociales construites autour des comédies

Ces spécificités de la réception télévisuelle conduisent le média à participer à la construction des identités collectives familiales ou nationales. En ce sens, les films diffusés, et particulièrement ceux qui le sont régulièrement à des heures de grandes écoutes comme les comédies identifiées plus haut, sont investis d'un ensemble de valeurs affectives, symboliques et sociales et sont autant de points d'identification qui génèrent des liens entre les membres

⁹⁰⁹ Daniel Dayan, « Télévision, le presque-public », *Réseaux*, n°100, 2000, p. 429.

⁹¹⁰ Stéphane Calbo, *Réception télévisuelle et affectivité. Une étude ethnographique sur la réception des programmes sériels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998, p. 15.

⁹¹¹ Dominique Wolton distingue deux types de télévision : la télévision généraliste, ou de masse, et la télévision fragmentée. La première se caractérise par son aspect transcendantal et ses capacités socialisantes élevées en s'adressant au public le plus large possible et en construisant ainsi une communauté étendue dans laquelle le téléspectateur peut se sentir impliqué. Mais dans sa propension généralisante, elle manque de satisfaire les préoccupations et les envies individualisées. La seconde se distingue par sa faculté à cibler davantage les curiosités particulières mais perd en aptitudes intégratives. Cf. Dominique Wolton, *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion, 1990.

⁹¹² « Si elle n'assure pas la communication à proprement parler, parce qu'il n'y a pas de communication à l'échelle d'une société, la télévision offre, en revanche, une fonction de participation et une fonction de pont entre les classes sociales et les classes d'âges. Elle est le “passeur”, le grand “messager” de la société des solitudes organisées, réduisant les exclusions très puissantes de la société de masse. [...] La télévision ne brise pas les isolements et les exclusions, mais contrairement à ce que l'on a souvent dit, elle ne les accentue pas. Au contraire, elle en limite les effets. », *ibid.*, p. 139.

d'une même famille et entre l'individu et le grand public⁹¹³. Pour les films qui nous concernent, leur inscription sur le plan de la programmation dans un temps familial et national ritualisé comme les fêtes de fin d'année, les vacances scolaires ou le dimanche soir (qui agit comme baroud d'honneur du week-end avant la dispersion de la famille dans les obligations scolaires et professionnelles de la semaine) contribuent à donner à leurs diffusions un potentiel affectif et symbolique. Le partage de ces comédies en famille (les genres qui permettent cette réunion de plusieurs générations sont finalement plutôt rares) peut agir comme un ciment intergénérationnel par leur affiliation à des périodes propices au rassemblement de la famille, offrir des opportunités de transmissions culturelles et affectives qui passent moins par le discours savant que par le partage et la reproduction mimétique des émotions (le rire peut avoir un effet d'entraînement : les enfants rient souvent en voyant leurs parents rire devant le petit écran, et eux aussi ont pu faire de même en repérant des réactions similaires chez leurs parents au cinéma ou à la télévision). Les films peuvent devenir, par leurs apparitions régulières et événementialisées à la télévision, des objets communicationnels porteurs d'une mémoire intime et s'inscrire dans un patrimoine familial, avec lequel on négocie, pour le meilleur et pour le pire – le plus souvent de façon passionnelle –, tout au long de sa vie⁹¹⁴.

Sur un plan macrosociologique, ces diffusions événementialisées des comédies contribuent à unifier des groupes et des individus disparates autour de références communes. Par ailleurs, elles peuvent participer à la structuration des champs médiatiques et culturels. En effet, la diffusion de certaines comédies peut répondre à des impératifs promotionnels et commerciaux⁹¹⁵, assurer la stabilité de l'image médiatique d'un réalisateur ou d'un acteur récemment disparu par le passage à la télévision d'un de ses films emblématiques.

Il y aurait tout lieu de croire que les remodelages actuels de l'offre télévisuelle, avec l'implantation de nouvelles chaînes, le développement toujours plus accru des programmes

⁹¹³ Par ailleurs, les pratiques d'enregistrement des films diffusés via le magnétoscope, très en vogue dans les années 1980 à 2000, ne peuvent que renforcer ces appropriations familiales et sociales du film : « [...] la vidéo "patrimonialise" les films à plusieurs égards : elle permet de les conserver (voire de les collectionner), de les revoir (donc de les graver dans la mémoire et d'en objectiver le souvenir) et de les analyser (et d'en montrer des fragments significatifs à autrui). Elle permet aussi une intense et rapide circulation des références cinématographiques dans le corps social [...]. », Jean-Michel Guy, *La Culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation française, coll. « Questions de culture », 2000, p. 72.

⁹¹⁴ Le goût pour ces films et les modalités de leur transmission télévisuelle, tous les deux peu légitimes au sein des champs culturels, pourront ainsi provoquer des dissonances culturelles chez l'individu en fonction de sa vie et de ses fréquentations sociales (cf. Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2004).

⁹¹⁵ « A l'occasion également de l'exploitation en salle d'un long métrage grand public, la télévision rediffuse un film du même réalisateur ou interprété par le même acteur, ce qui assure une promotion efficace en suscitant un courant favorable au film venant à l'affiche. », Maryse Brugière, Paul Florenson, Daniel Martinet, *Douze ans de télévision (1974-1986)*, Paris, La Documentation française, coll. « Les études de la CNCL », 1987, p. 162.

sportifs, des émissions de divertissement, des séries ou encore la progression de la télévision de rattrapage, ainsi que l'extension ces dernières années des services de vidéo à la demande par abonnement (Netflix, Amazon Prime Video, Disney +, etc.) ou encore la multiplication des écrans de visionnage au sein des foyers – n'obligeant plus ainsi la famille à suivre le même programme en même temps – mettraient un coup de frein à l'audience de ces rendez-vous comiques, ou du moins émousseraient leur portée symbolique et sociale. Quelques chiffres d'audiences récents pousseraient à de telles conclusions. Un « *hit* » des soirées télévisées comme *La Grande Vadrouille* n'a rassemblé, lors de sa dernière diffusion en date sur France 2 le 17 avril 2022 (au cours d'une période de vacances), « que » 4,16 millions de téléspectateurs (en tête des parts de marché avec 21 % du public de la soirée)⁹¹⁶. Le 26 décembre 1999, le film rassemblait plus du double sur la même chaîne avec 8,9 millions de téléspectateurs (39,8 % des parts de marché)⁹¹⁷ et près de 11,3 millions de téléspectateurs, toujours sur France 2, le 25 septembre 1990 (46,7 % des parts de marché)⁹¹⁸, hors période de vacances scolaires. Même tendance avec un film comme *Les bronzés font du ski* qui réunit 4,68 millions de téléspectateurs (22,1 % des parts de marché)⁹¹⁹ lors de sa dernière diffusion à la télévision sur TF1 le 15 février 2022, alors que par le passé, le film rassemblait près de 12 millions de téléspectateurs sur la même chaîne le 16 novembre 1993 (47,6 % des parts de marché)⁹²⁰ et, plus récemment, 10,45 millions de téléspectateurs le 21 décembre 2008 (37 % des parts de marché)⁹²¹. Ces chiffres ne doivent cependant pas nous faire oublier le contexte. Il est nécessaire de rappeler que le marché audiovisuel était plus restreint dans les années 1990 et que la concurrence interne était plus réduite. Les chiffres évoqués plus haut, s'ils demeurent importants, n'ont cependant rien d'exceptionnels. Aujourd'hui, les chaînes doivent se démarquer parmi une offre télévisuelle et audiovisuelle (via les plateformes de streaming notamment) beaucoup plus étendue. Ainsi, mobiliser plus de 4 millions de téléspectateurs peut constituer une très belle audience pour une chaîne et suffire pour être en tête des parts de marché.

⁹¹⁶ Sources : *Toute la télé*. En ligne : <https://www.toutelatele.com/audiences-tv-prime-dimanche-17-avril-2022-la-grande-vadrouille-france-2-triomphe-les-animaux-fantastiques-de-tf1-devant-le-roi-lion-m6-140097>.

⁹¹⁷ Sources : Médiamétrie (via la publication des meilleures audiences annuelles).

⁹¹⁸ *Idem*.

⁹¹⁹ Sources : *Toute la télé*. En ligne : <https://www.toutelatele.com/audiences-tv-prime-mardi-15-fevrier-2022-tf1-bat-alex-hugo-france-3-avec-les-bronzes-flop-pour-un-flirt-une-danse-sur-france-2-138194>.

⁹²⁰ Sources : Médiamétrie (via la publication des meilleures audiences annuelles).

⁹²¹ *Idem*.

2.3. La fonction sociale des films à travers le dispositif télévisuel : l'exemple du confinement pendant le printemps 2020

Au-delà des chiffres, des événements dramatiques ont pu confirmer l'attachement aux rediffusions télévisées des comédies populaires françaises et à l'investissement social et culturel qu'il peut y avoir autour de ces films. Après les attentats contre Charlie Hebdo le 7 janvier 2015, TF1 déprogramme dans la foulée le film prévu pour le dimanche 11 janvier (*La Proie*, un thriller réalisé par Éric Valette) et le remplace par *Les Bronzés*. Le film réunit 4,2 millions de téléspectateurs et arrive en tête des meilleures audiences de la soirée, devant la soirée d'hommage aux victimes du journal satirique diffusée sur France 2 à la même heure⁹²². Si ce choix de programmation de la part de TF1 est avant tout opportuniste (la saga des *Bronzés* a toujours réalisé de très bons scores d'audiences pour TF1 et maintenir la diffusion d'un thriller anxiogène après un événement aussi traumatisant eût été malvenu et garantissait une contre-performance télévisuelle), il révèle avant tout que le film est investi d'une charge symbolique (évoquer un récit d'amitié dans un moment particulièrement grave) et que la comédie, via le rire qu'elle peut procurer, reste investie d'une mission sociale⁹²³.

Cette dernière idée a pu se vérifier lors du confinement du printemps 2020 (du 17 mars au 10 mai) suite à la pandémie de la Covid-19. Alors que les Français doivent rester chez eux, que tous les lieux de loisirs et d'activités sociales sont fermés, la télévision restructure sa grille de programmation et réinvestit notamment les créneaux de l'après-midi en proposant des diffusions quotidiennes de films patrimoniaux. Cette décision est avant tout prise dans la contrainte : les tournages des magazines en plateau, des jeux télévisés et des séries sont arrêtés, ce qui laisse peu de stocks de programmes, et la baisse drastique des revenus publicitaires conduit les chaînes à limiter leurs coûts. La diffusion d'un film dont les droits sont déjà acquis permet donc à la fois de remplir des créneaux en déshérence et de maintenir une programmation à peu de frais⁹²⁴. Les choix des films diffusés se portent exclusivement sur des œuvres

⁹²² Cette émission, plus longue que le film de Patrice Leconte, a une part de marché supérieure (18,5 %) par rapport au film de Patrice Leconte (17,7 %) sur l'ensemble de la soirée.

⁹²³ En ce sens, le site du journal *20 minutes* commente : « comme lors de tout événement historique, tout le monde se rappellera ce qu'il faisait le 11 janvier 2015. 4,2 millions d'entre eux ont regardé *Les Bronzés* sur TF1, réapprenant à sourire devant la millionième rediffusion du film de Patrice Leconte. », Benjamin Chapon, « Audiences TV : L'émission spéciale "Je suis Charlie" sur France 2 a réuni autant de personnes que la marche républicaine », *20minutes*, publié le 12 janvier 2015. En ligne : <https://www.20minutes.fr/television/1514855-20150112-audiences-tv-emission-speciale-charlie-france-2-reuni-autant-personne-marche-republicaine>.

⁹²⁴ « Cette large mobilisation de contenus cinématographiques à l'antenne est la conséquence d'une optimisation de la gestion de catalogues afin de palier l'arrêt des tournages des émissions de plateau. La production des émissions de flux, qui rythmaient quotidiennement les grilles de programmation, n'étant plus assurée, les chaînes se sont tournées vers des programmes de stock aux valeurs culturelles consensuelles pour composer leur antenne. », Marie-France Chambat-Houillon, « Pendant le confinement, place à une autre culture à la TV et sur les

populaires, parmi lesquelles les comédies de notre corpus tiennent une place prépondérante. Cette orientation de la programmation est autant guidée par la nécessité de tenir compte de la présence potentielle d'enfants devant le poste de télévision (la comédie apparaît alors comme le choix le plus sensé au contraire de genres destinés davantage à un public adulte comme le thriller, le film de guerre ou le drame) que de proposer aux téléspectateurs des repères culturels, sûrement consensuels, mais peut-être de rigueur dans ce temps anxiogène de doute et de flottement :

[...] cette sélection se veut d'autant plus réconfortante que la période est incertaine : c'est pourquoi la plupart des films ne sont en rien inédits, mais au contraire ont été maintes fois rediffusés. Il ne s'agit pas d'explorer de nouvelles œuvres cinématographiques, découvrir de nouveaux réalisateurs, mais de revenir vers des repères communs à travers des films vus et revus sur le petit écran. Tout en assurant le divertissement, cette sélection de films opère comme des prétextes sollicitant les souvenirs médiatiques de la jeunesse d'une partie du public confiné, comme autant de madeleines de Proust d'un âge d'or de la société française d'avant le temps des crises. Sur un mode nostalgique, la culture promue ici est plus fédératrice que segmentante, appelée à renforcer la cohésion sociale des publics, alors même qu'en raison de la distanciation physique et de la suspension des rythmes sociaux partagés, le lien social est largement éprouvé⁹²⁵.

Induites par de fortes contraintes, ces rediffusions se sont retrouvées investies d'une mission sociale. Le film importe avant tout pour sa capacité à renvoyer le téléspectateur à une période hors-crise, à le relier à des souvenirs souvent heureux et à le replacer dans des chemins balisés alors que l'actualité est marquée par l'imprévisibilité⁹²⁶.

La figure de Louis de Funès est devenue prépondérante au sein de cette programmation exceptionnelle. Quinze longs métrages avec l'acteur comique en vedette ont été diffusés à la télévision sur cette période de deux mois, chacun marqué par des succès d'audience⁹²⁷. Dans

réseaux sociaux », *La Revue des médias*, publié le 26 mai 2020. En ligne : <https://larevuedesmedias.ina.fr/pendant-le-confinement-place-une-autre-culture-la-tv-et-sur-les-reseaux-sociaux>.

⁹²⁵ *Idem*.

⁹²⁶ Pour illustrer cette idée, citons ces propos d'un étudiant en droit parisien rapportés dans un article consacré à ces rediffusions télévisées : « Je ne vois personne depuis le début du confinement et l'ambiance est un peu lourde. Donc ces films qui me rappellent ma famille, me touchent encore plus que d'habitude. C'est apporter un peu de l'ambiance des réunions familiales et des cousinades dans mon quotidien. Aujourd'hui j'en ai besoin. », Éloi Thiboud, « À la télévision des comédies plus populaires que jamais », *La Vie*, 5 mai 2020. En ligne : <https://www.lavie.fr/ma-vie/culture/a-la-television-des-comedies-plus-populaires-que-jamais-2348.php>. Cité dans Sébastien Le Pajolec, « Louis de Funès, star de la confinothèque », *Sociétés & Représentations*, 2020/2, n°50, p. 185.

⁹²⁷ La liste détaillée de ces films, incluant leurs dates et leurs chaînes de diffusion ainsi que leurs scores d'audience, est disponible dans cet article : Vincent Formica, « Louis de Funès star du confinement : quel film a fait le plus d'audiences ? », *AlloCiné*, publié le 10 mai 2020. En ligne : https://www.allo-cine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18689480.html.

son article « Louis de Funès, star de la confinothèque », Sébastien Le Pajolec est revenu sur cette exposition du comédien à la télévision durant cette période et a scrupuleusement étudié les discours médiatiques et journalistiques, mais aussi les propos d'internautes relatifs à cette omniprésence télévisuelle. Il ressort de cet ensemble un rappel général de la permanence de la popularité de Louis de Funès et surtout une réinterprétation des performances du comédien à l'aune de la situation sanitaire :

Les journalistes ne se contentent pas de souligner une continuité : ils proposent également une re-vision de la figure du comédien au prisme du confinement. Toutes les qualités qui lui ont été reconnues depuis les années 1960 font l'objet d'une reformulation adaptée à la crise sanitaire, confirmant que l'interprétation des films s'inscrit toujours dans un contexte spécifique. Au printemps 2020, la filmographie de Louis de Funès est assimilée à un « remède idéal » pour reconforter la population en période de pandémie. Le recours au lexique médical contribue à la métamorphose du comédien en médicament⁹²⁸.

Sébastien Le Pajolec relève tout ce vocabulaire médical qui est associé au célèbre acteur dans de nombreuses publications. Louis de Funès s'y affirme comme une véritable thérapie, un antidote en temps de crise. Cette pharmacodynamie funésienne est à effet multiple : le rire que provoque l'acteur invite à la détente et soulage le stress que peut provoquer le confinement ; Louis de Funès est identifié à un passé idéalisé, celui des Trente Glorieuses, qui tranche avec un présent houleux⁹²⁹ ; le comédien, souvent découvert par de nombreux téléspectateurs à la télévision dans leur enfance, réactive une mémoire familiale et ressoude des liens distendus par les mesures sanitaires.

Si la compilation de ces discours journalistiques et de ces témoignages d'anonymes ou de responsables médiatiques souligne la dimension symbolique et sociale attachée à l'acteur, particulièrement à travers le dispositif de la rediffusion télévisée, Sébastien Le Pajolec ne manque pas de revenir sur les controverses et les polémiques soulevées par cette omniprésence de l'acteur et plus largement par cette prédilection pour des comédies populaires françaises dans les choix de programmation. Pour Sébastien Le Pajolec, ces prises de paroles qui déplorent le manque d'audace de la part des chaînes de télévision avec leur programmation cinématographique prévisible et qui plaident pour une plus grande diversité dans le choix des

⁹²⁸ Sébastien Le Pajolec, « Louis de Funès, star de la confinothèque », art. cit., p. 182-183.

⁹²⁹ « Cet ailleurs qu'offre l'œuvre funésienne se révèle moins géographique que temporel. Pour la plupart des journalistes et des experts qu'ils interrogent, l'évasion qu'elle procure serait surtout une plongée dans un passé devenu un refuge face aux craintes que le présent inspire. », *ibid.*, p. 183-184.

films, mettent en évidence la persistance d'une frontière entre le légitime et le populaire dans le champ culturel⁹³⁰.

Ces propos relevés – qui gardent, selon les auteurs, plus ou moins de pondération – sont majoritairement tenus par des critiques de cinéma (Didier Péron⁹³¹, Jean-Michel Frodon⁹³², Frédéric Bonnaud⁹³³ pour les citer). Par ces remontrances aux tendances parfois misérabilistes, proches de l'École de Francfort dans cette façon de supposer une certaine inertie, voire une aliénation du public face à la programmation télévisuelle, ils réaffirment cette position d'intermédiaires intellectuels et culturels intimement associée à leur métier et à leur position sociale (dans *La Mesure de l'art*, Jean-Marc Leveratto note ainsi le triple rôle endossé par le critique professionnel, à la fois moraliste, guide du consommateur et médiateur⁹³⁴). À travers leur discours, ils imposent à nouveaux frais un rapport esthétisant et éducatif avec le cinéma, qui a le mérite de conforter une partition entre connaisseurs et ignorants où ils occupent la première place, ce qui ne fait qu'endurcir les rapports symboliques de domination sur le plan de la légitimité culturelle et de renforcer leurs critères d'évaluation de la qualité artistique. Par ailleurs, ces propos qui s'inscrivent dans une tradition d'artification du cinéma propre à la critique (à demi-mot ou directement, ces critiques proposent pour ces créneaux télévisuels de l'après-midi la diffusion d'un autre panthéon cinématographique, le leur, construit autour de la valeur artistique) négligent les autres fonctions qui peuvent être attachées au cinéma et les rapports autres qu'artistiques et éducatifs que les spectateurs « ordinaires » peuvent entretenir avec les films, en somme autant de paradigmes transgressifs qui auraient pour inconvénient de remettre en cause leur position symbolique dans la hiérarchisation des goûts culturels⁹³⁵. Ces

⁹³⁰ « Si la rediffusion télévisuelle d'une large part de la filmographie funésienne pendant le confinement a résulté de contraintes propres aux chaînes, les fortes audiences qu'elle a obtenues ont déplacé l'attention de l'activité de programmation à la figure du comédien. Ce succès a provoqué une frénésie discursive, témoignant au passage des enjeux liés aux pratiques de reVISIONNAGE des films, à travers laquelle ont été réaffirmés les vieux réflexes qui distinguent une culture populaire de la culture légitime. Ce clivage s'est d'ailleurs retrouvé aussi bien dans les articles proposant une apologie du comédien que dans ceux qui dénigraient ses films. », *ibid.*, p. 189.

⁹³¹ Didier Péron, « Les après-midi patrimoine d'un service public à la ramasse », *Libération*, publié le 3 avril 2020. En ligne : https://www.liberation.fr/cinema/2020/04/03/les-apres-midi-patrimoine-d-un-service-public-a-la-ramasse_1783956/.

⁹³² Jean-Michel Frodon, « La crise du Covid-19 est-elle en train de tuer le cinéma ? », *Slate*, publié le 13 avril 2020. En ligne : <https://www.slate.fr/story/189321/cinema-projecteurs-arret-scenario-catastrophe-apres-crise-covid-19> ; Jean-Michel Frodon, « Une pandémie mondiale suffira-t-elle à faire bouger France Télévisions ? », *Slate*, publié le 11 mai 2020. En ligne : <https://www.slate.fr/story/190389/covid-19-pandemie-mondiale-bouger-france-televisions>.

⁹³³ Benjamin Chapon, « France 2 devrait-elle diffuser des films d'art et d'essai à la place des films avec de Funès ? », *20minutes*, publié le 15 avril 2020. En ligne : <https://www.20minutes.fr/arts-stars/television/2761299-20200415-france-2-devrait-diffuser-films-art-essai-place-funes>.

⁹³⁴ Jean-Marc Leveratto, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

⁹³⁵ « Il [le critique professionnel] se présente généralement comme le seul porte-parole légitime de l'opinion du public, puisque celui-ci ne possède pas la compétence nécessaire pour porter un juste jugement sur une œuvre, et comme le seul porte-parole autorisé de l'artiste, qu'il aide à vaincre l'ignorance et l'incompréhension du public.

observations autour des rediffusions télévisuelles des comédies populaires françaises des années 1960-1970 confirment, s'il en était besoin, la variété des approches possibles d'un film et la multiplicité des investissements et des usages qui peuvent l'entourer.

II. Réseaux sociaux et plateformes numériques : appropriation et détournements ludiques des comédies

Si les rediffusions télévisées de plusieurs comédies françaises des années 1960-1970 ont joué un rôle majeur dans leur perception culturelle et sociale et ont participé à leur propagation et à leur popularisation dans le temps, elles ne peuvent suffire à éclaircir les raisons de la survivance de ces films dans le monde contemporain. La popularité d'une production culturelle à travers les époques ne peut être expliquée par sa seule fréquentation répétée et assidue, ni par la seule prise en compte de ses conditions sociales de réception. Il convient d'interroger également les usages qui peuvent en être faits par les récepteurs. Cette prise en compte de l'expérience de l'œuvre et de son appropriation est une piste essentielle dans la compréhension des comédies populaires françaises des années 1960-1970, de leur médiatisation et de leur permanence⁹³⁶.

Dans son essai *Expérience de critique littéraire*, Clive Staples Lewis propose de mettre au centre de l'évaluation d'une œuvre littéraire sa capacité à générer des lectures originales et novatrices. Sans chercher à fonder une théorie, l'universitaire et écrivain britannique adopte dans cet ouvrage une attitude assez novatrice dans le champ de la critique littéraire : juger les œuvres non plus à partir des textes mais des pratiques de lectures :

Si nous découvrons qu'un livre est généralement lu d'une certaine façon, mieux encore, si nous ne voyons jamais d'exemple montrant qu'il est lu de l'autre manière, nous pouvons affirmer, immédiatement, que c'est un mauvais livre. Si, par contre,

La figure idéale du critique est ainsi, conjointement, celle d'un défenseur du spectateur contre les artistes incompetents, qui abusent le public en profitant de son ignorance, et d'un défenseur de l'artiste contre les mauvais spectateurs, qui portent des jugements sur des œuvres sans se donner les moyens de comprendre leur sens. Cette figure idéale concourt à la disqualification culturelle de l'action du spectateur ordinaire. Comme nous le savons par expérience, la critique ordinaire du spectateur se distingue nettement du jugement d'un critique professionnel, parce qu'elle consiste tout autant dans la démolition intellectuelle d'une œuvre que dans sa célébration, et prend la forme d'un jugement lapidaire, exprimant le plaisir ou le déplaisir procuré par l'œuvre. », *ibid.*, p. 295.

⁹³⁶ Cette sous-partie de la thèse retravaille en partie des éléments d'une communication intitulée « Usages, reprises et réemplois des films avec Louis de Funès sur YouTube » que j'ai donnée lors du colloque *Survivance des formes cinématographiques dans les images contemporaines* (organisé à l'université de Caen les 14,15 et 16 novembre 2018 par Vincent Amiel, Pascal Couté, José Moure, Philippe Ortolí et Baptiste Villenave). Les actes n'ont pas été publiés.

nous trouvons un seul lecteur pour lequel ce petit livre bon marché, avec ses doubles colonnes et le barbouillage horrible de sa couverture, a été une source de délice pour une vie entière, si nous découvrons un lecteur qui l'a lu et relu, et qui s'aperçoit immédiatement du changement d'un seul mot, et s'en indignerait, alors, aussi infime que soit l'intérêt que nous y trouvons nous-mêmes et aussi grand que soit le mépris professé à son égard par nos amis et collègues, nous ne devons jamais avoir l'audace de le placer de l'autre côté de la barrière⁹³⁷.

Le critère de la relecture suffirait donc à déterminer l'importance d'un livre, en dehors de toute considération formelle et de tout jugement de goût. Seule importe l'expérience des lecteurs avec l'œuvre et les rapports variés qu'ils ont pu tisser avec elle. Ce postulat a ses impasses, ce que reconnaît l'auteur pour qui lequel y a presque autant de lecteurs que de lectures d'une œuvre. En outre, cette expérience qui se fonde sur des critères individuels ne peut guère avoir de portée universelle. Toutefois, cette proposition a le mérite de réviser les curseurs de l'analyse du texte en prenant pour point de départ à toute critique le moment de la lecture. Avant de s'attarder sur des considérations esthétiques, elle s'interroge sur la capacité d'un livre à générer une posture active et exigeante chez le lecteur⁹³⁸.

En adoptant une attention semblable à la dynamique des pratiques culturelles, nous souhaiterions ici reconsidérer les films de notre corpus à l'aune des réinvestissements qui en ont été faits. La persistance de ces films dans notre horizon contemporain pourrait ainsi mieux s'appréhender à travers leurs réappropriations. Les usages multiples et différenciés dans le temps de certaines comédies ne témoignent pas seulement de leurs performances inusées, de leur inscription durable parmi les références culturelles ou de leur capacité à « bien vieillir ». Ils provoquent un reconditionnement des films par leur agrégation à d'autres contextes. Le film vaut moins pour son contenu que pour son opérativité. Il intéresse dans ce qu'il connote, ce qu'il charrie et dans son aptitude à faire sens hors de sa situation première. D'objet il passe à la fonction d'outil. L'étude des usages de ces comédies sur Internet, de leurs altérations et de leurs réadaptations est particulièrement éclairant sur ce point. Ces pratiques permettent non seulement une exposition renouvelée de ces films, qui se trouvent comme revitalisés par leur insertion dans le champ internétique, mais participent plus largement à les positionner comme des références culturelles incontestables, voire à les transformer en systèmes référentiels en

⁹³⁷ Clive Staples Lewis, *Expérience de critique littéraire*, traduit par Jean Autret, Paris, Nrf/Gallimard, 1965 [1961 pour l'édition originale anglaise], p. 157-158.

⁹³⁸ « [...] ce qui condamne un livre, ce n'est pas l'existence des mauvais lecteurs mais l'absence de bons. L'idéal serait de définir un bon livre comme étant celui qui permet la bonne lecture, nous y invite et nous y oblige. » ; « Pour dire qu'un livre est mauvais, il ne suffit pas qu'il puisse solliciter une mauvaise lecture, il faut qu'il ne puisse pas en solliciter une bonne. », *ibid.*, p. 164 et 170.

n'ayant plus besoin d'être approchés dans leur entièreté (un extrait ou une image suffisent) pour être opérants. Ces usages, en plus de marquer l'investissement souvent affectifs des créateurs et des consommateurs pour ces comédies, participent à l'iconisation de ces dernières.

1. Des chrestomathies numériques

1.1. Anthologies et compilations comiques

L'une des premières formes de réappropriation contemporaine que nous pouvons relever de certaines comédies des années 1960-1970 concerne le partage d'extraits de films. Par exemple sur YouTube, la chaîne Le Monde des Avengers (un peu plus de 100 000 abonnés) s'est spécialisée sur ce créneau. La très grande majorité des extraits postés proviennent de comédies françaises des années 1960 à 1980⁹³⁹. Les vidéos ne durent que deux à trois minutes en moyenne, certaines ne faisant que quelques secondes. Au sein de cet ensemble, la figure de Louis de Funès occupe une place prépondérante, puisque neuf *playlists* sur les cinquante que comporte la chaîne sont entièrement consacrées à l'acteur. La chaîne se distingue par son éditorialisation cohérente, que ce soit en termes de durée des vidéos, de leur titrage, de la qualité de la résolution d'images et plus largement du choix des films. Une particularité de la chaîne est de se concentrer sur la réplique, ce qui explique notamment la durée réduite des vidéos. Cette mise en valeur est annoncée dès le titre, qui mentionne toujours le film dont est issu l'extrait, son année de sortie, suivi de la mention d'une réplique jugée emblématique qui est présente dans la vidéo. C'est bien autour du dialogue et de la réplique que sont construites ces vidéos et c'est à partir d'eux que la sélection de l'extrait s'établit. Ce type de vidéos, extrêmement présentes sur YouTube concernant les comédies des années 1960-1970, permet de concentrer l'attention sur la réplique, la vivacité de l'échange ou sur une performance d'acteur par sa décontextualisation avec le reste du film. L'extrait vaut pour lui-même et remet en valeur le texte et l'art du comédien au détriment de la narration. La consultation des espaces commentaires de ces vidéos – au-delà de valider l'efficacité de l'extrait par le partage des émotions extrêmement positives que ressentent les internautes à leur vision ou de marquer l'appropriation des répliques par leur retranscription – dévoile une autre fonction de celles-ci. Elles ont un caractère mnémorique. Les internautes prennent appui sur l'extrait pour révéler plus largement leur opinion sur le film, pour rendre hommage à un acteur présent dans la vidéo

⁹³⁹ La chaîne se consacre également, mais de façon plus minoritaire, au partage de génériques de quelques séries emblématiques des années 1960 à 2000.

ou partager et revivre le moment où ils ont découvert le film des années en arrière. Dans leur forme extrêmement concentrée, ces vidéos renvoient à un environnement beaucoup plus large.

Nous pourrions également citer les vidéos qui rassemblent thématiquement plusieurs extraits de films. Citons à ce sujet la chaîne YouTube Just Louis de Funès (plusieurs dizaines de milliers d'abonnés), entièrement consacrée à l'acteur comique, qui produit des vidéos de montage regroupant autour de thématiques variées (le téléphone, la porte, les animaux, la messe, la courtoisie, les maths, le miroir, le bricolage, la photographie, etc.) plusieurs extraits de films avec Louis de Funès. Si cette chaîne manifeste une connaissance étendue de l'acteur, elle construit plus largement un rapport de proximité et de familiarité avec lui en le saisissant dans des situations quotidiennes, en rapport avec des choses ou des objets ordinaires, ou encore en faisant résonner ces montages thématiques avec l'actualité et la saisonnalité (ainsi, la vidéo « Tes nouveaux profs » où Louis de Funès est saisi dans des situations d'apprentissage ou d'enseignements est publiée le 2 septembre 2019, au moment de la rentrée des classes ; la vidéo « Trois minutes de patrimoine avec Louis de Funès » est postée le 21 septembre 2019 dans le sillage des journées du patrimoine ; la vidéo « Trois minutes de froid polaire avec Louis de Funès » est publiée le 27 novembre 2021 à l'orée de l'hiver ; la vidéo « Le Tour de France de Louis de Funès » est mise en ligne le 2 juillet 2022, le lendemain du départ de la course cycliste).

Ces extraits, qu'ils soient isolés comme dans la chaîne mentionnée ou rassemblés au sein d'une même vidéo, sont de véritables actes de compilation si l'on s'en tient à la définition que Johann Petitjean donne de ce terme :

Le terme "compilation" renvoie invariablement à l'utilisation de morceaux ou d'extraits, ce qui la différencie d'emblée de la collection, qui consiste à recueillir les pièces dans leur totalité. L'action de compiler peut être segmentée en une série d'étapes successives : sélection des pièces, fragmentation et extraction des éléments, rassemblement, ordonnancement et enfin fusion du tout dans un nouvel ensemble. Le compilateur délimite un corpus au sein duquel il extrait des données diverses et hétérogènes afin de leur conférer, par le truchement d'un rassemblement documentaire qui lui est propre, une nouvelle unité de matière et de sens. Compiler consiste donc à produire de manière raisonnée une unité documentaire nouvelle à partir de documents antérieurs⁹⁴⁰.

Dans ce travail de sélection et de recomposition, les internautes produisent, selon la technique du patchwork, une nouvelle unité à partir d'éléments épars, qui se voient dotés d'une nouvelle

⁹⁴⁰ Johann Petitjean, « Compiler. Formes, usages et pratiques », *Hypothèses*, 2010/1, n°13, p. 18.

fonction par leur insertion dans un nouveau lieu. Ici, le film est provisoirement déstructuré pour attirer l'attention sur un détail, une ligne de dialogue, un instant emblématique de la performance générale de l'acteur. Dans un double mouvement, la compilation détruit et reconstruit, elle démantèle pour mieux grossir un détail. Elle n'est toutefois pas un acte de déconsidération, de dégradation ou de discréditation de l'œuvre originale. Bien au contraire, elle manifeste la familiarité que l'auteur entretient avec elle. Il faut bien connaître le film pour être capable de repérer la réplique ou le moment qui emblématise l'œuvre. La compilation est ainsi une « performance⁹⁴¹ » qui valorise autant son auteur que le texte qu'il met en valeur.

En reprenant cette idée évoquée plus haut de réduire le film pour élargir ses perspectives, de concentrer la lecture pour laisser affleurer les souvenirs et la totalité du film, nous pourrions comparer ce genre de vidéo sur YouTube à des anthologies comiques. Ces productions ont une fonction semblable à celle de cette forme littéraire, si l'on reprend la définition qu'en donne Emmanuel Fraisse :

Ayant pour objet de résoudre la contradiction entre la multiplication constante et accélérée des textes et leur accessibilité, écartelée entre la tentation de la somme et du résumé, l'anthologie propose une économie de la lecture. Économie de la lecture et économie dans la lecture : dans un même mouvement, elle proclame volontiers sa volonté de faire lire moins et s'affirme comme moyen de faire lire plus. Lire moins en réduisant une œuvre à un extrait suffisant, et lire plus en renvoyant à l'intégralité de l'œuvre⁹⁴².

Dans sa visée sélective, l'anthologie est un acte de lecture et d'interprétation, qui pose plus largement la question de la représentativité et du canon en littérature⁹⁴³. Il en est de même pour le cinéma comique dans ces compilations d'extraits de films. Qu'est-ce qui est digne de rester ? Qu'est-ce qui peut encore aujourd'hui avoir une valeur d'exemplarité ? Ces questions qui se posent nécessairement dans la sélection des extraits portent en elles des préoccupations idéologiques et culturelles. Ces vidéos affirment ainsi, consciemment ou malgré elles, une certaine conception du cinéma comique français. Lorsqu'on s'intéresse aux vidéos portant sur les comédies françaises des années 1960-1970 (mais nous pourrions faire la même remarque

⁹⁴¹ « À la fois produit et acte de production, une compilation manifeste un ou plusieurs faisceaux de compétences (littéraire, communicationnel, institutionnel notamment) : elle est une performance. », *ibid.*, p. 20.

⁹⁴² Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 9.

⁹⁴³ « Reflétant et fixant des canons, l'anthologie est nécessairement définition et interprétation de la littérature. Issue d'une lecture et vouée à la médiation, elle ne cesse d'en donner une image paradoxale, écartelée entre sa volonté d'ériger un monument et celle de traduire un mouvement. Car si l'anthologie cherche à mettre en valeur et préserver des textes, elle n'est pas pure conservation : elle reste bien une affaire de regard et de mémoire qui suppose que, pour que des objets soient retenus, d'autres soient mis au second plan et, d'autres encore, effacés. », *ibid.*, p. 12.

pour les productions comiques plus récentes), force est de constater que dans leurs choix et leurs architectures, ces productions audiovisuelles mettent essentiellement en valeur la parole, la réplique, le texte. On ne dénombre plus sur Youtube ou Instagram les classements des meilleures répliques du cinéma comique français, de tel acteur, de tel dialoguiste (Michel Audiard a ici une place centrale). Comme nous l'avons dit plus haut, les compilations d'extraits sont souvent organisées autour de la réplique. Cette prééminence de la parole et du texte – amplifiée sur Instagram ou TikTok par la retranscription écrite incrustée dans la vidéo – induit une certaine perception de la comédie française, qui s'affirme comme un art du dialogue. À ce titre, il est étonnant de constater que les reprises de films avec Pierre Richard se concentrent sur le dialogue alors que l'acteur se démarque avant tout dans son jeu par sa panoplie d'effets visuels et burlesques. Ces vidéos en forme de recueil réécrivent⁹⁴⁴ ainsi les films qu'elles convoquent par ce jeu de valorisation et d'occultation et contribuent plus généralement à médiatiser un certain rapport à la comédie et à en définir culturellement les contours.

1.2. Une pédagogie transtextuelle et horizontale

Il y a indéniablement dans ces vidéos compilatives un effet de normativisation. Les extraits sélectionnés sont retenus à la fois pour leur capacité à fonctionner en autonomie, en dehors du film, mais aussi pour leur faculté à emblématiser un film, un acteur voire une certaine tonalité de la production française de comédies. En exposant ce qui est digne d'être retenu (et ces vidéos reprennent souvent les mêmes extraits), elles établissent un certain panthéon qui donne une mesure de la valeur. Dans cette perspective, ces anthologies comiques ont une fonction idéologique en tant qu'elles définissent des standards et des perspectives de lecture (la comédie est appréhendée via la réplique qui elle-même signe la comédie), mais aussi parce qu'elle présuppose l'existence d'un fond reconnu et indiscutable. L'anthologie ne peut s'établir sans l'identification d'un corpus, d'un ensemble de textes dont le rassemblement fait sens.

Ces vidéos peuvent se rapprocher des chrestomathies, ces anthologies de textes réputés canoniques et classiques rassemblés dans une visée pédagogique. Il ne s'agit plus seulement de retrouver avec plaisir certains morceaux de bravoure de la comédie, mais plus particulièrement d'en goûter la langue et de saisir par les effets de répétitions qu'impliquent la succession d'extraits, la singularité d'un jeu d'acteur, d'un rythme, d'une intonation de voix, d'une manière de parler.

⁹⁴⁴ « [...] l'anthologie, par les choix esthétiques, idéologiques et éthiques qui président à sa publication, représente d'une certaine manière une réécriture des œuvres dont elle publie les extraits. », Jane Everett, Sophie Marcotte, « De l'anthologie », *Voix et Images*, 2010/2, vol. 35, n°104, p. 12.

Cette idée de transmission par la reprise d'extraits de films se manifeste pleinement dans des vidéos informatives et pédagogiques. Des chaînes YouTube comme *Calmos* ou *NI&CO TV* qui comptent plusieurs dizaines de milliers d'abonnés se sont spécialisées dans la création de vidéos d'analyse des grands succès du cinéma comique français. Les œuvres des années 1960 et 1970 y tiennent une part prépondérante. Que ce soit en s'attardant sur un film (*NI&CO TV*) ou en traversant plusieurs œuvres en dérivant autour d'une thématique (ce que fait *Calmos* avec, par exemple, « Louis de Funès et les comiques de droite⁹⁴⁵ », « Les Bronzés : quand la France rime avec vacances⁹⁴⁶ » ou « Le secret des répliques cultes de Michel Audiard⁹⁴⁷ »), ces vidéos visent à la fois à documentariser les comédies (en révélant notamment leur parcours génétique), à produire un discours savant sur elles et à les insérer dans une histoire plus globale du genre et du cinéma français. Ces deux chaînes sont animées par des cinéphiles qui ne revendiquent aucun titre professionnel (ils ne sont ni des critiques, ni des enseignants). Cela n'empêche pas qu'ils soient accrédités d'une expertise. Il y a en effet, selon Jean-Marc Leveratto, une particularité dans le dispositif numérique et internetique qui permet d'accorder une expertise par la seule position tenue, en dehors de tout cadre institutionnel :

Quelqu'un qui n'est pas un professionnel peut faire preuve, dans certaines situations qui requièrent l'intervention d'un expert patenté, d'une compétence équivalente, acquise du simple fait de son engagement personnel. Son expérience lui a permis, en effet, de s'approprier, par familiarisation pratique avec les différents éléments de la situation, une expertise aussi fiable que celle d'un professionnel, même s'il n'en maîtrise pas le discours ou n'en possède pas le titre. Dans cette perspective théorique, ce n'est pas l'institution, mais la situation qui fait l'expert, qui donne à un jugement le statut d'une expertise, suffisamment fiable pour servir de guide à l'action et en assurer la félicité. L'identification du cadre de l'interaction numérique et des caractéristiques de sa mise en forme pas le locuteur peut ainsi conduire l'internaute à reconnaître l'expertise cinématographique du strict inconnu qui s'adresse à lui et à se rendre sensible à la valeur cinématographique du film dont il parle⁹⁴⁸.

Dans leurs modes d'existence numérique, ces comédies sont transmises à travers une pédagogie transtextuelle et horizontale qui invente, par une expertise renouvelée qui ne passe plus par le titre professionnel ou l'institution, un nouveau système de recommandation. Toutes ces vidéos redéfinissent les rapports de pouvoir dans les processus de légitimation et de

⁹⁴⁵ En ligne : https://youtu.be/2rK5TMkb9c4?si=J0VfNupHOZH_aNL7.

⁹⁴⁶ En ligne : <https://youtu.be/E5JT8BjCS8?si=wrqyE3iuu8MVLybr>.

⁹⁴⁷ En ligne : <https://youtu.be/4ZQHUKweuNM?si=7pcrHtaj7khcE5aD>.

⁹⁴⁸ Jean-Marc Leveratto, « La patrimonialisation du cinéma sur internet : expérience personnelle et mesure de l'art », dans Christophe Gauthier (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École des Chartes, 2020, p. 107-108.

consécration culturelle, ce qui n'est pas rien pour un genre historiquement déconsidéré comme la comédie.

2. Interventions et transformations : des images revitalisées et précarisées

2.1. Mèmes, *playbacks*, duos TikTok *mashups*, YouTube *Poops* : décompositions numériques et culture participative à travers les comédies populaires

Certaines formes anthologiques présentes sur Internet relatives aux comédies populaires françaises des années 1960-1970 ont d'autres fonctions. Certains montages réutilisent des extraits de films pour leur faire adopter un double langage. Par la conjonction de plusieurs scènes soigneusement choisies, les créateurs en suggèrent une autre lecture et créent un contexte décalé autour du film ou d'un acteur sans attaquer l'intégrité de l'œuvre d'origine. Ces vidéos manifestent toute la labilité interprétative que peuvent permettre les œuvres, considérées sous un certain angle. Il est toutefois nécessaire de signaler que ces transformations de sens sont guidées par le créateur à travers son travail de composition et qu'elles ne modifient pas radicalement les perspectives ouvertes par les images sources. Plutôt que de les contredire, elles en révèlent plutôt l'ambiguïté, le sous-texte, voire le caractère secrètement subversif. Ainsi, la chaîne YouTube Just Louis de Funès propose dans sa vidéo *Brokeback Louis* une relecture homoérotique et *queer* de la filmographie de Louis de Funès en multipliant les extraits où une équivoque semble surgir entre l'acteur et d'autres hommes. Ces montages peuvent aussi renforcer les interprétations les plus communes autour de ces films mais d'une manière originale, saugrenue et inattendue. S'il ne fait aucun doute pour beaucoup que le duo Bourvil/De Funès dans *Le Corniaud* et *La Grande Vadrouille* fonctionne sur des antagonismes sociaux qui finissent par s'estomper au fil du récit, une vidéo du compte Instagram @diversificationlitteraire confirme cette idée en croisant plusieurs extraits croisés de films avec les deux acteurs (essentiellement les deux films de Gérard Oury dans lesquels ils apparaissent ensemble mais pas seulement) associés à la chanson « *Je te donne* » de Jean-Jacques Goldman et Michael Jones, qui a justement pour thème l'acceptation des différences. La chanson est synchronisée avec les mouvements de bouches des deux acteurs si bien que Bourvil et Louis de Funès semblent faire du *playback* sur la chanson, donnant à la vidéo les allures d'un clip musical. Ici, la structure du duo Bourvil/De Funès n'est pas niée mais revivifiée par cette relation surprenante mais opérante entre l'image et le son.

Au-delà des anthologies, des formes numériques plus complexes témoignent d'une réappropriation ludique et dynamique des principales comédies populaires françaises des

années 1960-1970. Nous pourrions citer les mêmes, ces petites créations numériques sous forme de photos ou de gifs animés qui détournent par imitation, variation et ré-incrustation des productions culturelles souvent populaires, qui ont pour visée de circuler, d'être partagées, réappropriées et réutilisées par les internautes. On dénombre ainsi de nombreux *reaction memes*⁹⁴⁹ reprenant un plan ou de très courts extraits de films avec Louis de Funès où celui-ci adopte des expressions faciales extrêmement marquées, qui servent à médiatiser une émotion particulière chez le créateur ou l'utilisateur du mème. Ces productions deviennent ainsi des actes de discours et d'échanges et renforcent l'appréhension du comédien par ses grimaces.

Citons également la reprise sur TikTok de très nombreuses scènes et répliques de comédies populaires françaises des années 1960-1970 grâce aux fonctions de *playback* et de duo permises par l'application. Dans le premier cas, le son est isolé de l'extrait de film et les utilisateurs peuvent se filmer ensuite en s'essayant à une synchronisation labiale avec la piste sonore. Dans le second cas, la fonction duo permet de créer une vidéo en écran partagé avec d'un côté l'extrait et de l'autre, un enregistrement de l'utilisateur filmant sa réaction en simultané ou recréant une interaction originale avec la situation de l'extrait. Du simple plaisir de rejouer une scène ou une réplique culte à la réutilisation décontextualisée d'un extrait de film pour illustrer une situation du quotidien, ces courtes productions audiovisuelles témoignent de la vitalité des processus d'appropriation des comédies françaises les plus célèbres des années 1960-1970.

Les *mashups*, très présents sur YouTube mais que l'on peut retrouver sur d'autres plateformes comme Instagram, participent également à la persistance de ces films dans le monde contemporain. Les *mashups* sont des patchworks audiovisuels complexes alliant des images et des sons numériques très divers, des *samples* créés à partir d'extraits préexistants et connus du plus grand monde (films, émissions de télévisions, jeux vidéo, publicités, vidéos numériques, etc.). En reprenant des éléments qui ont une intense circulation médiatique, les vidéastes s'approprient des objets notoires, les réinventent par le montage pour en proposer une nouvelle lecture. L'appel à des références populaires est nécessaire pour que l'internaute apprécie la modification de l'élément d'origine. En reprenant la terminologie de Nicole Brenez concernant les formes de remploi dans le cinéma expérimental⁹⁵⁰, les *mashups* s'apparentent à des recyclages exogènes puisque leurs auteurs utilisent un matériau qui n'est pas le leur. Ces

⁹⁴⁹ « Les *reaction memes* sont dans la continuité des émoticônes et émojis : ils illustrent par toute sorte de procédés, graphiques, visuels, dessinés, photographiés ou filmés, des sentiments, des affects ou des émotions qui viennent commenter ou interrompre un discours verbal. », François Jost, *Est-ce que tu mèmes ? De la parodie à la pandémie numérique*, Paris, CNRS Éditions, 2022, p. 90.

⁹⁵⁰ Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinéma. Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n°1-2, 2002, p. 49-67.

compositions formées à partir de fragments épars ne peuvent pas pour autant être qualifiées de *found-footage*. Ce terme désigne des œuvres bâties à partir de résidus, de déchets argentiques, de bouts de pellicules non exploités sur lesquels l'artiste agit directement, ce qui n'est pas le cas dans le cadre du *mashup* puisque les éléments utilisés sont au contraire des productions très médiatisées :

Le *found footage* peut être entendu comme “matière filmique trouvée” mais il peut aussi être compris comme matière non médiatique (les chutes de films), tel que pratiqué dans le mouvement lettriste ou le cinéma américain expérimental des années 1960, où il s'agissait de prendre de la matière non-médiatique et de la ramener vers la lumière. Le *mashup*, c'est un peu l'inverse. On prend du surmédiatique pour le ramener à l'échelle humaine, on le descend de son piédestal⁹⁵¹.

Les vidéastes convoquent des objets finis et médiatisés, se détournent du support d'origine pour travailler sur des éléments numérisés⁹⁵².

Parmi ces *mashups*, nous retrouvons des vidéos basées sur le principe d'alternances forcées. Ici, des extraits de films sont assemblés avec des images contemporaines. L'objectif est de composer des dialogues imaginaires mais vraisemblables à partir de deux éléments d'esprit, de nature et d'époque différents, qui n'étaient pas destinés à se rencontrer, et de créer de la liaison là où il n'y en a pas. Une fois encore, Louis de Funès apparaît régulièrement dans ce type de production. L'acteur se trouve ainsi en dialogue avec des hommes et des femmes politiques (Emmanuel Macron, François Hollande, Marine Le Pen, etc.) mais aussi des participants d'émissions de télévision comme *Les Anges de la télé-réalité* ou *Touche pas à mon poste*, des célébrités médiatiques (Franck Ribéry, Johnny Hallyday, etc.), des Youtubeurs, des acteurs ou des personnages fictionnels (Gérard Depardieu, Jacquouille la Fripouille des *Visiteurs* de Jean-Marie Poiré, etc.) ou des extraits de jeux vidéo (*Grand Theft Auto*). Ces montages forment des alternances puisque Louis de Funès semble répondre aux propos tenus dans les séquences contemporaines, suggérant ainsi la possibilité d'une continuité temporelle et spatiale. Cependant, les fragments associés restent hétérogènes et sans aucune convergence. Ni vraiment montage alterné, ni montage parallèle puisqu'il n'y a pas d'effet d'analogie par comparaison ou métaphore, ces vidéos produisent des alternances forcées et artificielles puisqu'elles créent une continuité et une interdépendance entre deux fragments autonomes l'un de l'autre. Ces créations ne cherchent pas à masquer leur facticité et revendiquent pleinement la collure. On y tient moins

⁹⁵¹ Sylvie Delpéch, « *Le cinéma samplé* », conversation avec Nicole Brenez, Julien Lahmi, Jean-Yves de Lépinay, Luc Lagier, Stéphane Khan, Jacques Kermabon, *Bref*, n°118, 2016, p. 24.

⁹⁵² « Le travail sur la matière, c'est le *found footage*. Alors que le *mashup*, c'est le travail sur la copie de la copie. », *ibid.*, p. 30.

compte de la liaison et de la fluidité visuelles que de la construction sémantique entre ces fragments. Ce qui importe, c'est d'associer des propos pouvant se répondre entre eux aux dépens de la cohérence spatiale.

Dans ces productions, les extraits avec Louis de Funès le montrent surpris ou faisant des remarques acerbes, en réaction face à ce qui est présenté dans les images contemporaines. Cette utilisation de son image a une fonction critique en mettant en avant l'absurdité, l'incohérence et l'énormité de certaines paroles. Un triple effet comique naît de ce rapprochement, contenu à la fois dans les propos tenus au sein des séquences audiovisuelles importées, le jeu d'acteur de Louis de Funès, l'association de ces deux régimes d'images et l'étonnement face à la correspondance entre les deux. L'acteur est placé dans une posture positive puisqu'il est celui qui pointe les inepties. Sorte d'avatar du spectateur, il est l'expression – exagérée et amplifiée – de l'étonnement du spectateur, porte-parole de sa stupéfaction.

Ces alternances prononcées peuvent toutefois être atténuées par une attention plus soutenue à la recherche d'une cohésion diégétique entre les fragments. Dans sa vidéo *De Funès, les Scènes CULtes*⁹⁵³, le vidéaste Parodyofstephane combine une course-poursuite de *La Grande Vadrouille* avec une scène semblable de *The Dark Knight* (2008) de Christopher Nolan. Dans le premier ensemble, les personnages interprétés par Bourvil et Louis de Funès envoient des citrouilles à bord d'une camionnette pour semer des soldats allemands lancés à leur poursuite, et dans le second ensemble, le Joker (Heath Ledger) tente d'échapper à Batman (Christian Bale) dans les rues de Gotham City. En ayant soin de respecter les axes de caméra, les raccords sont travaillés de telle sorte qu'un champ/contrechamp s'établit et qu'une liaison narrative se met en place entre les deux séquences. Les explosions de voitures dans *The Dark Knight* semblent être directement provoquées par les lancers de cucurbitacées par Augustin Bouvet et Stanislas Lefort. L'effet comique de ce passage tient à la disproportion entre les causes et les conséquences, transformant de banales citrouilles en armes explosives.

Dans ces *mashups* générant des alternances forcées, les extraits employés conservaient leur intégrité. Ce n'est pas le cas dans les *YouTube Poops*, un type de *mashup* encore plus complexe sur le plan formel car il démantèle la matière filmique d'origine. Dans ce type de productions difficilement descriptibles tant elles visent une certaine confusion⁹⁵⁴, le film est décomposé

⁹⁵³ En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=t2P0tYG9wig&t=166s>.

⁹⁵⁴ Nous mentionnons ici certaines vidéos comme *La Décadence de la restauration française* reprenant *Le Grand Restaurant* (URL : <https://www.youtube.com/watch?v=JTegHhILMew&t=2s>) ; *Louis de Funès s'arrête dans une auberge pour troller réinterprétant L'Aile ou la Cuisse* (URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Jpno-jd7arA>) ; *Louis de Funès – Cruchot et le colonel* remontant la série des *Gendarmes, L'Aile ou la Cuisse* et *Le Petit Baigneur*, (URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9PpdN1fjMGE&t=470s>).

pour être assemblé sous une forme inédite. L'exercice consiste à n'utiliser que les éléments visuels et sonores de l'œuvre d'origine – sans pour autant écarter quelques apports extérieurs – pour créer un nouveau film au sens totalement différent du premier. Les vidéastes découpent et isolent chaque syllabe des répliques pour reconstituer des dialogues souvent obscènes et scatologiques. Les images subissent ce même dépeçage en étant changées de place par rapport au montage initial ou bouleversées dans leur défilement (inversion, ralenti, accéléré, etc.). Les auteurs interviennent également sur l'image par grossissement, découpage, anamorphose et incrustation. La bande-sonore n'est pas en reste puisqu'elle peut être accélérée, augmentée de sons extérieurs ou déphasée par rapport à l'image. Toute idée de transparence et de fluidité est abandonnée. Le caractère hétérogène et rugueux de ces vidéos est pleinement revendiqué. Le film d'origine est utilisé comme terrain d'expérimentation. À travers ces vidéos, un récit alternatif se met en place. Le comique tient essentiellement à cette exagération, poussant le comique de ces vidéos vers l'absurde, le sordide et l'humour noir. Un inconfort autant audiovisuel que comique est recherché : le rire est à la fois jaune et scabreux.

Ces productions pluritextuelles jouant sur la déconstruction et la reconstruction des films à seule fin de créer des objets nouveaux se rapprochent d'une certaine manière de ces modèles réduits de la Bastille que Pierre-François Palloy fit sculpter dès juillet 1789 à partir des pierres de l'ancienne forteresse pour les offrir ensuite comme cadeaux diplomatiques et les exposer lors des fêtes républicaines. Ces *YouTube Poops* agissent d'une façon semblable puisqu'elles partent d'un objet démolé qui reprend une nouvelle morphologie tout en gardant un lien avec l'élément d'origine. Ces productions bigarrées témoignent du passage du film du statut de produit de consommation culturelle à celui d'archive. Ces productions œuvrent à la transformation du film en performance et renouvellent leur régime d'historicité⁹⁵⁵.

2.2. Une mémoire audiovisuelle dynamique et atomisée des comédies

La métamorphose d'un film en matière perfectible a une incidence sur sa caractérisation. Walter Moser souligne que le recyclage de matériaux culturels s'effectue selon un double mouvement : il y a une décontextualisation de l'objet, un renoncement à son ancrage historique et, dans le même temps, une forme de survivance et de reconnaissance malgré ses mutations⁹⁵⁶. L'élément repris est autonomisé pour qu'il puisse être perméable à d'autres contextes et se fondre

⁹⁵⁵ Nous empruntons ce terme selon la définition qu'en propose François Hartog chez qui il désigne la manière dont les sociétés conçoivent et articulent passé, présent et futur (cf. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003).

⁹⁵⁶ Walter Moser, « La toupie "mémoire-oubli" et le recyclage des matériaux baroques », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan, Walter Moser (dir.), *Passions du passé. Recyclage de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000 [1996], p. 25-50.

dans une nouvelle identité. Cette suppression de la valeur culturelle première est pensée par Walter Moser comme un « oubli actif⁹⁵⁷ », c'est-à-dire une mémoire sélective qui retient certaines choses et en oublie d'autres pour mieux insérer un objet ou une notion dans le contemporain. L'auteur traite de cet oubli actif dans le cadre d'une étude sur le refleurissement de la pensée baroque autour des années 1970-1980. Ce qui est préservé du baroque n'est pas le baroque historique mais un baroque remanié. Bien que retranchée de nombreux éléments, cette pensée garde une certaine dynamique par son réemploi :

Il s'agit de libérer le matériau en question de ses déterminations historiques, tout en le maintenant reconnaissable, c'est-à-dire en assurant un moment d'anagnorèse culturelle. Il s'agit de réduire le "matériau culturel" – qui a donc un lieu d'origine, une identité, une détermination historique – jusqu'au statut de "matériel culturel", pour que, entrant dans une nouvelle production culturelle, il puisse assumer une nouvelle identité culturelle. Il sera traité, momentanément, comme une matière première dont la transformation fera émerger la nouvelle valeur⁹⁵⁸.

Les productions numériques et internetiques que nous avons décrites plus haut agissent de façon similaire. En étant taillées dans leur forme et retenues pour quelques extraits, certaines comédies populaires françaises des années 1960-1970 trouvent de nouveaux modes d'existence. Malgré cette atteinte à l'intégrité du matériau d'origine, il y a quelque chose de l'esprit de ces films qui persiste, subsiste et survit. Si l'on s'arrête au cas De Funès, certainement la figure la plus réutilisée dans ces productions, une certaine idée du comédien et de son jeu énergique (construit sur la surprise et les grimaces, tendu et en réaction perpétuelle) demeure. Sans rien retrancher à l'efficacité des effets de l'acteur puisque son comique est toujours opérant, Louis de Funès se trouve revitalisé par cette greffe dans le contemporain. Transformer un objet, le décontextualiser pour mieux le réinterpréter est une façon comme une autre de le faire perdurer dans le temps. Sans être tout à fait fidèle à la lettre, l'esprit demeure.

Mais qu'est-ce que ces productions mettent en valeur ? L'hommage est-il uniquement rendu au film ou à l'acteur ? Ces vidéos ont-elles pour fonction de transmettre un patrimoine culturel ou servent-elles d'autres intérêts ? Pour Mario Perniola, ces pratiques de recyclage culturel peuvent autant torpiller l'œuvre d'origine et en épuiser le sens originel que permettre la survie de sa valeur dans le temps :

La problématique du recyclage culturel peut donc conduire à deux résultats complètement différents selon qu'elle est interprétée comme une pratique parasitaire ou une pratique d'admiration. Dans la première perspective, le recyclage culturel

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

implique la destruction plutôt que la création d'une valeur, une "consommation" dissolvante plutôt qu'un "usage". Dans cette optique, les marchandises culturelles ne sont pas soustraites au productivisme effréné de notre époque, elles ont tendance à être impliquées dans un processus toujours plus rapide de fabrication et de destruction ; ainsi, le recyclage se présente comme une exploitation, à un niveau dégradé, qui conduit à l'anéantissement définitif et irrémédiable de l'œuvre et de son auteur. Par contre, un recyclage qui augmente la valeur de l'œuvre et de son auteur est différent, et pour cette raison il doit être perçu comme une pratique d'admiration. Dans ce cas, même les aspects les plus négatifs – comme le scandale et l'envie – peuvent jouer un rôle positif, car ils empêchent l'anéantissement de la valeur à travers la conjuration du silence et la normalisation homogénéisante⁹⁵⁹.

La réutilisation peut à la fois provoquer une forme de dissolution de l'œuvre d'origine par son réemploi et sa submersion dans le flot des productions et des formes audiovisuelles contemporaines, mais peut tout aussi bien avoir une valeur d'hommage. Ce parasitisme que décrit Mario Perniola se comprend mieux lorsqu'on replace ces créations dans l'écosystème des réseaux sociaux et des plateformes de partage de vidéos que sont YouTube, Instagram et TikTok. La popularité sur ces médias a ceci de particulier qu'elle ne s'appréhende pas seulement à travers le contenu des vidéos qui y sont publiées ou le nombre de vues. Sur ces plateformes, la popularité se construit de façon participative via le commentaire, la citation, le partage et les algorithmes de référencement⁹⁶⁰. Les comédies réutilisées peuvent ainsi être insérées dans des

⁹⁵⁹ Mario Perniola, « Le recyclage culturel entre parasitisme et admiration », traduit de l'italien par Elena Benelli, dans Jean Klucinkas, Walter Moser (dir.), *Esthétique et recyclages culturels. Exploration de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2004, p. 219.

⁹⁶⁰ Jean Burgess et Joshua Green perçoivent cela dans YouTube (leurs conclusions peuvent aussi s'appliquer à Instagram et TikTok) : « To understand YouTube's popular culture, it is not helpful to draw sharp distinctions between professional and amateur production, or between commercial and community practices. These distinctions are based in industrial logics more at home in the context of the broadcast media rather than an understanding of how people use media in their everyday lives, or a knowledge of how YouTube actually works as a cultural system. It is more helpful to shift from thinking about media production, distribution, and consumption to thinking about YouTube in terms of a continuum of cultural participation. This requires us to understand all those who upload, view, comment on, or create content for YouTube, whether they are businesses, organizations, or private individuals, as *participants*. [...] All contributors of content to YouTube are potential participants in a common space; one that supports a diverse range of uses and motivations, but that has a coherent cultural logic – what we refer to as the YouTubeness of YouTube. Likewise, this model asks us to understand the activities of not only content creators but also audiences as practices of participation, because the practices of audiencehood – quoting, favoriting, commenting, responding, sharing, and viewing – all leave traces, and therefore they all have effects on the common culture of YouTube as it evolves. », (« Pour comprendre la popularité de YouTube, il n'est pas utile d'établir des distinctions tranchées entre productions professionnelles et amateurs, ou entre pratiques commerciales et communautaires. Ces distinctions reposent sur des logiques industrielles plus adaptées au contexte des médias audiovisuels qu'à la compréhension des modalités quotidiennes d'utilisations du média ou qu'à la connaissance du fonctionnement réel de YouTube en tant que système culturel. Il est plus utile de passer d'une réflexion sur la production, la distribution et la consommation des médias à une réflexion sur YouTube en termes de continuum de participation culturelle. Cela nous oblige à comprendre ceux qui téléchargent, regardent, commentent ou créent du contenu sur YouTube, qu'il s'agisse d'entreprises, d'organisations ou de particulier, en tant que *participants*. [...] Tous les contributeurs de contenus sur YouTube sont des participants potentiels à un espace commun. Cela suppose un large éventail d'utilisations et de motivations, mais qui a une logique culturelle

stratégies de mise en valeur d'une compétence (de montage comme dans les compilations d'extraits ou les *mashups*) ou d'une performance (le *playback* ou les duos sur TikTok) et servir ainsi de faire-valoir au bénéfice du créateur. Aussi, la production audiovisuelle – et les extraits de films qu'elle contient – est pensée moins dans une perspective d'hommage que retenue pour sa capacité à générer une réaction, qui est le véritable moteur de performance sur ces plateformes.

Par ailleurs, ces réappropriations en régime numérique bouleversent le régime d'historicité de ces films. Par leur inclusion dans des environnements extrêmement contemporains qui tranchent avec les modes classiques de transmission (cinéma, vidéo, télévision), ils se trouvent nécessairement revitalisés par cette diversité des usages décrits plus haut. En étant associés à des productions ou des pratiques actuelles, les films perdent de leur caractère passé, voire muséal, en proposant de nouvelles modalités d'interaction avec le monde contemporain et en devenant de véritables instruments de langage, voire dans certains cas des icônes culturelles. Mais tout cela est à double tranchant. La superposition de ces comédies avec des formes ou des images actuelles provoque inmanquablement une fracture temporelle. Dans sa confrontation au contemporain, l'ancien accuse son caractère révolu par le contenu radicalement différent qu'il propose, ne serait-ce qu'au niveau de la qualité d'image. Cette collusion de temporalités différentes provoque un déplacement de la référencialité de ces images, qui désormais renvoient moins à un espace culturel ou générique (le cinéma, la comédie), un objet (le film) ou des contenus (les acteurs, la narration, etc.) qu'à un vaste plan temporel indéfini⁹⁶¹. En d'autres termes, le film ne vaut plus que pour sa capacité à représenter *du* passé.

La question des enjeux mémoriels soulevée par ces vidéos ne saurait faire l'économie d'une réflexion concernant le lieu dans lequel elles se trouvent. Selon Paul Grainge, YouTube – mais nous pourrions étendre la réflexion à Instagram et TikTok – peut s'entrevoir comme une archive,

cohérente et qui fait la spécificité de YouTube. De même, ce modèle nous incite à comprendre les activités des créateurs de contenus mais aussi des publics comme des pratiques participatives, car les pratiques de l'audience – citer, favoriser, commenter, répondre, partager et regarder – laissent toutes des traces et ont par conséquent des effets sur la culture commune de YouTube et sur ses évolutions. »), Jean Burgess, Joshua Green, *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge, Polity Press, 2009, p. 57.

⁹⁶¹ Nous formulons cette idée en nous inspirant des propos de Christa Blümlinger concernant la reprise d'images d'archives dans des productions contemporaines : « [...] aujourd'hui des formes d'expression numérique de l'éphémère présentent un déplacement : on passe des modèles de mémoire relatifs à l'espace (hétérotopies) à des modalités propres à l'activité du souvenir dans lesquelles, de façon primaire, la connexion de temps distincts constitue l'expérience centrale. Cette rencontre de temporalités différentes à l'intérieur de l'image (hétérochronies) permet de distinguer la question de la référencialité des images d'archives de celle de leur rapport au "réel" et de les rapporter en premier lieu à des plans temporels. », Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, traduit par Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013 [2009 pour l'édition originale allemande], p. 361.

une base de données numérique⁹⁶², un kaléidoscope audiovisuel. C'est aussi, pour l'auteur, un média éphémère, soit une forme audiovisuelle caractérisée par sa brièveté, destinée à une consommation rapide et ayant une forte circularité médiatique. Un média éphémère est une chose à la fois « fugace et omniprésente⁹⁶³ », flottante et ubiquie, marquée par une intense circularité, comme le sont YouTube, Instagram et TikTok. Si ces applications et ces sites d'hébergements de vidéos constituent une immense toile où se tissent une interface relationnelle et des communautés de partage (à travers ses fonctions de *playbacks* et de duo, TikTok exacerbe ce principe), elles restent des formes fragiles. Paul Grainge évoque cette menace de disparition des liens et des pages, cette instabilité du numérique due à sa dématérialisation⁹⁶⁴. Ajoutons également le risque d'engloutissement dans la masse des vidéos. Aussi, tout en revitalisant certaines comédies populaires françaises des années 1960-1970 par leur insertion dans de nouveaux espaces de consommation, ces compilations et productions audiovisuelles précarisent leur image. Il y a bien une correspondance entre le profil de ces vidéos et leur lieu d'existence : des formes et des territoires très composites et relationnels, qui permettent de véhiculer une certaine mémoire autour d'un objet transformé, mémoire qui peut se retrouver compromise par le trop-plein de références.

S'ils revitalisent des comédies populaires françaises des années 1960-1970 par ces insertions numériques et ces détournements ludiques, ces modes d'existence contemporains affectent le rapport au film, réduit parfois à des vignettes iconiques, rendu à l'état de simple matériau ou essentialisé à partir du gag et de la réplique. Ces détournements critiques, parodiques et expérimentaux confirment que le comportement d'un usager envers un objet n'est pas unique. Jacques Perriault précise que, si un appareil a une fonction préétablie, la relation entre celui-ci et l'utilisateur n'est pas pour autant définitivement fixée :

Pour l'usager, la finalité de l'appareil n'est pas, en général, de faire fonctionner l'appareil mais de s'en servir pour un service qui n'a rien à voir avec la technologie. Cette relation est dynamique. Elle a un temps initial qui se modifie. L'évolution se caractérise par l'altération d'un des termes constitutifs de la décision : sujet, instrument

⁹⁶² « YouTube is fundamentally a database. In this capacity, it demonstrates the potential of the web to offer a permanent archive of digital material. », (« YouTube est fondamentalement une base de données. À ce titre, il marque le potentiel du web à offrir une archive permanente des contenus numériques. »), Paul Grainge, « Introduction: Ephemeral Media », dans Paul Grainge (dir.), *Ephemeral Media. Transitory Screen Culture from Television to YouTube*, Londres, British Film Institute, 2011, p. 8.

⁹⁶³ « [Ephemeral media are] simultaneously fleeting and increasingly ubiquitous in contemporary screen life », *ibid.*, p. 12.

⁹⁶⁴ « [...] in terms of viewer and user experience, YouTube, like the web more generally, is defined by the constant threat of materials disappearing as specific links “rot” and pages are taken down. », (« [...] en termes d'expérience du spectateur et de l'utilisateur, YouTube, comme le web plus généralement, est défini par la menace permanente d'une disparition des contenus à mesure que des liens spécifiques “pourrissent” et que des pages sont supprimées. »), *ibid.*, p. 8.

ou fonction. [...] Certains usages ont peu, ou pas du tout, à voir avec la fonctionnalité de l'outil. Ils servent à tout autre chose. L'objet reste sur scène, mais il se voit doté d'un rôle très différent pour accomplir un projet d'ordre symbolique, signe d'autre chose, de pouvoir, de compétence, de distinction entre autres⁹⁶⁵.

Il en est de même avec les objets culturels, qui sont partiellement programmés et ont une valeur en devenir. Ce qu'il convient d'observer désormais est moins la capacité de ces films à susciter des lectures et des usages variés que la manière dont ils sont intégrés dans des dispositifs discursifs, sociaux, culturels et idéologiques dans lesquels la valeur qui leur est attribuée résulte avant tout d'un regard idéologiquement orienté.

III. Néo-nostalgie, rhétorique passéiste et patrimonialisation

« Ce film me rend nostalgique d'une époque ou je n'étais pas né [*sic*]⁹⁶⁶ » affirme un internaute sur le site Allociné à propos du *Gendarme de Saint-Tropez*. Ce propos accrédite plusieurs vertus à la célèbre comédie, au premier chef celle de poétiser toute une période, d'en faire un ailleurs fantasmé mais néanmoins proche, manqué de peu et comme vécu par procuration. Non pas une époque telle qu'elle était, tout ou partie, véritablement ou partiellement, mais une réalité à part entière, ni histoire, ni mémoire personnelle, où le passé est, comme dans les spectacles de reconstitution médiévale, « une esthétique, une atmosphère, une manière d'être ensemble⁹⁶⁷ ». Le sentiment nostalgique que partage cet internaute n'a rien d'insolite et ne se limite pas au seul domaine du cinéma. Dans un article, Deena Weinstein constate ainsi chez les plus jeunes des phénomènes de « nostalgie esthétisée » pour la musique rock des années 1960-1970 alors que ces mêmes personnes n'ont pas vécu cette période en question :

[...] alors que la nostalgie, à l'origine, était nostalgie d'un "Âge d'or" mythique, dont on pensait qu'il avait existé mais qu'il était perdu, et que la nostalgie des temps modernes avait pour objet un passé vécu mais impossible à retrouver, la nostalgie contemporaine est, elle, un produit médiatique dont le but est de simuler un passé qui a réellement existé, mais sous une forme dépersonnalisée, qui n'a jamais existé

⁹⁶⁵ Jacques Perriault, *La Logique de l'usage. Essai sur les machines à communiquer*, Paris, Flammarion, 1989, p. 205-206.

⁹⁶⁶ Commentaire posté le 11 septembre 2012 dans l'onglet « Critiques spectateurs » de la rubrique du film *Le Gendarme de Saint-Tropez* sur le site *AlloCiné*. En ligne : <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-36757/critiques/spectateurs/>.

⁹⁶⁷ Gil Bartholeyns, « Loin de l'Histoire », *Le Débat*, 2013/5, n° 177, 2013, p. 117.

comme telle, et que ceux qui en ont la nostalgie n'ont pas vécu. La nostalgie contemporaine n'a pour objet ni le passé de chacun, ni la vie d'un individu concret : elle est une construction sociale. Ce que ressentent ceux de mes étudiants qui auraient préféré vivre dans les années 1960 ou dans une décennie suivante [...], c'est une nostalgie construite. Le passé, celui du rock, joue ici le rôle d'un "signe mémoratif" renvoyant lui-même à une représentation. C'est le signe d'un signe⁹⁶⁸.

Cette « néo-nostalgie⁹⁶⁹ » désigne la supplantation médiatique d'une époque réelle, qui ne survit plus dans l'esprit de celles et ceux qui la désirent qu'à travers un réseau de représentations. Elle est donc une transformation du réel, une simulation, voire une mythologisation de celui-ci. Plus que de rappeler une époque, cette « néo-nostalgie » tend à faire de celle-ci une fable. Cette époque en question ne tient plus qu'à travers des relais médiatiques et culturels qui en perpétuent l'éclat lointain. Ce passé entièrement esthétisé peut être consommé pour lui-même, sans nécessité qu'il corresponde à une histoire véritable et sans obligation d'en avoir vécu une partie :

Habiter cet Âge d'or reconstruit signifie vivre la culture qui lui est associée sur le mode de l'imaginaire, comme dans la nostalgie des origines, mais aussi comme la survivance d'un passé empirique pour lequel on éprouve de l'intérêt, mais sans engagement. Ce travail de sélection et de simplification a pour effet d'esthétiser la nostalgie. Celle-ci devient alors une posture. Cette posture peut, certes, se traduire par des émotions très fortes. Mais elle ne nous donne pas accès à "une tradition éternelle" ou à une histoire individuelle – juste à une image sans consistance⁹⁷⁰.

Ce sentiment et cette impression nostalgiques n'ont pas besoin de s'appuyer sur une expérience réelle. En ce sens, Stacey Menzel Baker et Patricia Kennedy, ou encore Christina Goulding, parlent de « nostalgie simulée » et de « nostalgie par procuration⁹⁷¹ ». Contrairement aux formes « traditionnelles » de nostalgies où le sujet regrette un passé vécu qui a été filtré et équarri par les années, la « néo-nostalgie » se distingue par la privation chez l'individu de ce processus de sélection. Ce n'est pas lui qui construit ce passé fantasmé, du moins pas directement. Il recompose celui-ci à partir d'éléments divers qui lui sont parvenus et dont la transmission a été assurée par une série de processus médiatiques et par de multiples

⁹⁶⁸ Deena Weinstein, « La nostalgie construite. L'Âge d'or du rock ou "I Believe in Yesterday" », traduit par Alexandre Tanase, *Volume !*, n°11-1, 2014, p. 24-25.

⁹⁶⁹ Deena Weinstein reprend ce terme d'un article de Stephen Brown : « The Retromarketing Revolution: L'Imagination au Pouvoir », *International Journal of Management Review*, vol. 3, n°4, 2001, p. 303-320.

⁹⁷⁰ Deena Weinstein, « La nostalgie construite. L'Âge d'or du rock ou "I Believe in Yesterday" », art. cit., p. 25.

⁹⁷¹ Stacey Menzel Baker, Patricia Kennedy, « Death by Nostalgia: A Diagnosis of Context-Specific Cases », *Advances in Consumer Research*, n°21, 1994, p. 169-174 ; Christina Goulding, « An Exploratory Study of Age Related Vicarious Nostalgia and Aesthetic Consumption », *Advances in Consumer Research*, n°29, 2002, p. 542-546. Ces références sont citées dans Nicholas Russa, « Les Sixties psyché-reliques. Nostalgie de substitution et pouvoir évocateur du son dans le rock rétro de Tame Impala », *Volume !*, n°11-1, 2014, p. 161-173.

intermédiaires. Cette circulation n'est jamais neutre et ses promoteurs sont mus, sinon par des ambitions économiques, au moins par des bénéfices symboliques⁹⁷². Dans ce sens, Arjun Appadurai parle de « nostalgie imaginaire » ou encore de « nostalgie ersatz⁹⁷³ » pour qualifier les stratégies de *merchandising* et de *marketing* qui construisent le regret d'une époque révolue (et qui n'a jamais vraiment eu lieu) pour servir des objectifs commerciaux.

Les observations de Deena Weinstein éclairent davantage ce commentaire d'internaute évoqué plus haut à propos du *Gendarme de Saint-Tropez*. Elles révèlent plus largement l'existence de phénomènes de remises en perspective du passé qui doivent être pris en compte dans la démarche historique. Ce passé poli et reconstruit compte autant que celui fixé dans les histoires officielles puisqu'il rappelle à l'historien la labilité de sa matière, « réalité mobile, changeante, “historique”, travaillée par les hommes et les femmes qui l'ont habitée, mais aussi par les regards, les lectures, les déplacements que les époques ultérieures lui ont fait subir⁹⁷⁴ ». Cette néo-nostalgie décrite par Deena Weinstein est une porte d'entrée essentielle pour comprendre la présence médiatique actuelle de certaines comédies populaires des années 1960-1970. Les processus par lesquelles elles sont médiatisées et les discours qui peuvent être tenus autour d'elles entrent en jeu avec la production de versions imaginaires et idéalisées du passé. Ces films sont pris en charge par une série d'intermédiaires animés par des intentions commerciales, symboliques, culturelles ou idéologiques, dont les discours peuvent construire un passé esthétisé et une nostalgie déliée de toute expérience réelle. Ces productions d'un passé imaginaire et labélisé via ces comédies entrent en compte dans la question épineuse de la patrimonialisation de ces films. Car si ces films ont une valeur patrimoniale – ce qu'il restera à débattre –, ce n'est qu'en fonction de leur capacité à médiatiser un passé réel ou symbolique et à structurer des rapports collectifs au temps et à l'histoire⁹⁷⁵.

⁹⁷² Dans une perspective semblable, Emmanuelle Fantin, Sébastien Fevry et Katharina Niemeyer évoquent ainsi l'existence de « processus et [de] dispositifs de “nostalgisation” émanant d'organisations publiques et privées dont le champ d'action relève principalement de la mise en valeur du patrimoine, qu'il soit urbain, audiovisuel ou gastronomique. », Emmanuelle Fantin, Sébastien Fevry, Katharina Niemeyer, « Les expériences de la nostalgie », dans Emmanuelle Fantin, Sébastien Fevry, Katharina Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Information-communication », 2021, p. 16.

⁹⁷³ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Cette référence est citée dans Deena Weinstein, « La nostalgie construite. L'Âge d'or du rock ou “I Believe in Yesterday” », art. cit.

⁹⁷⁴ Dominique Kalifa, *La Véritable Histoire de la « Belle Époque »*, Paris, Fayard, coll. « Histoire », 2017, p. 216.

⁹⁷⁵ « Le patrimoine est évidemment le résultat d'une mise en rapport avec le passé. On parle de “rapport avec le passé” plutôt que de passé, car, comme le souvenir et la mémoire, le patrimoine construit le passé plus qu'il ne l'entérine. Dans une perspective argumentative de défense, sauvegarde, ou promotion du patrimoine ou dans celle d'une stratégie patrimoniale, les deux notations vont être artificiellement associées : le patrimoine sera dit être le passé, ou plus exactement la société construira du passé et de la transmission en fabriquant du patrimoine. », Marie-Anne Paveau, « La notion de patrimoine : lignées culturelles et fixations sémiotiques », dans Pierre Beylot,

1. « Toute une époque ! » : construction d'un âge d'or autour des comédies populaires des années 1960-1970

1.1. Ouvrir l'album de famille : familiarité, proximité et connivence avec les films et les acteurs

Les discours médiatiques portés sur les grandes comédies populaires des années 1960-1970 et sur des acteurs et des réalisateurs emblématiques de cette production se distinguent par leur relative homogénéité. Si l'on omet la réception critique, les articles de presse et les reportages télévisés au moment de la sortie des films, cette production médiatique se caractérise tout d'abord par son aspect largement différé. Très peu d'ouvrages substantiels ont été écrits dans les années suivant la sortie des films ou, pour les acteurs les plus célèbres, au cours de leur existence ou au pic de leur popularité. Une seule monographie a été écrite sur Louis de Funès⁹⁷⁶ du vivant de l'acteur, idem pour Bourvil⁹⁷⁷ et Fernandel⁹⁷⁸. Seuls deux ouvrages⁹⁷⁹ – dont un rédigé par le comédien lui-même – ont été publiés dans les années 1960 et 1970 sur Jean-Paul Belmondo et rien n'a été écrit sur Pierre Richard et Les Charlots dans la décennie 1970 alors que leurs films accumulent des millions d'entrées en salles. L'hommage institutionnel et bibliographique s'acquiert bien souvent pour les acteurs comiques après leur mort ou longtemps après leurs années de gloire. Le phénomène se vérifie pour la plupart des comédiens susnommés. Dans les quinze ans qui suivent la disparition de Louis de Funès, cinq ouvrages (six si l'on compte le texte théâtral de Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, publié en 1986) sont consacrés à l'acteur, cinq également sur la même période suivant le décès de Bourvil et quatre pour Fernandel. Pour Jean-Paul Belmondo, un peu plus d'une dizaine d'ouvrages sont publiés durant les dix dernières années de sa vie alors que l'acteur ne tourne plus. Le cas Belmondo est assez emblématique d'un phénomène récent d'inflation monographique et biographique autour des grandes figures des comédies populaires françaises des années 1960-

Raphaëlle Moine (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiatique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2009, p. 30.

⁹⁷⁶ Robert Chazal, *Louis de Funès*, Paris, Denoël, 1972.

⁹⁷⁷ Catherine Claude, *Notre ami Bourvil*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1969. Nous ne prenons pas en compte la livraison spéciale de la revue *Le Miroir des vedettes* intitulée *Bourvil, comique paysan*, paru en 1948 et rédigée par Jean Polbenar, qui s'intéresse avant tout aux performances scéniques de l'acteur, sa carrière cinématographique ayant à peine débuté.

⁹⁷⁸ Carlo Rim, *Fernandel*, Paris, Calmann-Lévy, 1952.

⁹⁷⁹ Jean-Paul Belmondo, *Trente ans et vingt-cinq films*, Paris, Union générale d'éditions, 1963 ; Robert Chazal, *Jean-Paul Belmondo*, Paris, Denoël, 1971.

1970. Ainsi, pour Louis de Funès et Bourvil, l'essentiel des publications se concentre sur ces vingt dernières années.

Les trois derniers acteurs évoqués restent des exceptions bibliographiques. La majorité des vedettes comiques des années 1960-1970 n'a pas bénéficié d'un tel volume de publications. Malgré tout, ces stars et seconds rôles fameux se sont assurés une présence médiatique en prenant eux-mêmes en main leur récit de carrière à travers la forme autobiographique ou le récit d'entretiens. Seuls, en collaboration avec un tiers ou en confiant de nombreux éléments personnels à un biographe, ils ont pu avoir un certain contrôle dans leur exposition médiatique en livrant des récits de vie dont ils maîtrisent l'orientation. Ainsi, Robert Dhéry rédige son autobiographie en 1978⁹⁸⁰, Jean Lefebvre en 1984 et 1991⁹⁸¹, Jean Sarrus raconte l'histoire des Charlots avec ses camarades en 1984, puis seul en 2004 et 2012⁹⁸², Gérard Oury livre ses souvenirs en 1988 et 2001⁹⁸³, Pierre Richard en 2003 et 2015⁹⁸⁴, Darry Cowl publie ses mémoires en 1996 et 2005⁹⁸⁵, Philippe Clair en 2014⁹⁸⁶, Gérard Jugnot en 2016 et 2018⁹⁸⁷. Roger Pierre et Jean-Marc Thibault sortent en 1974⁹⁸⁸ un livre d'entretiens et publient chacun leur autobiographie en 2005⁹⁸⁹ pour le premier, en 1996⁹⁹⁰ pour le second. Georges Lautner et Yves Robert sortent également des livres d'entretiens en 1989⁹⁹¹ pour l'un et 1996⁹⁹² pour l'autre. En 2017 paraît une biographie sur Michel Blanc⁹⁹³ largement alimentée par les souvenirs que l'acteur a confiés à l'auteur de ce volume. Même chose en 2019 pour Claude Zidi⁹⁹⁴ et en 2021 pour Josiane Balasko⁹⁹⁵.

⁹⁸⁰ Robert Dhéry, *Ma vie de Branquignol*, op. cit..

⁹⁸¹ Jean Lefebvre, *Pourquoi ça n'arrive qu'à moi ?*, Paris, Michel Lafon/Carrière, 1984 ; Jean Lefebvre, *Mais qu'est-ce qu'elles me trouvent ?*, Paris, Michel Lafon, 1991.

⁹⁸² Les Charlots, *120 ans de conneries. L'âge des galères*, Paris, Scarabée & compagnie, 1984 ; Jean Sarrus, *100 % Charlots*, Paris, Ramsay, 2004 ; Jean Sarrus, *Définitivement Charlots*, Allainville-aux-Bois, Grrr... art, 2012.

⁹⁸³ Gérard Oury, *Mémoires d'éléphant*, op. cit. ; Gérard Oury, *Ma grande vadrouille*, Paris, Plon, 2001.

⁹⁸⁴ Pierre Richard, *Comme un poisson sans eau. Détournement de mémoires*, Paris, Cherche-Midi, coll. « Le sens de l'humour », 2003 ; Pierre Richard, Jérémie Imbert, *Je sais rien, mais je dirai tout*, op. cit..

⁹⁸⁵ Darry Cowl, *Débit de paroles. Souvenirs*, Paris, L'Archipel, 1996 ; Darry Cowl, *Mémoires d'un canaillou*, op. cit..

⁹⁸⁶ Philippe Clair, *Quel métier étrange. De « Rien Nasser de courir » à « Plus beau que moi tu meurs »*, Allainville-aux-Bois, Grrr... art, 2014.

⁹⁸⁷ Gérard Jugnot, *Une époque formidable. Mes années Splendid'*, op. cit. ; Gérard Jugnot, Luc Larriba, *Dictionnaire de ma vie*, Paris, Kero, coll. « Le dictionnaire de ma vie », 2018.

⁹⁸⁸ Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Éric Laurent, *C'est pour rire*, op. cit..

⁹⁸⁹ Roger Pierre, *Si ça vous amuse*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 2005.

⁹⁹⁰ Jean-Marc Thibault, *De mémoire d'homme*, Paris, Stock, 1996.

⁹⁹¹ Georges Lautner, José-Louis Bocquet, *Georges Lautner, foutu fourbi*, Boulogne-Billancourt, Horizon illimité, 2002.

⁹⁹² Yves Robert, Jérôme Tonnerre, *Un homme de joie*, op. cit..

⁹⁹³ Alexandre Raveleau, *Sur un malentendu*, Paris, Hors Collection, 2017.

⁹⁹⁴ Thibault Decoster, *Le Cinéma de Claude Zidi. Fou, insolent et facétieux*, op. cit..

⁹⁹⁵ Clara Laurent, *Josiane Balasko, une vie splendide*, Paris, Taillandier, 2021.

Cette personnalisation du récit de vie, qui permet d'éviter les points de vue critiques ou discordants, est également prise en charge par les familles et les proches. Avant la parution en 2012 d'une biographie écrite par Bertrand Dicale⁹⁹⁶, journaliste et biographe expérimenté, Jean Yanne n'a été raconté que par ses amis⁹⁹⁷ et ses anciennes compagnes⁹⁹⁸ qui, en revenant sur certains épisodes de vie partagés avec l'acteur, dressent de celui-ci un portrait ému. Pour Fernandel⁹⁹⁹, Louis de Funès¹⁰⁰⁰ et Gérard Oury¹⁰⁰¹ entre autres, les familles ont augmenté par des récits de souvenirs les ensembles bibliographiques qui leur sont consacrés. Cette intervention des proches dans la formation de la postérité de l'artiste a une incidence indéniable dans la mémoire qui se constitue autour d'eux et des films auxquels ils ont participé. Ces récits de vie, qui suivent parfois moins l'itinéraire du professionnel que de la personne, contribuent à renforcer un sentiment de proximité avec ces acteurs et ces réalisateurs.

Cette tendance rejaillit dans les nombreux documentaires, presque exclusivement télévisés, qui sont consacrés aux grandes figures des comédies populaires françaises des années 1960-1970. Par le croisement d'archives (parfois privées), d'extraits de films et d'entretiens filmés avec des membres de la famille, des proches ou d'anciens collaborateurs, ces productions reviennent sur la carrière d'une star comique en insistant sur les aspects de sa vie privée. Citons à ce titre la série documentaire *Un jour, un destin*, diffusée sur France 2 depuis 2007, créée et présentée par Laurent Delahousse, réalisée par Serge Khalfon, qui a réservé plusieurs épisodes à des acteurs et actrices comiques des années 1960-1970 comme Louis de Funès, Michel Serrault, Bourvil, Jacqueline Maillan, Pierre Richard, Jean-Paul Belmondo ou Bernard Blier. Les émissions, aux titres souvent évocateurs¹⁰⁰², cherchent à dévoiler les zones d'ombres, les non-dits de chaque acteur étudié, à saisir parfois dans l'enfance les prémises d'une vocation, d'un parcours de vie, à révéler les contradictions entre le statut de vedette et la vie personnelle, à marquer les contrastes entre la gloire publique et les drames éprouvés. Dans cette dimension introspective, voire psychanalytique par moment (ce que renforce notamment l'habillage en

⁹⁹⁶ Bertrand Dicale, *Jean Yanne, à rebrousse-poil*, op. cit..

⁹⁹⁷ Gilles Durieux, *Jean Yanne. Ni dieu, ni maître (même nageur)*. Biographie, Paris, Cherche Midi, 2005.

⁹⁹⁸ Nicole Calfan, *Toi l'ours, moi la poupée. Jean Yanne et moi*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2004 ; Christiane Fugger von Babenhausen, *Jean Yanne. Mon amour*, Paris, Favre, 2006.

⁹⁹⁹ Franck Fernandel, *Fernandel de pères en fils*, Suresnes, J.-P. Taillandier, 1991 ; Franck Fernandel, Pascal Djemaa, *Mon Fernandel*, Marseille, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2001 ; Franck Fernandel, Pascal Djemaa, *Fernandel, mon père*, Géménos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2005 ; Franck Fernandel, Pierre Roumel, *À la table de Fernandel*, Géménos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2006 ; Vincent Fernandel, *Fernandel, mon grand-père*, Paris, Taillandier, 2003.

¹⁰⁰⁰ Olivier de Funès, Patrick de Funès, « *Ne parlez pas trop de moi, les enfants !* », Paris, Le Cherche Midi, 2005.

¹⁰⁰¹ Danièle Thompson, Jean-Pierre Lavoignat, *Gérard Oury. Mon père, l'as des as*, Paris, Éditions de La Martinière, 2019.

¹⁰⁰² Quelques titres : « Louis de Funès, derrière le masque » ; « Jacqueline Maillan, la solitude du rire » ; « Pierre Richard, l'incompris » ; « Bernard Blier, double face ».

clair-obscur des séquences d'interviews et l'accompagnement musical aux tonalités mystérieuses et dramatiques, qui donnent à l'émission des airs d'enquête ou de séances d'analyse), l'émission tente de révéler derrière l'image médiatique la complexité d'un homme ou d'une femme et cherche à relire l'œuvre cinématographique à l'aune d'un itinéraire de vie. Ces portraits psychologisant s'agrègent à des documentaires télévisuels au ton plus léger qui, en reprenant une formule similaire dans la construction, célèbrent avec un enthousiasme franc la carrière de ces artistes comiques.

Cette familiarité est également entretenue par le ton que peuvent employer de nombreux biographes dans leurs écrits. Bien loin des écrits de critiques ou d'universitaires qui s'efforcent de décrypter ou de maintenir, au moins en apparence, une distance analytique avec leur sujet, ces auteurs, essentiellement des journalistes-écrivains ou des amateurs revendiquant leur statut de « cinéphile avertie¹⁰⁰³ » et de passionné, n'hésitent pas à marquer frontalement et sans retenue leur partialité et abandonnent le plus souvent toute neutralité pour vanter tel ou tel comédien pour lequel ils entretiennent une admiration non-feinte. Cette relation privilégiée avec l'objet étudié peut se marquer chez l'auteur par la mention d'un souvenir personnel qui le relie affectivement au film, comme le fait Marc Lemonier dans un ouvrage consacré aux *Tontons flingueurs* et à Michel Audiard :

Les Tontons flingueurs, ce sont d'abord des mots, des phrases, des répliques qu'on se répète entre amis. J'appartiens à une petite famille où, lorsqu'on boit un verre d'alcool un peu raide, on ne peut s'empêcher de claquer de la langue en affirmant : "C'est du brutal". Où, lorsque mon grand fils nous annonce une nouvelle conquête, nous saluons la nouvelle en nous étonnant : "Ah ! parce que monsieur séduit". Ou bien encore, lorsque les droits d'auteur commencent à rentrer, je clame "Y en a qui gaspillent et y en a d'autres qui collectionnent"... Chaque moment de la vie quotidienne, de la naissance à la mort, pourrait être ponctué ou commenté par une réplique puisée dans *Les Tontons*¹⁰⁰⁴.

Dans cette façon de mêler l'œuvre avec le récit familial, l'auteur marque l'inscription durable de ces films dans les mémoires populaires. En ce sens, l'usage récurrent d'un « on » inclusif dans ce type de publication ou dans les résumés en quatrième de couverture invite le lecteur à partager les observations de l'auteur ou à généraliser, par la référentialité vague et parfois

¹⁰⁰³ C'est de cette façon qu'est présentée en quatrième de couverture Caroline Réali, l'autrice de *L'Aventure des Bronzés, trente ans d'amitié* (Paris, France-Empire, 2006).

¹⁰⁰⁴ Marc Lemonier, *Le Monde des Tontons flingueurs et l'univers d'Audiard*, Bernay, City, 2012, p. 6.

abstraite du pronom indéfini, un certain type de rapport à l'objet étudié où s'établit une expérience à la fois intime et collective avec celui-ci¹⁰⁰⁵.

Plus que de mettre par écrit le récit d'une vie ou la destinée singulière d'un film, ces ouvrages établissent des rapports symboliques avec ces objets. Les anecdotes plaisantes, très fréquemment utilisées dans ces publications, instaurent un rapport de connivence, renforcent la *persona* comique d'un acteur, ramènent la star ou le film-culte à la trivialité de sa condition et de sa conception, ce qui peut en favoriser l'approche ou renouveler le regard¹⁰⁰⁶. Plus largement, ces livres orientent, via le parcours biographique ou le récit génétique d'un film, la réception de ces formes culturelles. Ce sont des médiateurs qui œuvrent à la compréhension de celles-ci, qui en dirigent la lecture et qui s'assimilent à une fabrique du sens.

Une des singularités de cette production littéraire grand public réside dans sa manière d'édifier un commun, de participer à la construction du temps social à travers les films et les acteurs abordés. Ceux-ci deviennent des balises et des repères, les signes d'une époque ou encore la sublimation de valeurs sociales consensuelles. La plupart des ouvrages sur le Splendid louent la force collective de la troupe, évoquée comme une « grande famille¹⁰⁰⁷ », une « bande¹⁰⁰⁸ » unie par une « amitié sans faille¹⁰⁰⁹ », amitié qui semble être le véritable moteur de leur inspiration artistique. Le Splendid incarne bien plus qu'un idéal social : il est aussi un marqueur générationnel comme le suggèrent les titres des ouvrages de Mathias Goudeau (*Génération Splendid*) et d'Alexandre Grenier (*Génération Père Noël*).

¹⁰⁰⁵ Cet effet est tout à fait patent dans la conclusion de l'ouvrage de Jean-Luc Denat et Pierre Guingamp consacré aux *Tontons flingueurs* et aux *Barbouzes* : « Pour le grand public, *Les Tontons flingueurs* et *Les Barbouzes* sont plus que des films. Ce sont d'agréables moments, de bons souvenirs, de ceux qu'on aime à se remémorer de temps en temps. On se souvient d'un passage, d'une réplique, d'un jeu de mots, de l'association saugrenue d'un adjectif et d'un substantif, etc. La référence est parfois un peu floue et la citation imprécise, mais la mémoire a été durablement impressionnée, au sens photographique du terme. », « *Les Tontons flingueurs* » et « *Les Barbouzes* ». *Toute une époque !*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998, p. 181. De tels phénomènes à propos des œuvres et des acteurs de notre corpus se retrouvent aussi dans les documentaires audiovisuels qui annoncent, parfois dès le titre (*On a tous grandi avec Louis de Funès*, réalisé par Gilles Penson en 2007), cette double dimension intime et collective.

¹⁰⁰⁶ L'usage d'anecdotes répond à des stratégies d'écritures précises. Avec leur statut indistinct, « ni complètement historique ni parfaitement littéraire » (Sylvie Crinquand, « L'anecdote entre historiette et emblème ou comment réécrire la vie d'un poète », dans Geneviève Bouzinac, Camille Esmein-Sarrazin, Gaël Rideau, Gabrièle Ribémont (dir.), *L'Anecdote entre littérature et histoire à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 64), ces courts récits digressifs ouvrent une brèche dans la narration et retraduisent ou illustrent sur un mode différent, et souvent plus avenant, ce que le récit exprimait plus tôt. Ils ont ainsi une valeur d'exemplification et véhiculent, derrière leur apparence anodine, un ensemble de valeurs autour du sujet de l'anecdote : « Il est en effet moins important de savoir si une anecdote est vraie que de comprendre pourquoi elle est racontée, diffusée, crue. Les narrateurs et les transmetteurs d'une anecdote ont de "bonnes raisons" de le faire parce que l'anecdote est le véhicule d'un message moral et social, l'expression d'idées et de croyances, et qu'elle contribue à la création d'images, de représentations, de stéréotypes. », Jean-Bruno Renard, « De l'intérêt des anecdotes », *Sociétés*, 2011/4, n°114, p. 40.

¹⁰⁰⁷ Philippe Lombart, *Le Petit Livre des Bronzés*, Paris, First, coll. « Le petit livre », p. 109.

¹⁰⁰⁸ Bernard Boyé, *Le Splendid*, Gémenos, Autre temps, coll. « Les légendes du cinéma français », 2011, p. 34.

¹⁰⁰⁹ Mathias Goudeau, *Génération Splendid*, Bernay, City, coll. « Collector », 2006, p. 4.

En ce qui concerne Bourvil, l'acteur est érigé en témoin de son temps et plus encore promu, par le jeu des superpositions entre l'homme et les rôles, en modèle de sociabilité. L'une des dernières biographies en date de Bourvil fait du comédien l'avatar du « bon copain », la quintessence de la relation amicale :

[...] Bourvil, par son immense talent, sa tendresse aussi, et son infinie simplicité, a su conquérir une place de choix dans le cœur des Français : celle du bon copain avec qui l'on a envie de boire un verre, de casser la croûte. Un ami qui nous fait rire aux éclats, mais aussi parfois pleurer tant son jeu est fort et puissant, tant sa palette de comédien est large et belle¹⁰¹⁰.

Dès le premier ouvrage monographique consacré à Bourvil, cette familiarité et cette complicité sont déjà amenées par l'auteur dans un chapitre au titre évocateur « Des millions de copains » :

Il est simplement quelqu'un que l'on voit avec amitié et confiance. Aussi les rapports entre lui et son public sont-ils familiers. On lui écrit des lettres simples, qui ne passent pas tellement par l'admiration mais qui disent un vide qu'il comble par sa présence. On l'arrête dans la rue. Si on le reconnaît à un feu rouge, dans la voiture voisine, on l'interpelle et parfois très familièrement : « Comment ça va ? Pas trop de boulot en ce moment ? »¹⁰¹¹

S'il construit un ensemble de relations sociales ordinaires à laquelle chacun peut s'identifier, Bourvil renvoie également à la société française une image idéalisée et flatteuse d'elle-même :

Un miroir... Sa chance, sa popularité, il les doit à son aptitude à s'être posé en véritable miroir des Français dans cette France de l'après-guerre. Il a su, en effet, être ce qu'ils croyaient, ce qu'ils voulaient être en ces années de reconstruction d'un pays divisé et ravagé par un conflit mondial chargé de haine et de destruction. Celui que l'on prend toujours pour un imbécile à qui on ne la fait pas, le pauvre type que son bon sens peut sauver de l'hostilité ambiante, celui qui ne se laisse pas faire, même si les apparences de soumission tendent à le faire croire. Le Petit qui n'a jamais peur des puissants ou tout au moins de ceux qui se croient plus intelligents. Un Astérix, avant que le personnage ne le supplante. Le modèle absolu du brave homme simple, bon et généreux¹⁰¹².

De tels mots ne sont pas négligeables. À travers l'acteur se dessine un portrait moral de la société française. Cette perception morale des films et des acteurs et leur rapprochement avec certaines valeurs contribuent à leur inclusion dans des discours nostalgiques et identitaires.

¹⁰¹⁰ Solène Haddad, *André Bourvil inoubliable*, Paris, City, 2015, p. 233.

¹⁰¹¹ Catherine Claude, *Notre ami Bourvil*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰¹² Claude Villers, Christian Clères, *Ils nous ont fait rire aux larmes. Les maîtres du comique de la scène à l'écran*, Paris, L'Archipel, 2008, p. 21.

1.2. Passéisme et déclinisme : du rétro au totem identitaire

L'une des particularités de la réception médiatique contemporaine des comédies populaires françaises des années 1960-1970 est de participer à la construction du temps social en instillant une impression de rupture profonde avec les époques évoquées. Les films et les acteurs dont il est question paraissent jaillir d'un temps proche mais radicalement différent. Cette altérité est provoquée par une reconstruction idéologique du passé où celui-ci est rattaché à un ensemble de valeurs qui paraissent faire défauts aujourd'hui. Les films et les acteurs sont moins les porte-étendards de certaines valeurs qu'ils ne sont les incarnations spectrales d'une époque où celles-ci étaient perçues comme dominantes. Au lieu d'apparaître comme des organes susceptibles de promouvoir et de réinstaurer des idéaux moraux, ils accusent leur différence avec le temps présent. Les valeurs qui leur sont accordées ne sont pas devenues obsolètes ou inconsistantes, c'est plutôt la société actuelle qui, à la suite de changements et de progrès, paraît inapte à les cultiver. Un article de Christian Combaz publié sur le site internet du *Figaro*¹⁰¹³ à l'occasion du centenaire de la naissance de Louis de Funès propose ainsi une lecture pour le moins étonnante de la carrière du comédien en faisant coïncider l'essor et le déclin de celle-ci avec les taux du PIB de la France, ou en suggérant encore que les années Mitterrand auraient été réfractaires aux personnages de l'acteur. L'autorité des personnages de Louis de Funès, qui semble manifester celle des patrons et des militaires, « ceux qui, par leur énergie, animaient et gouvernaient le pays¹⁰¹⁴ », serait entrée inmanquablement en contradiction avec la France sous présidence socialiste¹⁰¹⁵. Dans cette lecture idéologiquement orientée de la trajectoire de Louis de Funès, l'acteur n'est qu'un prétexte pour livrer une critique de la société actuelle, condamnée à nouveaux frais parce qu'elle aurait théoriquement rendue impossible l'émergence d'un tel talent comique.

Ce genre de discours présentant les gloires de la comédie en victimes des changements sociétaux sont amplement mobilisés lorsqu'il est question de Jean Yanne. Dans de nombreux discours portés sur lui, la provocation et l'irrévérence de l'acteur et réalisateur apparaissent

¹⁰¹³ Christian Combaz, « C'était la France de Louis de Funès... », *Le Figaro*, publié le 30 juillet 2014. En ligne : <https://www.lefigaro.fr/vox/culture/2014/07/30/31006-20140730ARTFIG00367-c-etait-la-france-de-louis-de-funes.php>.

¹⁰¹⁴ *Idem*.

¹⁰¹⁵ « L'humour de Louis de Funès, très latin (cf. Toto en Italie) était plutôt basé sur l'impatience irascible de l'homme de pouvoir qui fait l'important. Il relevait de l'âge classique. Mais la France socialiste était tellement mal à l'aise avec l'autorité en général (nous ne le mesurons que trop aujourd'hui) que Louis de Funès, au sommet de sa gloire posthume, a dû traverser le désert une deuxième fois pendant les années Mitterrand. Ce fut l'époque où, pendant les soirées habillées de la Comédie française, les acteurs invectivaient les gens endimanchés dans le public en les traitant de sales bourgeois. Ce fut aussi le temps des vestes en « jean » à l'Opéra, des carrières-éclair, de la provocation sans talent, sans effort, sans mémoire. Louis de Funès a bien fait de tirer sa révérence à cette époque-là. », *idem*.

inimaginables dans la société actuelle. Cet esprit polémiste, étroitement associé à une spécificité française que l'on devine mise à mal en suivant ces déclarations¹⁰¹⁶, n'est plus la marque distinctive d'un homme, mais bien d'une époque qui apparaît plus libre et plus permissive en regard du monde actuel :

On aime Jean Yanne comme on aime voir une époque où audace, impertinence et désinvolture talentueuses ont pu tenir le haut du pavé de la société, et on aime Jean Yanne en regrettant que tout ce qu'il représentait ait été mis à mal par les temps qui lui ont succédé. On ne peut plus s'adresser au grand public avec un esprit d'artisan, et notre époque ne sait plus voir que l'irrespect généralisé est armé d'un désespoir nourri par un nihilisme autosatisfait et complait. C'est ce que nous avons perdu avec Jean Yanne¹⁰¹⁷.

Dans ce discours de manque et de déploration, où s'opposent un présent déstructuré sans saveur et bien-pensant à un passé libéral et désinvolté, l'antagonisme manichéen qui est proposée laisse affleurer une rhétorique décliniste qui, dans sa dimension nostalgique, voire régressive, fonde pour la société française un nouveau récit sur les origines à connotation fortement identitaire.

Dans ces discours et ces réappropriations, les acteurs et les comédies des années 1960-1970 permettent de déplier un panorama plus large, de déployer tout un ensemble de représentations du passé, de déclencher un mouvement de remembrance. Dans une perspective interactionnelle, le film ou l'acteur permet, à la manière de la madeleine de Proust, de déclencher et de réactiver un passé largement filtré par le travail des années. Davantage qu'un symbole, il est avant tout un transmetteur. Mais à la différence du concept de mémoire involontaire chez l'auteur de *La Recherche*, le souvenir procède d'une construction idéologique. Il est un point d'accès vers un passé réaménagé pour servir de contre-exemple à un présent largement déprécié. En ce sens, des comédies et des artistes des années 1960-1970 peuvent devenir les figures de proue d'une pensée antimoderne, réactionnaire et nationaliste.

Le magazine d'actualité et d'opinion *Valeurs actuelles*, à la ligne conservatrice et classé à l'extrême-droite du spectre politique, a consacré deux hors-séries à des figures et des œuvres de notre corpus dans lesquels celles-ci s'apparentent à des totems identitaires par leur capacité à rappeler un passé idéalisé et à incarner une singularité nationale qui serait, sinon en perdition, du moins menacée aujourd'hui. Le hors-série n°19 consacré à « la France de Michel Audiard » se veut moins une célébration et une étude du dialoguiste des *Tontons flingueurs* qu'un voyage

¹⁰¹⁶ « C'est tout un pan de la culture française de l'irrévérence spirituelle et populaire qui s'en est définitivement allée avec Jean Yanne. », Étienne Dubois, *Jean Yanne. L'esprit libre*, Saint-Victor-d'Épine, City, 2013, p. 9.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 246-247.

dans la « France d'avant¹⁰¹⁸ », dans « cette France qui s'en va¹⁰¹⁹ » que ravivent, selon la rédaction, la pensée et l'œuvre du scénariste. En forme d'inventaire à la Prévert, ce numéro évoque çà et là les faubourgs, les bistrotts ou la Nationale 7 en assortissant ces éléments de citations de Michel Audiard ou d'extraits de films auquel il a participé. Au cours de ces pages, Michel Audiard et ses films sont des stèles auprès desquelles il est possible de se remémorer une France (présentée comme authentique) qui aurait disparu. Une même rhétorique affleure dans le n°4424 du magazine daté du 9 septembre 2021 et largement consacré à la mort de Jean-Paul Belmondo. L'acteur y devient l'incarnation d'une certaine identité française et d'une époque supposée plus heureuse¹⁰²⁰. Dans cette déploration nostalgique semble résider les vestiges d'une identité nationale perdue¹⁰²¹.

Dans cette propension à recréer un passé embelli où s'épanouirait des valeurs conservatrices (soit les valeurs que promeut la ligne éditoriale du magazine), il est peu étonnant que ce titre de presse évoque le mythe de l'âge d'or lorsqu'il s'agit d'évoquer une période (présentée comme) éclatante du comique français, qui se concentre essentiellement autour des années 1960-1970¹⁰²². S'il désignait dans ses premières occurrences chez Hésiode un moment de stabilité, d'harmonie et de prospérité au cours des premiers temps de l'humanité, l'âge d'or est un mythe plus protéiforme aujourd'hui qui permet de qualifier une période fastueuse à laquelle aurait succédé une phase de déclin¹⁰²³. Il est réutilisé dans cette livraison de *Valeurs actuelles* pour circonscrire un intervalle allant des années 1950 à 1980, « avant les réseaux sociaux¹⁰²⁴ » comme l'indique l'éditorial, qui aurait concentré le meilleur des comiques français. Plusieurs figures de notre corpus s'y retrouvent et à travers leurs portraits croisés, chacune s'affirme comme antinomique par rapport à l'époque contemporaine. De Bourvil, Laurent Dandrieu

¹⁰¹⁸ « La France de Michel Audiard », *Valeurs actuelles*, hors-série n°19, 2019, p. 111.

¹⁰¹⁹ François Cote, « Cette France qui s'en va... », dans *ibid.*, p. 112.

¹⁰²⁰ « Avec lui, ce n'est pas seulement un âge d'or du grand écran qui s'éloigne, mais aussi le symbole d'un certain esprit mousquetaire, terriblement français » ; « Il y avait dans sa gaieté, dans sa simplicité, dans sa chaleur directe et communicative, l'écho d'un autre temps – d'un temps rêvé peut-être – où les Français s'aimaient encore, où tout n'était pas gangréné par le cancer du soupçon, ou l'on pouvait être ce que l'on est, tout simplement, sans avoir à se demander si ce simple fait d'exister n'était pas vaguement coupable. », Laurent Dandrieu, « Le dernier panache », *Valeurs actuelles*, n°4424, 9-15 septembre 2021, p. 23 et 29.

¹⁰²¹ Sur les liens entre nostalgie et identité, voir Janelle L. Wilson, *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.

¹⁰²² « L'Âge d'or du rire français », *Valeurs actuelles*, n°35, 2023.

¹⁰²³ « Ce mythe a pleinement perdu son sens anthropologique au profit d'une valeur chronologique, et incarne désormais un lieu commun pour désigner l'acmé d'où procéderait une nécessaire dégradation ultérieure. L'âge d'or est donc toujours construit a posteriori : il sous-tend en creux une rupture avec le temps présent habitée par l'idée d'un déclassement par rapport au passé. Aussi l'"âge d'or" ne désigne-t-il plus une période unique mais se décline à l'envi : il s'est propagé puis imposé comme le lieu commun incontournable pour désigner une période du passé que l'on souhaite circonscrire en la qualifiant d'apogée. », Emmanuelle Fantin, Thibault Le Hégarat, « Présentation. L'Âge d'or », *Le Temps des médias*, 2016/2, n°27, p. 7-8.

¹⁰²⁴ François d'Orcival, « C'était avant les réseaux sociaux... », *Valeurs actuelles*, n°35, 2023, p. 4.

retient « un sourire plus précieux que jamais en ces temps de tension et d'agressivité¹⁰²⁵ ». Pour Valentin Lemoine, « bien des films, si “incorrects” [de Jean-Pierre Marielle], ne pourraient plus voir le jour aujourd'hui¹⁰²⁶ ». Au travers de ces pages se construit une polarité entre un passé permissif, insouciant, où il était possible de rire de tout, et un présent plus engoncé, inquiétant, soumis à une police morale et répressive.

Cette nostalgie réactionnaire, où se trouve dénié le potentiel discriminant du rire, met en lumière un des aspects fondamentaux du mythe de l'âge d'or auquel fait référence le magazine. En revenant sur les conceptions de celui-ci dans la Grèce antique, Georges Pieri¹⁰²⁷ souligne la façon dont l'âge d'or construit un monde pré-civilisé, en deçà et au-delà de la législation, où les être humains vivent en harmonie à la façon des dieux en suivant une justice naturelle qui n'a pas d'origine politique (c'est-à-dire administrée par la cité). En parlant nostalgiquement d'âge d'or, *Valeurs actuelles* ne désigne pas seulement une apogée des formes comiques au cours de la période évoquée. Le magazine se projette dans une société libertaire et non-confliktuelle où le rire relève d'un jeu social innocent, inaliénables aux tensions et aux inégalités sociales.

2. Une patrimonialisation singulière

Tous les processus de diffusion et de réappropriation des comédies populaires françaises des années 1960-1970 que nous avons décrits jusqu'ici suscitent des investissements affectifs et entraînent des processus de valorisation symbolique. Ce constat nous amène à poser la question de leur patrimonialisation. La patrimonialisation est une activité sociale et communicationnelle où une institution, un groupe constitué attribue une dimension particulière à une chose dans l'intention de lui conférer une légitimité et un positionnement symbolique dans l'espace social :

La *patrimonialisation* pourrait ainsi s'interpréter comme un processus social par lequel les agents sociaux (ou les acteurs si l'on préfère) légitimes entendent, par leurs actions réciproques, c'est-à-dire interdépendantes, conférer à un objet, à un espace (architectural, urbanistique ou paysager) ou à une pratique sociale (langue, rite, mythe, etc.) un ensemble de propriétés ou de “valeurs” reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers des mécanismes d'*institutionnalisation*, individuels ou collectifs nécessaires à leur

¹⁰²⁵ Laurent Dandrieu, « Tendre Bourvil », dans *ibid.*, p. 14.

¹⁰²⁶ Valentin Lemoine, « Marielle, le beauf magnifique », dans *ibid.*, p. 54.

¹⁰²⁷ Georges Pieri, « Âge d'or et droit. Contradiction et convergence », dans Jacques Poirier (dir.), *L'Âge d'or*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Figures libres », p. 11-18.

préservation, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifique¹⁰²⁸.

La patrimonialisation est donc un processus de qualification visant à extraire une chose de sa nature première et de sa fonction ordinaire et utilitaire, voire de son coût marchand, pour lui assigner un sens inédit. Le patrimoine n'existe donc pas en soi, il est construit et investi puis saisi par des enjeux de transmission. L'élément patrimonialisé ne change fondamentalement pas de forme (même si la patrimonialisation peut enclencher des mécanismes de protection et/ou de restauration) mais se voit porteur de valeurs¹⁰²⁹. La patrimonialisation permet de médiatiser, de cristalliser, d'incarner un concept abstrait à partir d'un élément défini. En ce sens, elle peut avoir une fonction identitaire¹⁰³⁰. Elle déploie autour d'un objet une nature nouvelle qui lui apparaît dès lors consubstantielle, alors qu'elle ne la contenait pas à l'origine¹⁰³¹. L'administration du patrimoine, qui est saisie par des enjeux de pouvoir et de rapports de force¹⁰³², prend une part décisive dans la construction identitaire des sociétés en instituant notamment un certain rapport avec son passé.

Pour Christophe Gauthier, la question de la patrimonialisation, tout particulièrement dans le cas des industries culturelles comme le cinéma, ne doit pas être pensée uniquement comme

¹⁰²⁸ Emmanuel Amougou, « La question patrimoniale. Repères critiques, critique des repères », dans Emmanuel Amougou (dir.), *La Question patrimoniale. De la patrimonialisation à l'examen des situations concrètes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 25-26.

¹⁰²⁹ Nathalie Heinich distingue quatre valeurs : « l'authenticité (registre purificateur), l'ancienneté (registre domestique), la significativité (registre herméneutique) et la beauté (registre esthétique) – qu'elle soit artistique (art) ou naturelle (sites). », Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2009, p. 258.

¹⁰³⁰ « Dire donc de l'activité sociale de patrimonialisation qu'elle est de nature symbolique veut dire qu'elle est une activité qui vise – peu importe à ce niveau que l'intention consciente y soit – à représenter quelque chose qu'il n'est pas possible de se figurer, de se représenter autrement. Et cette idée abstraite qu'il s'agit de figurer, idée extrêmement importante pour l'identité d'un groupement humain, je dirai qu'avec l'activité de patrimonialisation, elle est celle de la *perpétuation d'une entité sociale dans le temps* ; soit, la possibilité de redire sans cesse cette identité. L'identité en effet n'est pas seulement à penser par différence avec les autres contemporains, elle est aussi à penser dans le rapport de soi à soi à travers le temps : en quoi sommes-nous les mêmes qu'hier, ou an quoi avons-nous changé ? », André Micoud, « La patrimonialisation ou comment redire ce qui nous relie (un point de vue sociologique) », dans Christian Barrère, Denis Barthélémy, Martino Nieddu, Franck-Dominique Vivien (dir.), *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Gestion de la culture et du secteur non lucratif », 2005, p. 81.

¹⁰³¹ « Il ne s'agit, en l'occurrence, ni de “découvrir” la valeur de l'objet (car il ne la contient ni de la possède) ni de l'“inventer” de toutes pièces, au sens où elle lui serait arbitrairement attribuée (car il autorise plus ou moins telle attribution). Disons plutôt que la valeur est “administrée” à l'objet, au sens où elle lui est proposée puis attachée, de façon plus ou moins efficace et durable selon que l'objet accepte, supporte, intègre cette opération [...] ». Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine*, *op. cit.*, p. 259.

¹⁰³² « [...] la production du patrimoine n'est pas conçue simplement comme une production de connaissance mais aussi comme l'expression d'un pouvoir. En choisissant de transmettre certains éléments culturels au détriment d'autres, les interventions patrimoniales, souvent considérées comme éminemment techniques ou scientifiques, conditionnent les représentations identitaires des groupes sociaux et font apparaître leur dimension sociale et politique. », Chiara Bortolotto, « Le trouble du patrimoine culturel immatériel », dans Chiara Bortolotto (dir.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2011, p. 32-33.

un processus d'élection affective, sociale et culturelle d'un objet mais nécessite d'être ressaisie à partir de logiques économiques et commerciales. Il distingue cinq phases, applicables au cinéma, dans la patrimonialisation des objets issus des industries culturelles : l'industrialisation (production et distribution commerciale large du film), l'artification (distinction de qualités esthétiques au sein d'un film), la légitimation culturelle (prise en charge du film par des institutions légitimantes), l'intervention publique (prise en charge par des organismes étatiques de la conservation et de la restauration du film), la mise sur marché (nouvelle commercialisation du film via différents réseaux – projection en salle de copies restaurées, exposition, festival, réédition vidéo, etc. – qui, au terme de ce parcours de requalification, se voit doté d'une nouvelle côte, qui rend possible sa redistribution)¹⁰³³. Ici, la qualification culturelle précède la valorisation commerciale et se trouve même nécessaire pour rendre possible cette dernière. Selon Natacha Laurent, cette marchandisation du film patrimonialisé participe à un certain raidissement de l'histoire du cinéma autour de l'auteurisme et consensualise, voire uniformise la programmation et la diffusion du cinéma du passé¹⁰³⁴. En outre, ce lien entre patrimoine et marché entraîne un détournement des processus de valorisation et de légitimation culturelle en les incluant dans une rhétorique marketing et publicitaire. Il s'agit de créer une nouvelle attractivité à des films anciens et parfois usés, dont il convient alors de supprimer les marques du temps pour redonner l'apparence de la nouveauté. Par de tels mécanismes où le présent se réapproprie le passé à des fins commerciales, les films s'inscrivent dans des régimes d'historicité singuliers¹⁰³⁵.

Au terme de ce parcours sur la notion de patrimonialisation et après avoir exposé les mécaniques de marchandisation qui lui sont corrélées, peut-on observer de tels processus pour les comédies populaires françaises des années 1960-1970 ? Il convient tout d'abord de noter qu'un grand nombre de films de notre corpus n'a pas été investi de ces enjeux patrimoniaux et

¹⁰³³ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », dans Christophe Gauthier (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, op. cit., p. 29-44.

¹⁰³⁴ « En appliquant au patrimoine les mêmes techniques de marketing que celles en vigueur dans le cinéma contemporain (nouvelle copie, nouvelle affiche, avant-premières, campagne de publicité), le marché impose un dispositif, une chronologie, mais aussi une certaine conception de l'histoire du cinéma, en favorisant le plus souvent une approche auteuriste et fragmentée, et en se concentrant pour l'essentiel sur des titres connus. Il contribue par ailleurs à uniformiser les intentions de programmation, et il n'est désormais par rare de retrouver la même rétrospective dans plusieurs lieux patrimoniaux, institutions, festivals, et parfois salles commerciales. », Natacha Laurent, « Le patrimoine cinématographique est-il soluble dans le marché ? », dans *ibid.*, p. 23.

¹⁰³⁵ « Cette posture, pour le moins paradoxale, a pour conséquence d'installer le patrimoine dans un régime d'historicité très particulier, qui élimine le passé et ne se projette pas dans un futur – ce qui n'est pas sans poser un vrai problème de définition du patrimoine étant donné que celui-ci est, par essence, un lieu où se rencontrent, s'entremêlent et se composent les trois catégories du temps : passé, présent, futur. Objet du passé, mis en scène par un regard du présent pour inventer un futur ; que reste-t-il de cet entrecroisement des temporalités lorsque l'on s'applique méthodiquement à éliminer les traces du temps qui passe. », *ibid.*, p. 24.

que plusieurs succès cinématographiques d’hier sont restés sans postérité réelle. Pour les quelques films qui bénéficient encore d’une popularité importante aujourd’hui et qui constituent des références culturelles largement partagées, il paraît difficile de leur attribuer une réalité patrimoniale tant les phases d’artificiation, de légitimation culturelle et d’intervention publique identifiées par Christophe Gauthier dans la caractérisation des processus de patrimonialisation, semblent leur avoir manqué ou n’avoir été activées que tardivement.

Il convient peut-être de parler davantage de voies de patrimonialisation buissonnières, qui empruntent des chemins de traverse, mais qui témoignent, malgré tout, d’investissements culturels, affectifs et symboliques. La télévision, nous l’avons vu, a constitué une instance décisive dans la circulation et la promotion de ces films et leur a octroyé, par les préréglages de la réception (une programmation à des heures de grandes écoutes visant un public familial) ou même par la création d’un premier discours, sinon une portée artistique, du moins une valorisation culturelle¹⁰³⁶. Les phénomènes plus récents de réappropriations ludiques constatés sur les réseaux sociaux et les plateformes numériques participent également à cette dynamique sociale et culturelle autour des films. Par leur dimension horizontale, elles invitent à repenser plus largement les circonstances dans lesquelles une production culturelle prend une dimension patrimoniale¹⁰³⁷. Sur un autre plan, la rhétorique nostalgique et passéiste qui peut entourer certains films réinscrit ceux-ci dans un régime d’historicité fort, contrairement à ce présentisme qui peut affleurer dans la mise sur le marché des œuvres patrimonialisées. Ces films témoignent moins d’une continuité possible avec le présent, qui permettrait d’assurer une permanence identitaire entre les époques, que d’une rupture profonde avec le passé. Ils ne prennent de valeur que par leur inscription fondamentale dans le passé, que par leur capacité à incarner quelque chose de celui-ci qui a disparu, mais qui n’empêche pas d’être reconnu comme un fond

¹⁰³⁶ Dans un article portant sur la réception critique et médiatique des *Tontons flingueurs* depuis sa sortie, Thomas Pillard a identifié une prise en charge de ce discours de valorisation par la télévision, que ce soit au moment de la diffusion du film ou à l’occasion de la mort de Bernard Blier en 1989. Parmi d’autres facteurs, la télévision a participé à l’attribution d’une valeur d’authenticité à cette comédie et aux comédiens qui la portent. Le film de Georges Lautner s’impose ainsi progressivement comme un « film-relique » selon les mots de Thomas Pillard (cf. « La réception des *Tontons flingueurs*, du film “populaire” à l’œuvre “culte” », *Temps Noir*, n°22, 2020, p. 310-331).

¹⁰³⁷ « Cette cinéphilie en ligne réaffirme une certaine horizontalité de l’accès à la culture cinématographique, loin de la verticalité éditoriale d’un programmeur de cinémathèque ou d’une chaîne télévisée ; elle est aussi actrice d’une nouvelle forme de patrimonialisation, qui touche aussi bien ce qu’il est convenu d’appeler les “classiques” que le film commercial. La modification des conditions de la transmission du patrimoine cinématographique contribue dès lors à une révision en profondeur de ce que ce terme recouvrait jusqu’alors. », Marie Frappat, Christophe Gauthier, Natacha Laurent, Ophir Levy, Dimitri Vezyroglou, « Introduction », dans Christophe Gauthier (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, op. cit., p. 9.

commun¹⁰³⁸. En un sens, ces relectures et ces usages du film envisagent moins avec eux une filiation qu'un héritage.

Le rattrapage des institutions et la construction de la légitimité culturelle autour de ces films se sont particulièrement accentués ces dernières années. Des César d'honneur ont été remis récemment à des figures emblématiques des comédies des années 1960-1970 : Josiane Balasko (2000), Darry Cowl (2001), Pierre Richard (2006), la troupe du Splendid (2021)¹⁰³⁹. L'Académie des César a par ailleurs rendu un hommage appuyé à Jean-Paul Belmondo en 2017, déjà récipiendaire d'une Palme d'or d'honneur en 2011 au festival de Cannes et d'un Lion d'or pour l'ensemble de la carrière en 2016 à la Mostra de Venise. Ajoutons à cela l'inauguration à Saint-Raphaël d'un musée entièrement dédié à Louis de Funès en 2019 ou encore les rétrospectives de plus en plus fréquentes de la Cinémathèque française consacrées à des réalisateurs de comédies populaires des années 1960-1970 (Philippe de Broca en 2015, Pierre Richard en 2016, Jean-Paul Rappeneau et Joël Séria en 2018, Gérard Oury en 2020, Pascal Thomas en 2023).

L'exposition consacrée par la Cinémathèque française en 2020-2021 à Louis de Funès cristallise ce travail récent des institutions dans la construction d'une légitimité culturelle. Cet événement est de taille puisqu'il s'agit de la première exposition de la Cinémathèque française entièrement consacrée à un acteur. L'annonce de cette exposition en 2019 a suscité une curieuse polémique médiatique. Dans la revue *Transfuge*, Jean-Christophe Ferrari publie un éditorial (mis en ligne sur le site internet de la revue le 15 mars 2019) dans lequel il s'emporte contre la tenue de cette exposition qui suscite chez lui « malaise et inquiétude¹⁰⁴⁰ ». Il considère que cette manifestation culturelle est la marque d'une « bien-pensance » émergente qui « promeut une approche oblique, désinvoltée et décalée des œuvres d'art afin d'asseoir un nouveau snobisme ». Selon lui, la Cinémathèque française céderait ici à un certain populisme (« [...] on flagorne le “populo” en accueillant dans une institution prestigieuse l'un des symboles de la comédie grand public ») teinté d'un snobisme relativiste (« [...] on flatte les “élites” qui, cédant à un hédonisme régressif, finiront par se trouver cools de prendre de Funès au sérieux. »). Outre ces considérations hasardeuses sur les goûts et les pratiques culturelles, Jean-Christophe Ferrari

¹⁰³⁸ Dans la conclusion de son texte sur les *Tontons flingueurs* mentionné plus haut, Thomas Pillard démontre bien que les réceptions et les valorisations contemporaines du film de Georges Lautner réactivent et « perpétuent la mémoire d'une culture masculine et patriarcale » (p. 329) dans laquelle certains peuvent trouver refuge. Mais considérant la diversité des publics que cette comédie fédère inmanquablement, le monde des *Tontons flingueurs* est, selon Thomas Pillard, la marque d'un passé commun dans lequel chacun peut puiser ce qu'il y souhaite, sans nécessairement en partager les valeurs réactionnaires.

¹⁰³⁹ Il est à noter qu'une telle récompense avait déjà été remise à des personnalités de la comédie telles que Louis de Funès (1980), Bernard Blier (1989) et Gérard Oury (1993).

¹⁰⁴⁰ Jean-Christophe Ferrari, « Louis de Funès et la nouvelle bien-pensance », *Transfuge*, mars 2019, n°127, p. 46.

considère que rien ne justifie qu'un tel événement soit consacré au célèbre acteur. Il avance comme principal argument que Louis de Funès n'a rien inventé en termes de jeu et de personnage et qu'il n'a pas contribué au développement de cinéastes majeurs :

À la différence de Marlon Brando ou de Jean Gabin par exemple, l'acteur du *Corniaud* n'a pas donné corps à un type de personnage qui n'existait pas auparavant, il n'a pas rendu possible des films inconcevables avant lui, il n'a pas permis de cristalliser les intuitions et les désirs secrets de grands cinéastes. Il s'est contenté d'importer sur le grand écran une figure qui existait déjà dans le théâtre de boulevard et le comique troupier : celle du Français moyen, colérique, lâche et un peu veule.

Si cet article révèle la persistance des hiérarchisations culturelles et la difficulté à concevoir le cinéma en-dehors de l'auteurisme, il retient tout particulièrement notre attention pour les réactions qu'il a suscitées. Ce texte de Jean-Christophe Ferrari, dont le point de vue par rapport à cette exposition est finalement assez isolé, a déclenché toute une série de réactions indignées sur les réseaux sociaux et d'articles prenant fait et cause, de façon souvent passionnée, pour Louis de Funès. Certains textes semblent dès leur titre répondre directement au critique de *Transfuge* (« Oui, Louis de Funès a marqué l'histoire du cinéma¹⁰⁴¹ », « N'en déplaise aux rabat-joie, Louis de Funès mérite bien une rétrospective à la Cinémathèque¹⁰⁴² ») quand bien même sa position reste marginale. Plus largement, la tenue de cette exposition a été l'occasion pour une large partie de la presse de se réjouir de cette muséification et de nombreux articles ont développé une véritable politique de l'acteur autour de Louis de Funès en l'instituant en auteur, filmographie à l'appui.

Si ces dispositifs de valorisation culturelle restent exceptionnels et ne doivent pas nous faire perdre de vue qu'une large partie des films, des acteurs et des réalisateurs de notre corpus ne bénéficie pas aujourd'hui d'une telle considération de la part des institutions, ils doivent être repensés dans une perspective plus large. Pour reprendre l'exemple de l'exposition Louis de Funès, peut-on imaginer que ce passage à la Cinémathèque change sensiblement la perception de l'acteur ? Il lui donne tout au plus un surcroît de légitimité culturelle mais ne modifie pas fondamentalement la popularité du comédien qui s'est constituée bien avant. En revanche, l'institution a beaucoup plus à gagner sur un plan économique, culturel et symbolique en organisant cet événement. Exposer, c'est autant mettre en valeur un autre que se mettre soi-

¹⁰⁴¹ Thomas Messias, *Slate*, publié le 21 mars 2019. En ligne : <https://www.slate.fr/story/174765/louis-funes-cine-matheque-francaise>.

¹⁰⁴² Pierrick Geais, *Vanity Fair*, publié le 20 mars 2019. En ligne : <https://www.vanity-fair.fr/culture/ecrans/story/tribune-cinema-oui-louis-de-funes-merite-bien-une-retrospective-a-la-cine-matheque-francaise/5425>.

même en avant et se définir à travers lui¹⁰⁴³. Aussi, la patrimonialisation par les institutions, d'autant plus lorsqu'elles concernent des objets déjà populaires, n'est pas un geste désintéressé, la marque d'une reconnaissance enfin établie et, dans le cas qui nous occupe ici, une manière de justifier que l'importance culturelle de Louis de Funès n'est pas le fruit du hasard. Les institutions qui participent à l'activité de patrimonialisation sont au cœur de contraintes, d'enjeux et parfois de batailles qui relèvent, bien loin du cinéma et du jugement de goût, de l'image de marque, de l'économie ou encore de la politique culturelle et territoriale.

La patrimonialisation des comédies populaires françaises des années 1960-1970 reste largement partielle et plurielle, partagée entre une institutionnalisation tardive et des pratiques culturelles qui remodelent et bousculent les mécanismes traditionnels et verticaux de l'activité de patrimonialisation. Ce double cheminement des films aujourd'hui ne permet pas encore de briser le binarisme entre cultures légitime et populaire dans lesquels ils sont pris. L'intervention d'acteurs culturels à la fonction légitimante recrée tout au plus de nouvelles hiérarchies, voire une retraduction des cultures populaires dans l'appareil évaluatif des cultures « savantes » (l'auteurisation de Louis de Funès).

Au-delà de ces enjeux, il reste néanmoins la possibilité de constater des pratiques cultistes plutôt qu'une réelle patrimonialisation de ces comédies. S'il y a lieu de parler avec plus de certitude de films-cultes (étant entendu que l'on désigne bien à travers cette expression une modalité de regard et un processus de qualification et de consécration culturelle qui s'affranchit souvent des hiérarchies en vigueur¹⁰⁴⁴), c'est parce qu'avant de se distinguer par des qualités esthétiques ou de porter des enjeux symboliques et culturels, certaines comédies populaires des années 1960-1970 se démarquent avant tout par l'expérience de visionnage qu'elles suscitent :

¹⁰⁴³ Nous reprenons ici les théories de Chloé Delaporte sur les récompenses cinématographiques : « [...] les prix valent au moins autant les récompenseurs que les récompensés. Le processus évaluatif n'apparaît, dès lors, plus comme un axe unilatéral qui irait de l'organisateur au lauréat, mais comme la motivation séminale de tout entrepreneuriat récompensatoire, quel que soit le rôle occupé dans la chaîne décisionnelle. Si récompenser, c'est valuer, alors tout ceux qui sont impliqués dans la mise en œuvre d'une dynamique récompensatoire sont susceptibles d'être valués. Récompenser, c'est donc, aussi, d'autovaluer. », Chloé Delaporte, *La Culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 2022, p. 78.

¹⁰⁴⁴ « [...] désigner ainsi des œuvres cultes n'est pas une opération neutre ; lui sont associés des enjeux culturels et sociaux importants : même quand les œuvres élues apparaissent dépourvues de légitimité artistique, elles sont investies de revendications identitaires, elles réfèrent les membres d'une même génération autour de styles de vie ou de goûts communs, elles traduisent avec force des stratégies (op)-positionnelles, elles apparaissent rassembleuses (elles réunissent des groupes d'individus autour de références partagées) et simultanément distinctives (chacun engage son identité en revendiquant ses œuvres cultes). » ; « [...] on peut décrire le cultisme comme une mise en perspective – plus ou moins consciente et souvent ironique, post-moderne – des jugements de valeur et de goût. Il ébranle aussi le rapport à la culture vu comme une soumission à la hiérarchie des œuvres et aussi les modalités de réception. », Philippe Le Guern, « Il n'y a pas d'œuvres cultes, juste le culte des œuvres. Une approche constructiviste des cultes médiatiques », dans Philippe Le Guern (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le sens social », 2002, p. 14 et 23.

C'est ce curieux paradoxe qui caractérise notre relation aux films-cultes : nous ne pouvons pour ainsi dire pas voir ces films sans le poids du discours critique qui les entoure, nous ne pouvons pas être simplement spectateurs ; nous sommes toujours une seconde génération de spectateurs qui cherchons à reproduire un visionnement "magique". Pour paraphraser Bourdieu, le capital symbolique de ces films participe en ce sens moins de leur valeur esthétique intrinsèque établie dans le champ de l'institution cinématographique que de ce qu'ils représentent une expérience envoûtante de visionnement, la possibilité de vivre un moment "magique". C'est ce que nous dit du reste l'expression "film-culte" : quelqu'un, quelque part, a connu une expérience de visionnement fascinante jusqu'à vouer un véritable culte à un film ; face à l'écran, il y a toujours cet espoir, plus ou moins conscient, inexprimé, de connaître l'expérience de l'autre. C'est en quoi le capital symbolique des films-cultes se démarque dans le champ de l'institution cinématographique : les qualités esthétiques formelles passent en second plan devant la promesse d'une expérience spectatorielle "magique" ; au film se superpose le visionnement du film¹⁰⁴⁵.

Au-delà du jugement de goût, des qualités prêtées ou des défauts reprochés, force est de constater que de nombreuses comédies de notre filmographie ne nous parviennent plus aujourd'hui de manière totalement neutre. L'expérience de visionnage ne peut qu'être enrichie ou gâchée – chacun jugera – par tous les discours qui ont été portés sur ces comédies, par tous les usages qui en ont été faits, par tous ces regards qui nous échappent, nous environnent et nous précèdent, et qui ont construit autour de ces films des valeurs et une mémoire singulière qui semblent se confondre avec eux.

¹⁰⁴⁵ Tamara Bates, Jean Châteauvert, « Films et cultistes », dans *ibid.*, p. 93.

Conclusion

Les films populaires sont une affaire de regards, non de chiffres ou de qualité. Si nous avons débuté ce travail à partir d'une acception minimale de la notion de « populaire » (ce qui est consommé, connu, perçu par un grand nombre), ce n'était ni pour éluder l'épineuse question de la culture populaire, ni pour désavouer l'insertion des comédies de notre corpus dans des jeux de hiérarchies culturelles, ou encore pour laisser entendre que la popularité pouvait se mesurer à des données volumétriques. Le million d'entrées en salles à partir duquel nous avons défini la filmographie de cette thèse avait à la fois pour but de définir un ensemble large mais raisonné (au total, un peu plus de 200 longs métrages) à partir duquel s'est dévoilé un panorama significatif et varié de la production d'un genre sur deux décennies, mais aussi d'approcher la popularité d'un objet culturel à partir de ses premières manifestations. La réussite commerciale n'est pas l'émanation d'un goût, d'une préférence ou d'une validation du public, ni la garantie d'une notoriété durable (combien de films sont aujourd'hui tombés dans un relatif oubli)¹⁰⁴⁶. Elle est tout au plus la marque d'une campagne publicitaire efficace. Cette idée serait largement incomplète tant elle éclipserait la réalité des multiples médiateurs entre le film et le public ainsi que les effets du bouche-à-oreille. La fréquentation importante d'un film en salles (qui ne va pas toujours de pair avec performance économique pour celui-ci) est une entrée plus complexe qu'il n'y paraît, d'autant plus si l'on se rappelle que les longs métrages bénéficient d'un temps d'exploitation beaucoup plus long qu'aujourd'hui (en général plusieurs mois). Loin d'indiquer l'aliénation des publics à une « culture de masse », la réussite commerciale d'un film, sur un plan quantitatif, marque avant tout la convergence d'un certain nombre de facteurs touchant à la structuration économique du secteur cinématographique, aux sociabilités, aux pratiques et aux familiarités cinématographiques et culturelles.

En ce sens, nous avons envisagé tout d'abord les comédies de notre corpus à l'aune du rapport plus général au spectacle cinématographique dans les années 1960-1970 et à la façon dont les films parviennent aux spectateurs dans une situation socialement et matériellement déterminée. Devant la baisse constante de la fréquentation des salles depuis 1958 et face aux changements des modes de consommation, les professionnels de l'industrie vont suggérer et

¹⁰⁴⁶ Laurent Jullier rappelle à juste titre que le box-office consacre « un choix de sortie et non une expertise », un goût ou une appréciation (*Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002, p. 67).

mener une série de modifications pour contenir cet effondrement et permettre au film de long métrage de regagner en attractivité. Cette série de dispositions prises, où les attentes supposées des spectateurs, souvent envisagées de façon intuitives, peuvent être un prétexte pour justifier des orientations stratégiques, a des effets sur la production. Le film, s'il est une proposition artistique singulière, reste conditionné par les réalités socio-économiques du secteur cinématographique et déterminé en partie par les rapports de force qui agitent celui-ci. Avant d'être envisagées comme des productions culturelles, les comédies de notre corpus devaient être ressaisies comme des objets pouvant intervenir dans la construction et la stabilisation économique d'un secteur en crise.

Dans cette approche environmentaliste des comédies à succès des années 1960-1970, nous avons élargi notre perspective en envisageant ces films comme des émanations d'une culture du rire en France (qui se répand grâce aux progrès sans cesse accrus des industries médiatiques¹⁰⁴⁷) se manifestant dans différentes formes de spectacles et de médias. En revenant sur la formation des principaux acteurs de ces films, nous avons pu mesurer à quel point ces comédies, bien loin de constituer des propositions esthétiques foncièrement originales, pouvaient reformuler des expressions scéniques et contribuer à consolider des identités artistiques. Par cette ouverture, nous avons souhaité mettre en avant ces réseaux autour desquels s'établissent ces comédies. Plus encore, nous avons essayé d'établir l'idée que la comédie cinématographique, dont la fonction promue et reconnue à la fois par les créateurs et les publics est de susciter le rire, ne peut se comprendre véritablement qu'en tenant compte des cultures du rire dans une époque et un contexte donnés. En ce sens, une approche ontologique qui passerait par la description des procédés comiques et humoristiques contenus dans le film ne saurait rendre totalement compte de la comédie en tant que genre découlant ou répondant à des pratiques sociales du rire. Nous nous sommes efforcés de rendre compte de ces interconnexions et d'envisager les comédies à la confluence de différentes formes culturelles du rire. Ainsi, cette thèse se veut moins l'histoire d'un genre que celle de son conditionnement économique, culturel et social. Ce travail ne saurait se limiter aux exemples scéniques que nous avons donnés et des

¹⁰⁴⁷ Ce développement de la culture du rire dans l'espace public est à repenser dans une plus large perspective historique : « [...] il est incontestable qu'une rupture décisive survient pour la culture du rire, à l'ère de la modernité – c'est-à-dire, pour la France, après la Révolution et, pour le reste des nations industrialisées, à la faveur de la grande mue libérale et bourgeoise qui affecte l'Occident à partir du XVIII^e siècle. Résumons cette rupture en deux bouleversements d'où naîtra le monde que nous connaissons encore en ce XXI^e siècle. D'une part, l'Europe passe progressivement des systèmes hiérarchisés démocratiques : le rire y apparaît désormais comme un bien commun, partagé par tous et irriguant la totalité de l'espace public. D'autre part, ce rire démocratique prend appui sur la puissance de propagation et d'innovation des nouvelles industries médiatiques, qui acquièrent un poids économique et une force de frappe propres à toute culture de masse. », Matthieu Letourneux, Alain Vaillant, « Avant-propos », dans Matthieu Letourneux, Alain Vaillant (dir.), *L'Empire du rire (XIX^e – XXI^e siècle)*, op. cit., p. 9-10.

prolongements fructueux pourraient être envisagés avec la télévision, la radio ou encore la bande-dessinée et le dessin satirique de presse. Le chantier serait vaste et exigerait la collaboration de disciplines variées, mais cette conjonction des regards ne rendrait pas moins passionnante et stimulante l'approche de ces comédies. Dans une dynamique similaire, nous avons relevé, à travers les jeux d'hybridation générique, que plusieurs comédies de ces deux décennies se construisent en dialogue avec d'autres productions cinématographiques et qu'elles se projettent vers un spectateur construit, nourri et animé par de nombreuses références culturelles, chez qui le genre, loin de s'arrêter à des invariants et des conceptions figées, se construit aussi à partir de modèles sociaux et culturels en vigueur.

La question de la popularité s'est ainsi complexifiée lorsque nous avons considéré ces films comme partie prenante de réseaux économiques et culturels. Une fois ces conditions sociales de production et de réception posées, nous avons pensé ces films en tant que productions culturelles collectives où se formalise et se structure l'imaginaire collectif d'une société. Ces comédies ne sont pas des reflets exacts de la réalité qui témoigneraient de la façon dont les gens vivaient à une époque donnée, mais bien des répertoires de représentations où s'expriment les rêves et les peurs d'une société ainsi que ses contradictions, et à partir desquels les individus se forment. En ce sens, le film n'est pas considéré comme un simple dérivé de la société, mais bien comme un objet qui participe à sa structuration symbolique. La proposition fictionnelle du film s'articule avec les réalités et les imaginaires sociaux d'une époque, imaginaires qui ne sauraient être assimilés à l'inconscient invisible d'une société :

L'imaginaire n'est pas une forme sociale cachée, secrète, inconsciente, qui vit sous les fibres du tissu social. Il n'est pas le reflet, le miroir déformé, le monde renversé ou l'ombre de la réalité, une société souterraine qui creuserait en profondeur les égouts de la vie quotidienne : il structure en profondeur l'entendement humain¹⁰⁴⁸.

Il y a toujours le risque ici de considérer que la réussite au box-office signifie de la part du public une validation des représentations et des relations symboliques proposées par le film. Dit autrement, plus un film aurait de succès en salles, plus il marquerait une ratification générale aux normes et aux valeurs qu'il propose (et constituerait en ce sens un précieux moyen de saisir les « mentalités » d'une époque). En somme, le public « élitait » par le box-office les films qui correspondraient à un état d'esprit dominant. Sans étude de réception sérieuse, une telle proposition est difficilement tenable si l'on considère qu'un spectateur ne peut guère savoir à l'avance s'il sera sensible et réceptif au film qu'il va voir (rappelons-le : le box-office, même

¹⁰⁴⁸ Patrick Legros, Frédéric Monneyron, Jean-Bruno Renard, Patrick Tacussel, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2006, p. 88.

s'il contribue à la fabrique de la réputation d'un film, signale un acte d'achat, pas un goût). Ne serait-ce que par la diversité et l'hétérogénéité des profils de spectateurs, un film ne peut constituer une réponse à des attentes et ne peut matérialiser, dans une fonction presque rituelle, les besoins (forcément multiples) d'une société.

Il faut revenir ici à notre proposition de départ : le film envisagé comme production culturelle *collective*, où les représentations qu'il contient s'élaborent à partir d'une articulation complexe entre les contraintes des conditions sociales de production, ce que les créateurs retiennent de leur environnement, ce qu'ils supposent que les spectateurs percevront, ce que la réception (le box-office est, d'une certaine manière, une expression de celle-ci) projetera autour du film et qui pourra, en retour, servir de point d'appui pour définir la base d'œuvres prochaines. Si, au moment de l'analyse des représentations dégagées par ces comédies, nous avons posé à chaque fois le contexte social, économique et culturel dans lequel elles apparaissent, ce n'était pas pour suggérer que ces films puissent illustrer des phénomènes de société, mais davantage pour envisager ces œuvres comme des prismes à travers lesquels ces phénomènes pouvaient être saisis, parce qu'elles figurent des rapports possibles avec eux. Nous l'avons vu, ces représentations sont marquées par les contretemps, les anachronismes, les contrastes et les ambiguïtés, autant de contradictions qui se tiennent parfois sur le même fil, qui témoignent d'une mise en débat du réel et qui manifestent les tensions d'une société alors sujette à de nombreux bouleversements. Si le succès en salles des comédies de notre corpus ne permet pas de certifier la justesse et la perspicacité de ces représentations par rapport à ce que peuvent expérimenter les spectateurs, il indique au moins que ces représentations, en bénéficiant d'une large exposition, ont pris part à l'imaginaire social d'une époque et que par leur équivoque, elles ont pu offrir différentes voies d'accès aux phénomènes que ces comédies montraient. Ces enjeux valent également dans les représentations d'un passé proche, dont la mémoire reste problématique ou conflictuelle. Ces modélisations du passé, si elles peuvent justifier, reprendre ou contourner certaines zones d'ombres, inventent avant tout un rapport possible avec l'histoire.

Au fil de notre réflexion, nous avons essayé de déplacer constamment la notion de populaire pour éviter de la circonscrire à un ensemble délimité ou à un contenu spécifique. Les comédies de notre corpus se démarquent par les connexions qu'elles établissent avec leur contexte économique, social et culturel, par leur capacité à s'agréger et à intégrer des formes, des modèles et des phénomènes environnants. Ce n'est donc qu'à partir d'une perspective large et non-limitée au contenu ou aux invariants du genre qu'elles se devaient d'être approchées. Nous espérons avoir convaincu la lectrice ou le lecteur que si ces comédies ont bénéficié d'une popularité importante au cours de leur exploitation en salles, elles ne relèvent pas pour autant

d'une culture populaire, qui n'est et ne sera toujours qu'une catégorie de classement et non la description de qualités perçues comme intrinsèques. Contre les anciennes conceptions de la culture populaire qui relevaient l'autonomie, la stabilité et l'inertie de ses formes et de son contenu, les films que nous avons étudiés se distinguent par des échanges dynamiques avec leur environnement et par la polysémie des représentations qu'ils produisent.

Il n'en reste pas moins que la persistance du succès de certaines comédies des années 1960-1970 et de quelques-uns de leurs acteurs emblématiques dans la société française actuelle pose question. Cette survivance des films, plusieurs décennies après leur sortie, n'est-elle pas la marque de leur inscription durable dans ces réseaux de références étendues et communes qui composent une culture nationale ? Si l'on rit encore devant ces films, serait-ce parce que leurs ressorts dépendent d'une culture du rire nationale qui s'est lentement forgée au cours des siècles et à laquelle nous nous sommes acclimatés ? Sans rejeter totalement cette idée, nous pensons qu'elle est largement incomplète pour expliquer cette présence contemporaine de certaines comédies des années 1960-1970. Des films relativement proches en termes de contenus ont suivi des trajectoires radicalement différentes. *La Guerre des boutons* est un incontournable alors que *La Foire aux cancre* est tombé dans l'oubli. Pour des *Tontons flingueurs* sortis du lot, combien de comédies criminelles, pourtant à la mode au moment de la sortie du film de Georges Lautner, sont tombées dans l'oubli ? *Le Grand Blond avec une chaussure noire* reste une référence partagée, ne serait-ce qu'à travers la célèbre musique de Vladimir Cosma, alors que *Bons baisers de Hong Kong*, autre comédie d'espionnage des années 1970, n'évoque plus grand-chose au-delà des cercles d'amateurs des Charlots. Enfin, le diptyque des *Bronzés* reste encore aujourd'hui une valeur sûre de la comédie tandis que *Et la tendresse ? Bordel !*, sorti dans la même période, qui a rassemblé presque autant de spectateurs que les deux films de Patrice Leconte réunis et qui use d'un même humour caustique, n'a guère eu de postérité.

Si certaines comédies restent populaires aujourd'hui, c'est grâce avant tout aux processus de médiatisation et de réappropriation qui les ont accompagnées à travers le temps. Les rediffusions télévisées de ces films, les détournements ludiques sur internet, les descriptions affectives et nostalgiques ont considérablement modifié notre regard sur ces films qui sont peut-être moins consommés pour leur contenu que pour les sociabilités qu'ils autorisent et pour les souvenirs qu'ils génèrent dans des cercles autant intergénérationnels qu'intragénérationnels. Il est possible de voir ces comédies aujourd'hui pour se relier à une histoire intime et personnelle, engager un certain rapport idéologique avec la société actuelle ou s'imaginer participer à une culture commune. Nous formulons ici l'hypothèse que ces films sont des chimères culturelles et médiatiques, des objets composites qui se remodèlent au gré des regards qui sont posés sur

eux, et qui doivent être appréhendés dans leur devenir permanent. S'il reste quelque chose de populaire dans ces films, c'est peut-être la croyance qu'à travers eux peut se réaliser une utopie de la popularité¹⁰⁴⁹. Ils seraient des formes culturelles idoines pour rassembler des groupes éloignés, des repères portant la promesse de partager avec ses proches et tant d'inconnus quelque chose de commun. Ils signifieraient en quelque sorte notre besoin de s'imaginer et de se penser ensemble. Ce rêve restera sûrement inaccompli, mais il aura eu la force de s'incarner l'espace d'un instant à travers un grand éclat de rire.

¹⁰⁴⁹ Nous reprenons cette idée à Agnès Gayraud qui suggère que la musique *pop* vise à incarner dans l'idéal une utopie populaire en se proposant comme un « art qui n'exclurait personne » et un « divertissement qui ne serait pas mensonger » (*Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, coll. « Culture sonore », 2018, p. 78).

Bibliographie

I. Les comédies populaires en France dans les années 1960-1970

- Ouvrages, mémoires, numéros de revue

AUDUREAU Annabel, *Fantômas, un mythe moderne au croisement des arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

AZOURY Philippe, Jean-Marc LALANNE, *Fantômas, style moderne*, Paris, Centre Pompidou/Yellow Now, coll. « Les cinémas », 2002.

CASSAN David Alexander, Jean-Vic CHAPUS, Brioux FEROT (dir.), *Comédie à la française*, Nantes/Vanves, SoFilm/Marabout, 2019.

CHANOINAT Philippe, *La Trilogie des malfaisants*, Paris, Jungle !, 2015.

CHANOINAT Philippe, Jean-Marc BOROT, *On devrait jamais quitter Montauban !*, Clermont-Ferrand, Autour de la poire-Val, 2018.

CHANOINAT Philippe, Charles DA COSTA, *En compagnie de la 7ème*, Grenoble, Glénat, 2015.

CHANOINAT Philippe, Charles DA COSTA, *Les Tontons. Éparpillés façon puzzle*, Grenoble, Glénat, 2016.

CHANOINAT Philippe, Charles DA COSTA, *En compagnie des gendarmes*, Grenoble, Glénat, 2016.

CHAPEAU Vincent, *Sur la route de La Grande Vadrouille*, Paris, Hors collection, 2004.

COLLECTIF, « La Grande Vadrouille », *L'Avant-scène cinéma*, n° 515, 2002.

COQUARD Olivier, Bernard FRANCO, Olivier FRAYSSE, Bruno PEQUIGNOT, Thomas PILLARD, Catherine RUDENT (dir.), « Les Tontons flingueurs », *Temps Noir*, n°22, 2020.

DENAT Jean-Luc, Pierre GUINGAMP, *Des « Tontons flingueurs » et des « Barbouzes ». L'univers de Georges Lautner*, Paris, Le Terrain vague, 1993.

DENAT Jean-Luc, Pierre GUINGAMP, « Les Tontons flingueurs » et « Les Barbouzes ». *Toute une époque !*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998.

DUFOUR Bertrand, *Les « Tontons flingueurs » décryptés. Les références et le langage des Tontons*, Paris, ABD, 2016.

DURANT Philippe, *Dictionnaire insolite des Tontons flingueurs*, Paris, Nouveau Monde, 2019.

FEVRY Sébastien, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2012.

FOURNIER-LANZONI Rémi, *French Comedy on Screen: A Cinematic History*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

GEA, Stéphane GERMAIN, *Le Dico flingueur des tontons. De Audiard à Voltoni*, Paris, Hugo & Cie, 2011.

- GEGA, Stéphane GERMAIN, *Le Dico flingueur des Tontons et des Barbouzes*, Paris, Hugo image, 2013.
- GEGA, Stéphane GERMAIN, *L'Abécédaire des « Tontons flingueurs »*, Clichy, Casa, 2019.
- GEUDIN Christophe, Jérémie IMBERT, *Les Comédies à la françaises*, Montrouge, Fetjaine, 2012.
- GRANDO Jean-Noël, *Fantômas tombe le masque*, Saint-Estève, Alliance, 2015.
- GRASSIN Sophie, *Comédies françaises. Portrait de la France qui rit. De La Grande Vadrouille aux Ch'tis*, Paris, Éditions du Moment, 2011.
- LAMBERT Warren, *Tropique du Splendid. Essai sur la France des Bronzés*, La Madeleine, LettMotif, coll. « Controverses », 2019.
- LANCRY Pierre-Jean, *Pleins feux sur... La Grande Vadrouille*, Boulogne-Billancourt, Horizon illimité, 2004.
- LANCRY Pierre-Jean, *Pleins feux sur... Les Tontons flingueurs*, Toulouse, Milan, 2009 [2003].
- LANCRY Pierre-Jean, « *Les Tontons flingueurs* ». *L'album culte*, Toulouse, Milan, 2009.
- LANCRY Pierre-Jean, « *La Grande Vadrouille* ». *L'album culte*, Toulouse, Milan, 2012.
- LEMONIER Marc, *Sur la piste de Fantômas*, Paris, Hors collection, 2005.
- LEMONIER Marc, *L'Intégrale comique du cinéma français*, Paris, Hors collection, 2013.
- LEMONIER Marc, *Le Monde des « Tontons flingueurs » et l'univers d'Audiard*, Saint-Victor-d'Épine, City, 2015 [2012].
- LEMONIER Marc, *La Philo selon « Les Tontons flingueurs »*, Paris, les Éditions de l'Opportun, 2022.
- LE ROY Xavière, *La réception de « La Grande Vadrouille » (1966), en France, depuis sa sortie jusqu'à nos jours. Le succès légendaire d'une « comédie nationale »*, Mémoire de master, sous la direction de Raphaëlle Moine et Matthias Steinle, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015.
- LOMBARD Philippe, *L'Univers des « Tontons flingueurs ». Le décodeur du film culte*, Paris, First, coll. « Le petit livre des », 2013.
- MEJEAN Jean-Max, « *La Grande Vadrouille* » de Gérard Oury, Rome, Gremese, 2020.
- RAGGIANTI Sylvain, *Le Gendarme de Saint-Tropez. Louis de Funès, histoire d'une saga*, Paris, Flammarion, 2007.

- Articles, chapitres d'ouvrage

- ARTIAGA Loïc, « Le bleu et le noir. Fantômas, le temps des guerres chromatiques », *Belphégor*, n°11-1, 2013. En ligne : <https://journals.openedition.org/belphegor/79#quotation>.
- BITA'A MENYE Jean-Hugues, « Appétits et problématique identitaire dans *Une Vie de Boy* de Ferdinand Oyono et *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi. », *Chimères*, vol. 34, n° 1, 2020, p. 1-18.
- BRASSART Alain, « Jean-Paul Belmondo, un séducteur viril et comique », dans *Les Jeunes Premiers dans le cinéma français des années soixante*, Paris/Condé-sur-Noireau, Cerf/Corlet, coll. « 7^e art », 2004, p. 63-146.

- CANDIARD Céline, « Âge et numéro d'acteur de la comédie romaine à Louis de Funès », *Recherches & Travaux*, n°86, 2015, p. 23-34.
- CLARK Catherine E., « When Paris Was “à l’heure Chinoise” or Georges Pompidou in China and Jean Yanne’s (1974) *Les Chinois à Paris* », *French Politics, Culture & Society*, vol. 37, n° 2, 2019, p. 56-86.
- DANAN Martine, « Trois comédies et une nation : la communauté du rire au cinéma », *The French Review*, vol. 71, n°2, décembre 1998, p. 273-284.
- FICHE Hélène, « Des histoires d’hommes entre eux. Homosociabilité et masculinité hégémonique dans le cinéma français des années 1970 », *Genre en séries*, n°4, 2016, p. 10-33.
- FICHE Hélène, « Les gentils losers du cinéma français des années 1970 : entre triomphe de l’homme doux et police du genre », *Genre en séries*, n°12-13. En ligne : <http://journals.openedition.org/ges/3149>.
- FROGER Marion, « « Histoire et panache dans le cinéma de Michel Audiard au tournant des années 1960 (1958-1964) » », *Études françaises*, vol. 47, n° 1, 2011, p. 75-91.
- GAERTNER Julien, « *L’Émir préfère les blondes*. La mise à distance des “Arabes” dans les comédies françaises (1973-1983) », *Le Temps des médias*, 2017/1, n°28, p. 48-60.
- GAERTNER Julien, « 1973, deux comédies françaises face au racisme : *La Valise* et *Les Aventures de Rabbi Jacob* », *Hommes & Migrations*, n°1330, 2020, p. 68-70.
- HALLET Marion, « Mireille Darc, 1960s Subversive Dumb Blonde? », *Genre en séries*, n°12-13, 2022. En ligne : <https://journals.openedition.org/ges/2864>.
- HARROD Mary, « Danièle Thompson: French Women’s Screenwriting Goes Global », dans Jill NELMES, Jule SELBO (dir.), *Women Screenwriters: An International Guide*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 346-351.
- KAHN François, « 1966 via 1942 : l’année de *La Grande Vadrouille* », *Acta fabula*, vol. 14, n° 8, 2013. En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document8280.php>.
- LE FORESTIER Laurent, « *Le Grand Bazar* (Claude Zidi, 1973) », dans Adrienne BOUTANG, Hugo CLEMOT, Laurent JULIER, Laurent LE FORESTIER, Raphaëlle MOINE, Luc VANCHERI, *L’Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2018, p. 144-150.
- LE FORESTIER Laurent, « Pierre Richard, le clown et le politique », *Circus Science*, n°2, 2022, p. 121-132. En ligne : https://www.pulm.fr/media/wysiwyg/documents/Circus_Science_2_1.pdf.
- LE GRAS Gwénaëlle, « Résurgence de la comédie à la française. Les apports de Catherine Deneuve au genre dans *Le Sauvage* (Rappeneau, 1975) et *L’Africain* (de Broca, 1983) », dans Raphaëlle MOINE (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, 2005, p. 265-273.
- LE GRAS Gwénaëlle, « Bourvil ou les enjeux socioculturels du comique paysan de l’immédiat après-guerre », *Humoresques*, n°40, 2014, p. 87-98.
- LE GRAS Gwénaëlle, « Bourvil ou le tempo rubato paysan d’immédiat après-guerre », *Théorème*, n° 20, 2014, p. 67-74.
- LE PAJOLEC Sébastien, « Cinégénie du gendarme ? La série du *Gendarme de Saint-Tropez* », *Sociétés & Représentations*, n°16, 2003/2, p. 131-143.

- LE PAJOLEC Sébastien, « “C’est du brutal”. Sur une séquence des *Tontons flingueurs* », *Ivresses, Simulacres*, n° 8, 2003, p. 40-46.
- LE PAJOLEC Sébastien, « Rondeurs cinématographiques : les carrières de Jacques Villeret et Josiane Balasko », dans Julia CSERGO (dir.) *Trop gros ? L’obésité et ses représentations*, Autrement, coll. « Mutations », 2009, p. 242-253.
- LE PAJOLEC Sébastien, « Louis de Funès, star de la confinothèque », *Sociétés & Représentations*, 2020/2, n°50, p. 177-189.
- LE TALLEC Jean-Yves, « La cage aux folles », dans *Folles de France. Repenser l’homosexualité masculine*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l’appui. Genre & sexualité », 2008, p. 206-235.
- LINDEPERG Sylvie, « Le jour le plus drôle », dans *Les Écrans de l’ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, Paris, Points, coll. « Points », 2014 [1997], p. 465-481.
- MERCIER Arnaud, « La *vis comica* de Louis de Funès au service de la réconciliation des religions : étude des *Aventures de Rabbi Jacob* », dans Béatrice FLEURY, Arnaud MERCIER, Angeliki MONNIER (dir.), *Témoignage, mémoire, histoire. Mélanges offerts à Jacques Walter*, Éditions de l’université de Lorraine, coll. « Prestige », 2023. En ligne : <https://www.univ-lorraine.fr/recherche-et-innovation/edul-editions-de-luniversite-de-lorraine/temoignage-memoire-histoire/la-vis-comica-de-louis-de-funes-au-service-de-la-reconciliation-des-religions-etude-des-aventures-de-rabbi-jacob/>.
- MOINE Raphaëlle, « Les *Fantômas* de Hunebelle : la défaite d’un mythe », dans Jacques MIGOZZI (dir.), *De l’écrit à l’écran. Littératures populaires. Mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Littératures en marge », 2000, p. 453-466.
- MOUSSAOUI Nedjma, « Aspects linguistiques du stéréotype de l’Allemand dans les comédies françaises des années 1960 », *Mise au point*, n°5, 2013. En ligne : <http://journals.openedition.org/map/1334>.
- MULVEY Michael, « What Was So Funny about *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973). A Comedic Film between History and Memory », *French Politics, Culture & Society*, vol. 35, n°3, p. 24-43.
- PORTIS Larry, « L’État dans la tête et les pieds dans le plat. Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès », *L’Homme & la Société*, n°154, 2004/4, p. 31-50.
- RAMONET Ignacio, « Guerre et comédies », dans *Propagandes silencieuses. Masses, télévisions, cinéma*, Paris, Galilée, 2000, p. 163-182.
- RIUTORT Philippe, « Dérision et cinéma commercial : les limites de l’humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne », *Hermès*, 2001/1, n°29, p. 209-216.
- ROLLET Brigitte, « Un canular anti-MLF : *Calmos !* de Bertrand Blier », dans Christine BARD (dir.), *Un siècle d’antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 379-386.
- ROUSSO Henry, « Papy, c’est fini », *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, n°2, 1984, p. 98-100.
- SOJCHER Frédéric, Dimitri VEZYROGLOU, « La musique est beaucoup plus riche que la parole. Entretien avec Vladimir Cosma », *Sociétés & Représentations*, vol. 48, n° 2, 2019, p. 219-235.
- VALGALIER Adrien, « Mythologies culinaires : défense et illustration de la gastronomie française traditionnelle dans *L’Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi », *Le Pardailan*, n°5, 2018, p. 107-116.

VALGALIER Adrien, « “Y a pas de mai !” : le désamorçage de Mai 68 dans *La Carapate* de Gérard Oury », *À l'épreuve*, n°6, 2019. En ligne : <https://alepreuve.org/node/211>.

VALGALIER Adrien, « Féerie sociale et identité artistique : la portée symbolique et culturelle du cirque dans *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi », *Circus Science*, n°2, 2022, p. 111-120. En ligne : https://www.pulm.fr/media/wysiwyg/documents/Cir-cus_Science_2_1.pdf.

VALGALIER Adrien, « L'univers déphasé de Pierre Richard : masculinité ambivalente d'un corps anti-performant », *Genre en séries*, n°12-13, 2022, En ligne : <http://journals.openedition.org/ges/3173>.

VINCENDEAU Ginette, « Louis de Funès. Le gendarme et les cinéphiles », dans *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2008 [2001 pour l'édition originale anglaise], p. 152-173.

VINCENDEAU Ginette, « Brigitte Bardot, ou le “problème” de la comédie au féminin », *CiNéMAS*, vol. 22, n° 2-3, 2012, p. 13-34.

- Presse, magazines¹⁰⁵⁰, mooks

Dossier André Bernard, conservé à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé à Paris, pour les brochures publicitaires et les dossiers de presse.

Les numéros du *Film Français* publiés de 1960 à 1979, disponibles notamment à l'espace chercheur de la Cinémathèque française.

Les interviews et les reportages télévisuels cités sont accessibles sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel (<https://www.ina.fr/>) et dans les centres de consultation de l'INA.

Revue de presses numérisées disponibles à la Cinémathèque française et à la Cinémathèque de Toulouse.

« Jean-Pierre Marielle », *Schnock*, n°1, 2011.

« Jean Yanne », *Schnock*, n°3, 2012.

« Le Père Noël est une ordure », *Schnock*, n°5, 2013.

« Pierre Richard », *Schnock*, n°8, 2013.

« Louis de Funès », *Télérama*, hors-série, n°182, 2013.

« Coluche », *Schnock*, n°9, 2014.

« Guy Bedos », *Schnock*, n°10, 2014.

« Brigitte Bardot », *Schnock*, n° 11, 2014.

« Jean-Paul Belmondo », *Schnock*, n°13, 2014.

« De Funès. Un génie français », *Charlie Hebdo*, numéro spécial, 2014.

« Mireille Darc », *Schnock*, n°19, 2016.

« Michel Audiard », *Schnock*, n° 21, 2016.

« Les Charlots », *Schnock*, n°24, 2017.

« Louis de Funès. Les secrets d'un génie », *Le Point*, hors-série n°1, 2018.

¹⁰⁵⁰ Nous n'avons retenu ici que les numéros de magazine entièrement ou très largement dédiés à des films, des acteurs ou des réalisateurs de notre corpus.

« Jean Gabin », *Schnock*, n°29, 2019.
 « La France de Michel Audiard », *Valeurs actuelles*, hors-série n°19, 2019.
 « Lino Ventura », *Schnock*, n°33, 2020.
 « Les Bronzés », *Schnock*, n°35, 2020.
 « Jean Rochefort », *Schnock*, n°39, 2021.
 « Louis de Funès », *Schnock*, n° 45, 2022.
 « Michel Audiard, le mauvais esprit », *Revue des deux mondes*, 2022.
 « L'Âge d'or du rire français », *Valeurs actuelles*, hors-série n°35, 2023.

- Autobiographies, monographies, études, livres d'entretiens et albums consacrés à des réalisateurs, acteurs, scénaristes, producteurs emblématiques des comédies populaires françaises des années 1960-1970¹⁰⁵¹

- o Michel Audiard

AUDIARD Michel, René CHATEAU, *Audiard par Audiard*, Courbevoie, René Chateau, coll. « La mémoire du cinéma français », 1995.

CASSATI Sandro, *Michel Audiard. Une histoire sur grand écran*, Saint-Victor-d'Épine, City, coll. « Biographie », 2015.

CHABROL Dominique, *Michel Audiard, « c'est du brutal »*, Paris, Flammarion, 2001.

DEFFERRARD Fabrice, *Les Lois de Michel Audiard : liberté, fraternité, égalité*, Le Kremlin-Bicêtre, Mare & Martin, coll. « Droit & cinéma », 2021.

DOISNE Jean-François, *Michel Audiard. Les grandes étapes du p'tit cycliste*, Paris, Canal+/Michel Lafon, 1996.

DUBOIS Étienne, *Le Cinéma de Michel Audiard*, Saint-Victor d'Épine, City, 2013.

DURANT Philippe, *Michel Audiard. La vie d'un expert*, Paris, Dreamland, 2001.

DURANT Philippe, *Michel Audiard ou Comment réussir quand on est un canard sauvage*, Paris, Cherche midi, coll. « Collection Documents », 2005.

DURANT Philippe, *Le Petit Audiard illustré par l'exemple*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

DURANT Philippe, *Audiard en toutes lettres*, Paris, Cherche midi, 2013.

DURANT Philippe, Bruno M., *Audiard donne la réplique*, Paris, Nouveau Monde, 2017.

DURANT Philippe, *Le Petit Audiard. La totale*, Paris, Nouveau Monde, 2021.

GEGA, *Audiard en 25 films cultes. Dialoguiste, scénariste, réalisateur*, Paris, Hugo image, 2015.

GERMAIN Stéphane, *Michel Audiard. L'encyclopédie*, Paris, Hugo image, 2016.

GERMAIN Stéphane, *L'encyclopédie Audiard. Du primus, du brutal et de l'harmonie*, Paris, Hugo&Cie, 2012.

¹⁰⁵¹ Afin de ne pas surcharger cette recension, nous avons exclu les romans et les essais rédigés par les personnalités concernées ainsi que les compilations de textes et de sketches.

- LEMONIER Marc, *Michel Audiard, l'intégrale*, Paris, Hors collection, 2012.
- LHOMMEAU, Franck, « La Vérité sur l'affaire Audiard » », *Temps noir*, n° 20, 2017, p. 200-311.
- LOMBARD Philippe, *Le Paris de Michel Audiard. Toute une époque !*, Paris, Parigramme, 2017.
- LOMBARD Philippe, *Michel Audiard. Le livre petit mais costaud*, Paris, Hugo image, 2020.
- LOMBARD Philippe, *Sous la casquette de Michel Audiard. Les secrets de ses grandes répliques*, Malakoff, Dunod, 2020.
- PAUCARD Alain, *La France de Michel Audiard*, Sion, Xenia, coll. « Collection Indigo », 2013.
- Brigitte Bardot
- ALION Yves, *Brigitte Bardot*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu cinéma », 1989.
- BAGNAUD François, Brigitte BARDOT, *Répliques & piques*, Paris, l'Archipel, 2017.
- BAGNAUD François, Guillaume EVIN, *Bardot*, Malakoff, Dunod, 2019.
- BAGNAUD François, Alain WODRASCKA, *Bardot l'indomptable*, Paris, Hugo&C, 2011.
- BAGNAUD François, Alain WODRASCKA, *Bardot et Gainsbourg. Passion fulgurante*, Paris, Hugo doc, 2014.
- BARDOT Brigitte, *Initiales B.B. Mémoires*, Paris, Bernard Grasset, 2020 [1996].
- BARDOT Brigitte, RAEMY Léonard (de), RAEMY Marc (de), *Brigitte Bardot, vue par Léonard de Raemy*, Paris, Carpentier, 2011.
- BARDOT Brigitte, Henry-Jean SERVAT, *Vies privées*, Paris, Albin Michel, 2006.
- BARDOT Brigitte, Gérard SCHACHMES, Henry-Jean SERVAT, *Brigitte après Bardot. L'album de sa seconde vie légendé par elle-même*, Paris, Cherche midi, 2014.
- BASTIDE Bernard, *Les Années Brigitte Bardot*, Paris, Éditions Télémaque, 2014.
- BEAUVOIR Simone (de), *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, New York, Arno Press, coll. « The Literature of cinema », 1972.
- BIGORRE Fernand (de), *B. B. à la une*, Paris, Chronique, 2014.
- BIGOT Yves, *Brigitte Bardot. La femme la plus belle et la plus scandaleuse au monde*, Paris, Don Quichotte éditions, 2014.
- BONINI Emmanuel, *Brigitte Bardot, par amour... et c'est tout !*, Monaco, Alphée-Jean-Paul Bertrand, 2009.
- BOYER Raymond, Ghislain DUSSART, *Brigitte Bardot*, Paris, Vade retro, 1998.
- BRINCOURT Christian, Marc BRINCOURT, *Brigitte Bardot, la petite fiancée de « Paris Match »*, Grenoble, Glénat, 2013.
- CEHERE Marie, *Brigitte Bardot, l'art de déplaire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2016.
- CHARRIER Jacques, *Ma réponse à Brigitte Bardot*, Paris, Michel Lafon, 1997.
- CHOULANT Dominique, *Bardot pour toujours*, Paris, Lanore, 2019.
- CHOULANT Dominique, *Brigitte Bardot. Le mythe éternel*, Gémenos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2009.
- CHOULANT Dominique, François BAGNAUD, *Brigitte Bardot. Moi je joue*, Paris, Flammarion, 2017.

- CHOUANT Dominique, Jean DEROT, *La Vérité sur Brigitte Bardot. Éternelle, à toujours, entre l'ombre et la lumière*, Paris, Les Chemins de l'espérance/J. Dérot, 1995.
- DUREAU Christian, *Brigitte Bardot. Et le cinéma créa sa star*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2008.
- DUSSART Ghislain, Françoise SAGAN, *Brigitte Bardot racontée par Françoise Sagan vue par Ghislain Dussart*, Paris, Flammarion, 1975.
- GIACOVELLI Enrico, *Brigitte Bardot. Et la femme fut créée*, Saint-Denis-sur-Sarthon, Gremese, coll. « Stars », 2014.
- GOUJON Michel, *La Recluse. Le mystère Brigitte Bardot*, Paris, Plon, 2019.
- HERIPRET Jacques, *BB en liberté. Photos hors plateau*, Paris, Eyrolles, 2013.
- LIELIEVRE Marie-Dominique, *Brigitte Bardot, plein la vue*, Paris, Flammarion, 2012.
- LEVIN Sam, *Brigitte Bardot*, traduit par Valérie Mathijsen-Palay, Paris, PC, 1998.
- LUIJTERS Guus, Gerard TIMMER, *Bardot. De « A » à « Z »*, Enghien, Artefact, 1985.
- NIVE Aurore, *Brigitte Bardot*, Clichy, Casa, 2022.
- NOURISSIER François, *B.B. 60*, Paris, Le Dilettante, 1996.
- PATY Christian, Bernard SWYSEN, *Brigitte Bardot*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Les étoiles de l'histoire », 2020.
- RICARD Bruno, Jean-Jacques JELOT-BLANC, *Brigitte Bardot. Icône absolue. BBiographie*, Fontainebleau, AKFG, 2018.
- RIHOIT Catherine, *Et Bardot créa la femme. Biographie*, Paris, l'Archipel, 2023 [1986].
- ROBINSON Jeffrey, *Bardot. Deux vies*, traduit par Jean-Paul Mourlon, Paris, L'Archipel, 2014 [1994 pour la 1^{ère} édition et l'édition originale américaine].
- SERVAT Henry-Jean, *Les Années Bardot*, Paris, n ° 1, coll. « Collection dirigée par Jean Schalit », 1996.
- SERVAT Henry-Jean (dir.), *Bardot, la légende*, Paris, Hors collection, 2009.
- SERVAT Henry-Jean, *Le Style Bardot*, Paris, Flammarion, coll. « Collection Style & design », 2016.
- SINGER Barnett, *Brigitte Bardot. A Biography*, Jefferson, McFarland, 2006.
- VIGNOL Baptiste, *Brigitte Bardot. La dernière icône*, Paris, Gründ, 2022.
- VINCENDEAU Ginette, *Brigitte Bardot*, Londres, BFI, 2013.
- WODRASCKA Alain, *Dans les pas de Brigitte Bardot*, Lausanne, Favre, 2017.
- WODRASCKA Alain, *Brigitte Bardot en vrai*, Bernay, City biographie, 2023.
- Guy Bedos
- BEDOS Guy, *Mémoires d'outre-mère*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2006.
- BEDOS Guy, *Plans rapprochés. Portraits*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 2012.
- BEDOS Guy, *Je me souviendrai de tout. Journal mélancolique*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 2017.

BEDOS Guy, Gilles VANDERPOOTEN, *J'ai fait un rêve. Entretiens avec Gilles Vanderpooten*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Mikrós », 2021.

TENAILLE Frank, *Bedos. Histoire d'un rire*, Paris, Seghers, 1990.

○ Jean-Paul Belmondo

BELMONDO Jean-Paul, *Trente ans et vingt-cinq films*, Paris, Union générale d'éditions, 1963.

BELMONDO Jean-Paul, *Belmondo. 40 ans de carrière*, Boulogne, TF1, 1996.

BELMONDO Jean-Paul, *Belmondo par Belmondo*, Paris, Fayard, 2016.

BELMONDO Jean-Paul, *Mille vies valent mieux qu'une*, Paris, Fayard, 2016.

BOROT Jean-Marc, Philippe CHANOINAT, *Les Tribulations de Belmondo*, Grenoble, Glénat, 2017.

BOURDON Laurent, *Définitivement Belmondo*, Paris, Larousse, 2017.

BOYE Bernard, *Jean-Paul Belmondo*, Gémenos, Autres temps, coll. « Les légendes du cinéma français », 2009.

CASSATI Sandro, *Jean-Paul Belmondo. Le magnifique*, Paris, City, 2012.

CHANOINAT Philippe, Michel RODRIGUE, *Belmondo s'affiche*, Bruxelles, Le Lombard, 2008.

CHAZAL Robert, *Jean-Paul Belmondo*, Paris, EP Denoël, coll. « Etoiles », 1971.

COLLECTIF, *Jean-Paul Belmondo. L'itinéraire d'un magnifique*, Clichy, Casa éditions, 2021.

COLLECTION CHRISTOPHEL Serge DARMON, *Jean-Paul Belmondo. Ses plus belles images de films*, Fontainebleau, Éditions AKFG, 2018.

DOMENECH Jeff, *Belmondo, du rêve à la réalité*, Paris, Democratic books, coll. « Collection Democratic docs », 2011.

DURANT Philippe, *Jean-Paul Belmondo. Album photos*, Paris, PAC, coll. « Grand écran », 1984.

DURANT Philippe, *Alain Delon, Jean-Paul Belmondo. Destins croisés*, Chatou, Carnot, coll. « Carnot cinéma », 2004.

DURANT Philippe, *Belmondo*, Paris, Robert Laffont, 2011 [1987].

DURIEUX Gilles, *Belmondo*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents », 2009.

EVIN Guillaume, GEGA, *L'Encyclopédie Belmondo*, Paris, Hugo & Cie, 2013.

EVIN Guillaume, *Belmondo. Le livre toc, toc, badaboum !*, Paris, Hugo image, 2021.

GRENIER Alexandre, *Jean-Paul Belmondo*, Paris, Veyrier, 1985.

GUERIF François, Stéphane LEVY KLEIN, *Belmondo*, Paris, PAC, coll. « Collection Têtes d'affiche », 1976.

JOUFFA Susie Jung-Hee, Frédéric POUHIER, *Perles de Belmondo*, Paris, Leduc humour, 2022.

LHOTE Gilles, Carlos SOTTO MAYOR, *Jean-Paul, mon homme de Rio*, Paris, Flammarion, 2021.

ORINGER Oriane, *Jean-Paul Belmondo. Un demi-siècle de carrière, une palme d'or et la rage de vaincre*, Neuilly-sur-Seine, Exclusif, coll. « Collection privée », 2011.

PASCUITO Bernard, *Belmondo. Entre deux vies*, Paris, Robert Laffont, 2021.

RAJCHMAN Olivier, *Delon-Belmondo. L'étoffe des héros*, Boulogne, Timée, 2010.

SOFILM, *Plus Bébel la vie*, Vanves, Marabout, 2018.

TESSIER Bertrand, *Belmondo l'incorrigible*, Paris, Flammarion, coll. « POPculture », 2008.

VALMONT Frédéric, *Jean-Paul Belmondo. Itinéraire d'un enfant gâté*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2008.

WYBON Jérôme, « *Le Magnifique* », Paris, Maison Cocorico, 2018.

ZANA Jean-Paul, *Jean-Paul Belmondo*, Paris, Solar, coll. « Solarstar », 1981.

○ Francis Blanche

BLANCHE Jean-Marie, Évelyne TRAN, *Francis Blanche, mon père*, Paris, Plon, 2011.

MARC Henri, *Francis Blanche. Biographie d'un arlequin*, Paris, J.-C. Lattès, 1990.

VILLERS Claude, *Francis Blanche. Le tonton flingué*, Paris, Denoël, 2000.

○ Bernard Blier

AMIS DU MUSÉE DE PONTARLIER, CENTRE DE RESSOURCES ICONOGRAPHIQUES POUR LE CINÉMA, *Centenaire Bernard Blier (1916-2016). Exposition, Chapelle et salle annexe des Annonciades, Hall de l'Hôtel de Ville, Pontarlier, 5-20 mars 2016*, Pontarlier, Association les Amis du Musée de Pontarlier, 2016.

BLIER Annette, Claude DUFRESNE, *Bernard Blier*, Paris, Solar, 1990.

DURANT Philippe, *Bernard Blier; itinéraire*, Lausanne Paris, Favre, 2008.

DUREAU Christian, *Bernard Blier. Entre Jeanson et Audiard*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2012.

GUERAND Jean-Philippe, *Bernard Blier. Un homme façon puzzle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Documento », 2014.

○ Bourvil

BERRUER Pierre, *Bourvil. Du rire aux larmes*, Luneray, Bertout, 1998 [1975].

BESSY Maurice, *Bourvil*, Paris, EP Denoël, 1972.

BOUCHER Annie, Pascal DELMOTTE, *Bourvil, le ciné d'André. La filmographie complète*, Paris, Flammarion, 2017.

CASSATI Sandro, *André Bourvil. Une histoire vraie*, Saint-Victor-d'Épine, City, 2010.

CLAUDE Catherine, *Notre ami Bourvil*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1969.

CLAUDE Catherine, *Un certain Bourvil*, Paris, Messidor, 1990.

COQUART Elizabeth, Philippe HUET, *Bourvil. La tendresse*, Paris, Albin Michel, 1990.

COQUART Elizabeth, Philippe HUET, *Bourvil ou La Tendresse du rire*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu », 1992.

CROCQ Philippe, Jean MARESKA, *Bourvil. De rire et de tendresse*, Toulouse, Privat, 2020.

DELMOTTE Annie, Pascal DELMOTTE, *Bourvil. Ça va, ils sont contents*, Paris, Flammarion, coll. « Gilles Verlant présente », 2010.

DJEMAA Pascal, *Bourvil. Quand rire rimait avec tendresse*, Gémenos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2009.

DUREAU Christian, *Bourvil. À fleur de cœur*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2007.

HADDAD Solène, *André Bourvil. Inoubliable*, Paris, City, 2015.

JELOT-BLANC Jean-Jacques et James HUET, *Bourvil*, Paris, Stock, 1990.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Les Plus Belles Répliques de Bourvil*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Les plus belles répliques de », 2006.

LARRIBA Luc, *Bourvil. Le livre pas si kounkoun qu'il en a l'air*, Paris, Hugo image, 2023.

LENNE Gérard, *Bourvil... c'était bien*, Paris, Albin Michel, 2000.

LEVAILLANT Serge, *Bourvil. Le jeu de la vérité*, Paris, Jacob-Duvernet, 2010.

LORCEY Jacques, *Bourvil*, Paris, PAC, coll. « Têtes d'affiche », 1981.

PASQUINI Xavier, Christian PLUME, *Bourvil*, Paris, Bréa, 1983.

POLBERNAR Jean, « Bourvil, comique paysan », *Le Miroir des vedettes*, n° 2, 1949.

- Jean Carmet

CARMET Jean, *Ce semblant de journal*, Paris, Plon, 2001.

CARMET Jean, *Je suis le badaud de moi-même*, Paris, Éditions de la Seine, coll. « Succès du livre », 2002.

HARDION Jean, *Jean Carmet de Bourgueil*, Saint-Jean-des-Mauvrets, Éditions du Petit pavé, coll. « Dans les pas », 2014.

- Les Charlots

LES CHARLOTS, Eugène SIMON, *120 ans de conneries. 1. L'âge des galères*, Scarabée et Compagnie, 1984.

SARRUS Jean, *100 % Charlots. Autobiographie*, Paris, Ramsay, 2004.

SARRUS Jean, *Définitivement Charlots*, Allainville-aux-Bois, Grrr ... art, 2012.

- Coluche

BALANDRAS Laurent, Fabienne WAKS, *Coluche. Un mec libre*, Paris, Textuel, 2006.

BERNETT Sam, *Coluche. L'aristo du cœur*, Paris, Albin Michel/Nostalgie, coll. « Nostalgie », 2006.

BOGGIO Philippe, *Coluche. L'histoire d'un mec*, Paris, Flammarion, 2006 [1991].

BOULEY-FRANCHITTI Gilles (dir.), *Dictionnaire Coluche*, Paris, Balland, 2011.

BOULEY-FRANCHITTI Gilles, *Le Petit Coluche illustré par l'exemple*, Paris, Nouveau monde, 2016.

BOUYXOU Jean-Pierre, *Coluche. Putain de mec !*, Vanves/Paris, Chêne/Paris Match, 2016.

BRIAND Arnaud, Jean-Sébastien FERNANDES, *Coluche. Tu nous manques enfoiré !*, Ivry-sur-Seine, Absolum, 2005.

- BUREAU Andréa, *Coluche. « C'est l'histoire d'un mec »*, Paris, Stock, 1986.
- CASSATI Sandro, *Coluche. Une histoire vraie*, Paris, City biographie, 2016.
- CASUBOLO Antoine, Jean DEPUSSÉ, *Coluche, l'accident. Contre-enquête*, Paris, Privé, 2006.
- COLLECTIF, *Coluche, vu par ses potes*, Paris, Hugo image, coll. « Phare's », 2007.
- COLLECTIF, *Coluche*, Paris, Cherche midi, 2016.
- COLUCHE, *Le Pavé*, Paris, Cherche midi, coll. « Le sens de l'humour », 2010.
- COLUCHE, *Coluche par Coluche. Les entretiens*, Paris, Cherche midi, coll. « Le sens de l'humour », 2014.
- COLUCHE, Stéphane DESCHAMPS, GLON, William MOREAUX, *Paroles de Coluche. Entretiens, déclarations et confidences*, Paris, Chronique, 2019.
- COURLY Erick, GILLET Bruno, GRATON Jean, *Coluche*, Marcinelle, Dupuis, 2011.
- DELPIERRE Dominique, Ludovic PARIS, *Coluche. Cet ami-là*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2001.
- DEVILLERS Manuel, *Coluche. Du rire au cœur*, Paris, Descleée de Brouwer, coll. « Témoins d'humanité », 1996.
- DIMBERTON François, Rémi TORREGROSSA, *Coluche. Une vie d'enfoiré !*, Paris, Jungle, 2014.
- DUREAU Christian, *Coluche. Le roi du gag*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2011.
- FRETAR Romain, *Coluche. L'arme au cœur*, Monaco, Alphée/Jean-Paul Bertrand, 2009.
- HALIMI André, *Coluche, victime de la politique*, Paris, n°1, 1994.
- JOBLIN Jean-Pierre, Brigitte LABBE, Michel PUECH, *Coluche*, Toulouse, Milan jeunesse, 2004.
- JOUIN Gilbert, David KUHN, *Coluche. C'est l'histoire d'un manque*, Asnières-sur-Seine, Marque-pages, 2008.
- LAMY Jean-Claude, *Coluche. L'histoire d'un mec inoubliable*, Monaco, Editions du Rocher, coll. « Le Rocher poche », 2021 [2016].
- LATINI David, « *J'ai les noms* ». *Hommage initiatique au clown Coluche*, n° 1, Questembert, D. Latini, coll. « Talwegs », 2006.
- LHOTE Gilles, *Coluche de A à Z*, Paris, Albin Michel, 1996.
- LOUSTALOT Ghislain, *Coluche*, Paris, Le Café des sports/Calmann-Lévy, 1986.
- MARTINEZ Aldo, Ludovic PARIS, Jean-Michel VAGUELSY, *Coluche, à cœur et à cris*, Paris, n°1, 1987.
- PASCUITO Bernard, *Coluche. Le livre du souvenir*, Paris, Sand, 1993.
- PASCUITO Bernard, *Coluche. Toujours vivant*, Paris, Payot & Rivages, 2006.
- PASCUITO, Bernard, *Coluche*, Paris, Archipoche, coll. « Archipoche », 2014.
- TENAÏLLE Franck, *Le Roman de Coluche*, Paris, Seghers, coll. « Paroles et musique », 1986.
- TENAÏLLE Franck, *Coluche !*, Courbevoie/Paris, Le Club des stars/Seghers, coll. « Paroles d'auteur », 1987.
- TENAÏLLE Frank, *Coluche, même pas mort*, Paris, Calmann-Lévy, 2006.
- VAGUELSY Jean-Michel, *Coluche, roi de cœur*, Paris, Plon, 2002.

WACQUET Jean (dir.), *Coluche*, Toulon, Soleil, 2006.

○ Darry Cowl

COWL Darry, *Débit de paroles. Souvenirs*, Paris, L'Archipel, 1996.

COWL Darry, *Mémoires d'un canaillou*, Paris, n° 1, 2005.

DARRICAU-KALIS Rolande, *Darry Cowl. Raconté par ceux qui l'ont aimé*, Paris, Riveneuve, 2021.

○ Mireille Darc

DARC Mireille, *Tant que battra mon cœur*, Paris, XO, 2005.

DARC Mireille, Pascal DESPREZ, Nathalie FISZMAN, *À la vie, à l'amour. Carnets, poèmes, journaux intimes*, Paris, Seuil, 2020.

DARC Mireille, Richard MELLOUL, *Une femme libre*, Paris, Flammarion, coll. « POPculture », 2013.

PIAZZA Françoise, *Mireille Darc. Le cœur battant*, Paris, l'Archipel, 2022.

○ Fernandel

BLUA Gérard, *Fernandel. L'album*, Gémenos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2008.

DJEMAA Pascal, Franck FERNANDEL, *Mon Fernandel*, Marseille, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2001.

DJEMAA Pascal, Franck FERNANDEL, *Fernandel, mon père*, Gémenos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2005.

DUREAU Christian, Frédéric VALMONT, *Fernandel. Le rire de la Canebière*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2009.

FERNANDEL Franck, *Fernandel de pères en fils*, Suresnes, J.-P. Taillandier, 1991.

FERNANDEL Franck, Pierre ROUMEL, *À la table de Fernandel*, Gémenos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2006.

FERNANDEL Vincent, *Fernandel, mon grand-père*, Paris, Taillandier, 2003.

JAMES Laurent, *Saint Fernandel*, Lyon, Nouvelle marge, 2021.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Fernandel. Quand le cinéma parlait provençal*, Nice, Éditions A. Lefeuvre, 1981.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Fernandel*, Paris, Stock, 1991.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Les Plus Belles Répliques de Fernandel*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Les plus belles répliques de », 2005.

LORCEY Jacques, *Fernandel*, Paris, PAC, coll. « Têtes d'affiche », 1981.

LORCEY Jacques, *Fernandel*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay cinéma », 1990.

RIM Carlo, *Fernandel*, Calmann-Levy, coll. « Masques et Visages », 1952.

UGHETTO André, *Fernandel. Le rire aux larmes*, Paris, Hoëbeke, 2012.

○ Louis de Funès :

ADRIANSEN Sophie, *Louis de Funès. « Regardez-moi là, vous ! »*, Enghien-les-Bains, Premium, 2013.

AKNIN Laurent, *Louis de Funès*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Les petits illustrés », 2005.

AUBERT Benoît, *Le Management selon Louis de Funès*, Paris, Les Éditions de l'Opportun, 2022.

BONNOTTE Stéphane, *Louis de Funès. Jusqu'au bout du rire*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2002.

BRACCO Pierre-Paul, *Louis de Funès. La grande conscience du rire*, Paris, l'Harmattan, 2021.

CASSATI Sandro, *Louis de Funès. Biographie intime*, Saint-Victor-d'Épine, City, 2012.

CASSATI Sandro, Aurélien DEVILLE, *La Légende Louis de Funès*, Saint-Victor-d'Épine, City, 2012.

CHABERT Alexis, François DIMBERTON, *Louis de Funès. Une vie de folie et de grandeur*, Paris, Delcourt, coll. « Mirages », 2014.

CHALINE Thomas, *Louis de Funès. Ombres & lumières*, Bernay, City biographie, 2023.

CHANOINAT Philippe, *Louis de Funès. Rabbi Jacob à la folie !*, Jungle, 2014.

CHAZAL Robert, *De Funès*, Paris, PAC, coll. « Têtes d'affiche », 1979.

DEROUDILLE Clémentine, *Louis de Funès*, Paris, Flammarion, 2019.

DEVAUR Marilyn, Éric LEGUEBE, Xavier LOUTREUIL, *Louis de Funès, roi du rire*, Paris, Dualpha éd, coll. « Patrimoine du spectacle », 2003.

DICALE Bertrand, *Louis de Funès. Grimaces et gloire*, Paris, Grasset, 2009.

DICALE Bertrand, *Louis de Funès de A à Z*, Paris, Tana, 2012.

DIXSAUT Claire, Fabrice SUBIROS, *À table avec Louis de Funès. 60 recettes bien de chez nous*, Paris, A. Viénot, coll. « À table avec », 2011.

DJEMAA Pascal, *Louis de Funès. Le sublime antihéros du cinéma*, Géménos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2008.

DUREAU Christian, *Louis de Funès. Le génie du rire*, Paris, Carpentier, 2008.

FUNES Olivier (de), Patrick de FUNES, *Louis de Funès. Ne parlez pas trop de moi, les enfants !*, Paris, Recherche midi, coll. « Documents », 2005.

FUNES Daniel (de), Jean-Jacques JELOT-BLANC, *Louis de Funès, l'oscar du cinéma*, Paris, Flammarion, coll. « Pop culture », 2011.

GEGA, GUEZENNEC, *Le Dico fou de Louis de Funès. De Achbach à Zizanie*, Paris, Hugo & Cie, 2013.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Louis de Funès. Une légende*, Paris, A. Carrière, 1993.

KERNEL Brigitte, *Louis de Funès*, Monaco, Éditions du Rocher, 2004.

KRUGER Alain (dir.), *Louis de Funès, à la folie*, Paris, Éditions de La Martinière/Cinémathèque française, 2020.

LAFFIN Christelle, *Louis de Funès, au nom de la rose*, Paris, Albin Michel, coll. « Collection Nostalgie », 2002.

LEMONIER Marc, *L'intégrale de Funès. Louis de Funès de A à Z*. Paris, Hors collection, 2010.

- LEMONIER Marc, *Louis de Funès*, Paris, Hors collection, coll. « Destins de légende », 2013.
- LOMBARD Philippe, *Louis de Funès à Paris. Les aventures d'un acteur en vadrouille*, Paris, Parigramme, 2020.
- LOUBIER Jean-Marc, *Louis de Funès. Le berger des roses*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1993.
- LOUBIER Jean-Marc, *Louis de Funès. Petites et grandes vadrouilles*, Paris, Robert Laffont, 2014.
- NOVARINA Valère, *Pour Louis de Funès*, Arles, Actes Sud, 1989.
- RAYBAUD Claude, *Louis de Funès. Son personnage, ses films, de 1946 à 1982*, Nice, France, Gilletta-Nice-Matin, 2012.
- Jean Gabin
- ANDREU Guillaume, Frédéric MENANT, *Les Mots de Gabin*, Paris, P. Rey, 2005.
- BAIL René, *Gabin le marin. De Jean Moncorgé à Pépé le Moko*, Rennes, Marines, 2009.
- BARBIER Philippe, Jacques MOREAU, *Jean Gabin. Gentleman du cinéma*, Coulommiers, Dualpha, coll. « Patrimoine du spectacle », 2007.
- BIZZARRI Vincenzo, Noël SIMSOLO, *Jean Gabin. L'homme aux yeux bleus*, Grenoble, Glénat, coll. « 9^{1/2} », 2021.
- BRIEU Jean-François, *Jean Gabin, gueule d'amour*, Paris, Albin Michel, 2001.
- BRUNELIN André, *Gabin*, Paris, Robert Laffont, 1987.
- COLIN Gerty, *Jean Gabin*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Coup d'œil », 1983.
- DJEMAA Pascal, *Jean Gabin. Monstre sacré et mythe populaire*, Gémenos, Autres temps, coll. « Temps mémoire », 2010.
- DURANT Philippe, *Le Petit Gabin illustré par l'exemple*, Paris, Nouveau Monde, 2012.
- DUREAU Christian, *Jean Gabin. Le monument du cinéma français*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2009.
- GABIN-MONCORGE Florence, *Quitte à avoir un père, autant qu'il s'appelle Gabin*, Paris, Le Cherche-Midi, coll. « Documents », 2002.
- GABIN-MONCORGE Florence, Mathias GABIN-MONCORGE, *Gabin hors champ*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2004.
- GABIN-MONCORGE Mathias, Patrick GLATRE, *Jean Gabin*, Paris/Neuilly-sur-Seine, Éditions de La Martinière/Gaumont, 2022.
- GAUTEUR Claude, *Jean Gabin. Du livre au mythe*, La Madeleine, LettMotif, 2015.
- GAUTEUR Claude, André BERNARD, *Gabin ou Les Avatars d'un mythe*, Paris, PAC, coll. « Têtes d'affiche », 1976.
- GAUTEUR Claude, Ginette VINCENDEAU, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1993.
- GIMENEZ Sébastien, *Jean Gabin. Maintenant je sais*, Nantes, Capricci, coll. « Capricci stories », 2021.

GLATRE Patrick, *Jean Moncorgé Gabin. Acteur de la Libération de Royan*, Vaux-sur-Mer, Bonne anse, 2015.

GLATRE Patrick, *Gabin-Dietrich. Un couple dans la guerre*, Paris, Robert Laffont, 2016.

GLATRE Patrick, Olivier MILLOT, *Jean Gabin. La traversée d'un siècle*, Paris, Créaphis, 2004.

HARRISS Joseph, *Jean Gabin. The Actor Who Was France*, Lexington, The University Press of Kentucky, coll. « Screen classics », 2023.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Jean Gabin inconnu*, Paris, Flammarion, 2014.

JOUFFA Susie Jung-Hee, Frédéric POUHIER, *Perles de Jean Gabin*, Paris, Leduc humour, 2021.

LEMONIER Marc, *Jean Gabin. Dans le siècle*, Grainville, City, 2006.

LOUBIER Jean-Marc, *Jean Gabin, Marlène Dietrich. Un rêve brisé*, Paris, Acropole, coll. « Les couples célèbres », 2002.

LUCA Jean (de), *Il était une fois Jean Gabin. Sa vie en 20 films inoubliables*, Paris, Thélès, 2010.

LUCA Jean (de), *Jean Gabin. 20 films pour une légende*, Paris, SdE, 2004.

MILHAUD Sylvie, *Jean Gabin*, Paris, Solar, coll. « Solarstar », 1981.

PAUCARD Alain, *La France de Jean Gabin*, Sion, Xenia, coll. « La France de », 2016.

PERISSET Maurice, *Jean Gabin*, Paris, J'ai lu, coll. « J'ai lu cinéma », 1990.

SAINT-ELOI Edwige, *Jean Gabin, une histoire vraie*, Saint-Victor-d'Épine, City, coll. « Biographie », 2016.

SICHERE Bernard, *Gabin, le cinéma, le peuple. Ciné roman*, M. Sell, 2006.

○ Michel Galabru

DUREAU Christian, *Michel Galabru. Une vie d'artiste*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2013.

GALABRU Marc, *Galabru (Marc) raconte Galabru (Michel) ou Une vie de comédien pendant (presque) un siècle*, Châteauneuf-Villevieille, Mille plumes, 2011.

GALABRU Michel, *Je l'ai perdue au 18. Autobiographie*, Neuilly-sur-Seine, Harca, 1996.

GALABRU Michel, *Trois petits tours et puis s'en vont. Mémoires*, Paris, Flammarion, 2002.

GALABRU Michel, *Pensées, répliques et anecdotes*, Paris, Recherche midi, coll. « Les pensées », 2006.

GALABRU Michel, Sophie GALABRU, *Je ne sais pas dire non !*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2011.

GALABRU Michel, Sophie GALABRU, *Tout est comédie. Abécédaire du théâtre et autres fantaisies*, Paris, Recherche Midi, 2013.

GALABRU Michel, Alexandre RAVELEAU, *Les Rôles de ma vie*, Paris, Hors collection, 2016.

○ Annie Girardot

BARDON Léo, Sophie BLANDINIÈRES, *Annie, te souviens-tu*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2009.

DECOUT Bob, *Avec elle. Mes années Girardot*, Paris, Flammarion, coll. « POPculture », 2010.

DUREAU Christian, *Annie Girardot. Aimer pour vivre*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2010.

GILLES Françoise, *Annie Girardot*, EP Denoël, coll. « Etoiles », 1971.

GIRARDOT Annie, *Vivre d'aimer*, Paris, Robert Laffont, « coll. À jeu découvert » 1990.

GIRARDOT Annie, *Ma vie contre la tienne*, Paris, Robert Laffont, coll. « À jeu découvert », 1993.

GIRARDOT Annie, *Partir; revenir. Les passions vives*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents, 2011 [2003].

GROSSMANN Agnès, *Annie Girardot. Le tourbillon de la vie*, Paris, Éditions de Noyelles, 2011.

LIVERT Louise, *Annie Girardot. La dame de cœur*, Saint-Victor-d'Épine, City, coll. « Biographie », 2011.

LOUBIER Jean-Marc, *Annie Girardot, un talent généreux*, Mondadori, coll. « Une vie de légendes », 2011.

MERIGEAU Pascal, *Annie Girardot*, Paris, PAC, coll. « Collection Têtes d'affiche », 1978.

PASCUITO Bernard, *Annie Girardot, une vie dérangée. Biographie*, Paris, Flammarion, 2012.

ROUDDER Orlando, *Annie Girardot. Pour le meilleur et pour le pire. Le destin d'une star authentique*, Neuilly-sur-Seine, Exclusif, coll. « Collection privée », 2011.

SALVATORI Giulia, *Annie Girardot. La mémoire de ma mère témoignage*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2007

SALVATORI Giulia, *Annie Girardot. Un destin français*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2012.

- Victor Lanoux

LANOUX Richard, *Victor, mon père*, Paris, Plon, 2020.

LANOUX Victor, *Laisser flotter les rubans*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents », 2009.

LANOUX Victor, *Deux heures à tuer au bord de la piscine*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents », 2014.

- Georges Lautner

BOCQUET José-Louis, Georges LAUTNER, *Georges Lautner, foutu fourbi*, Boulogne-Billancourt, Horizon illimité, 2002.

BOCQUET José-Louis, Georges LAUTNER, *On aura tout vu*, Paris, Flammarion, coll. « POPculture », 2005.

BOCQUET José-Louis, Georges LAUTNER, *Conversations avec Georges Lautner*, Paris, la Table ronde, 2017.

CHANOINAT Philippe, Michel RODRIGUE, *Lautner s'affiche*, Bruxelles, Le Lombard, 2007.

- Patrice Leconte

JOUB, NICOBY, *Leconte fait son cinéma*, Marcinelle, Dupuis, coll. « Aire libre », 2021.

LECONTE Patrice, *Je suis un imposteur*, Paris, Flammarion, 2000.

LECONTE Patrice, Hubert PROLONGEAU, *J'arrête le cinéma*, Paris, Calmann-Lévy, 2011.

LECONTE Patrice, François VEY, *Le Dictionnaire de ma vie*, Paris, Kero, 2017.

○ Jean-Pierre Marielle

KOECHLIN Stéphane, *Jean-Pierre Marielle. Le lyrique et le baroque*, Monaco, Éditions du Rocher, 2019.

KOECHLIN Stéphane, *Jean-Pierre Marielle. Le livre qui montre la voix*, Paris, Hugo image, 2023.

MARIELLE Jean-Pierre, Baptiste PIEGAY, *Le Grand n'importe quoi*, Paris, Calmann-Lévy, 2010.

○ Jean-Pierre Mocky

BENYAYER Laurent, Philippe SICHLER, *Jean-Pierre Mocky. Une vie de cinéma*, Magland, Neva, 2018.

LE ROY Éric, *Jean-Pierre Mocky*, Courbevoie/Paris, Durante/Bibliothèque du film, coll. « Ciné-regards », 2000.

MOCKY Jean-Pierre, *M le Mocky. Mémoires d'outre-monde*, Paris, Denoël, 2001.

MOCKY Jean-Pierre *Cette fois je flingue*, Paris, Massot, 2006.

MOCKY Jean-Pierre, *Mocky s'affiche*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, coll. « Cinéma », 2007.

MOCKY Jean-Pierre, *Pensées, répliques et anecdotes*, Paris, Cherche midi, coll. « Les pensées », 2009.

MOCKY Jean-Pierre, *Je vais encore me faire des amis !*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents », 2015.

MOCKY Jean-Pierre, *Mocky. Soit qui mal y pense*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents », 2016.

MOCKY Jean-Pierre, Gaston HAUSTRATE, *Entretiens avec Jean-Pierre Mocky*, Paris, Edilig, coll. « Dialogues », 1989.

MOCKY Jean-Pierre, Noël SIMSOLO, *La Longue Marche. Entretiens avec Noël Simsolo*, Paris, Neige, coll. « Entretiens », 2014.

○ Philippe Noiret

ANDRIEU-MILLAGOU Caroline, Deborah GRALL-NOIRET, Frédérique NOIRET, *Philippe Noiret de père en filles*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2010.

MAILLET Dominique, *Philippe Noiret*, Paris, H. Veyrier, coll. « Flash back », 1978.

NOIRET Philippe, Antoine de MEAUX, *Mémoire cavalière*, Paris, Robert Laffont, 2007.

NOIRET Philippe, Bruno PUTZULU, *Je me suis régaté. Conversations*, Paris, Flammarion, 2007.

○ Gérard Oury

OURY Gérard, *Mémoires d'éléphant*, Paris, Olivier Orban, 1993.

OURY Gérard, *Ma grande vadrouille*, Paris, Plon, 2001.

THOMPSON Danièle, *Gérard Oury. Mon père, l'as des as*, Paris, Éditions de La Martinière, 2019.

○ Roger Pierre et Jean-Marc Thibault

CURTELIN Jean, Gilles DURIEUX, *Farandole. Roger Pierre et Jean-Marc Thibault*, Paris, Seghers, 1964.

PIERRE Roger, *Éclats de rire*, Paris, Presses de la Cité, 1982.

PIERRE Roger, *Roger Pierre raconte*, Paris, Hors collection, 1995 [1979].

PIERRE Roger, *Tel qui rit vendredi. Au hasard de ma vie d'artiste*, Paris, Albin Michel, 2001.

PIERRE Roger, *Mes amis, mes amours*, Paris, Alternatives, 2007.

PIERRE Roger, Jean-Marc THIBAUT, *C'est pour rire*, Stock, Paris, 1974.

PIERRE Roger, Jean-Marc THIBAUT, *Laissez-nous rire*, Paris, 1986.

THIBAUT Jean-Marc, *Le roi rire*, Paris, Mengès, 1984.

THIBAUT Jean-Marc, *De mémoire d'homme*, Paris, Stock, 1996.

THIBAUT Jean-Marc, *Champagne tiède et biscuits mous. Douvenirs de A à Z*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2006.

○ Jean Poiret

AUTEUIL Daniel *et al.*, *L'ami Poiret. 1926-1992*, Paris, Noesis, 2002.

CHABROL Dominique, *Jean Poiret. L'art d'en rire*, Paris, Belfond, 1999.

DURANT Philippe, *Jean Poiret*, Paris, First, coll. « Document », 2015.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Jean Poiret, Michel Serrault. La Cage aux rôles*, Monaco/Paris, Alphée/J.-P. Bertrand, coll. « Couples mythiques », 2009.

PESSIS Jacques, *Jean Poiret, Michel Serrault*, Périgueux, Chronique-Dargaud, coll. « Inoubliables talents », 2009.

○ Fernand Raynaud

BONNET Évelyne, *Fernand Raynaud. Le rire, le public et les copains*, Paris, Dujarric, 1979.

KOULAK Pierre, *Fernand Raynaud*, Paris, Édite, 2011.

RAYNAUD Renée, *Fernand Raynaud*, Lausanne, coll. « Les planches » 1986.

SCHOUBERT Jean, Colette THIRARD-SCHOUBERT, *Fernand Raynaud*, Paris, Flammarion, 1993.

VOCORET Michel, *Mon ami Fernand Raynaud*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2006.

○ Pierre Richard

DUTHURON Christophe, Pierre RICHARD, *Franchise postale*, Paris, Cherche midi, coll. « Documents », 2010.

IMBERT Jérémie, Pierre RICHARD, *Je sais rien, mais je dirai tout*, Paris, Flammarion, 2015.

RICHARD Pierre, *Comme un poisson sans eau. Détournement de mémoires*, Paris, Cherche Midi, coll. « Le sens de l'humour », 2003.

○ Jean Rochefort

GUERAND Jean-Philippe, *Jean Rochefort. Prince sans rire*, Paris, Robert Laffont, 2017.

ROCHEFORT Clémence, *Papa*, Paris, Plon, 2020.

ROCHEFORT Jean, *Ce genre de choses*, Paris, Stock, 2013.

ROCHEFORT Jean, *Jean Rochefort. Interviews & conversations*, Paris, Nova, coll. « Ultime », 2018.

○ Michel Serrault

BOTTET Béatrice, Gilbert SALACHAS, Michel SERRAULT, *Michel Serrault. Entretiens avec Gilbert Salachas et Béatrice Bottet*, Paris, Edilig, coll. « Stars », 1986.

DUREAU Christian, *Michel Serrault. La cage au clown*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2013.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Michel Serrault*, Paris, PAC, coll. « Têtes d'affiche », 1985.

SANDRE Didier, *Michel Serrault*, Paris, Solar, coll. « Solarstar », 1981.

SERRAULT Michel, *Vous avez dit Serrault ?*, Paris, Massot, 2001.

SERRAULT Michel, *Les Pieds dans le plat. Journal 2003-2004*, Paris, Oh !, 2003.

SERRAULT Michel, *À bientôt !*, Paris, Oh !, 2007.

SERRAULT Nathalie, *Michel Serrault*, Paris, Kero, 2013.

○ Le Splendid

BOYE Bernard, *Le Splendid*, Gémenos, Autres temps, coll. « Les légendes du cinéma français », 2011.

DURANT Philippe, *Le Petit « Bronzés ». Illustré par l'exemple*, Paris, Nouveau Monde, 2012.

GEGA, Stéphane GERMAIN, *Le Dico Splendid des « Bronzés ». De Balasko à Zézette*, Paris, Hugo & Cie, 2011.

GOUDEAU Mathias, *Génération Splendid*, Grainville, City, coll. « Collector », 2006.

GRENIER Alexandre, *Génération Père Noël. Du Splendid à la gloire!*, Paris, Belfond, 1994.

JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Le Splendid. Histoire inachevée*, Monaco, Alphée, coll. « Couples mythiques », 2010.

LOMBARD Philippe, *Le Petit Livre des « Bronzés »*, Paris, First, coll. « Le petit livre », 2016.

REALI Caroline, *L'Aventure des bronzés. Trente ans d'amitié*, Paris, France-empire, 2006.

○ Francis Veber

CORSON Keith, *ReFocus: the Films of Francis Veber*, Edinburgh, Edinburgh University Press, coll. « ReFocus. The international directors series », 2019.

DURANT Philippe, *Francis Veber. Le livre qui rend chèvre*, Paris, Hugo image, 2022.

VEBER Francis, *Que ça reste entre nous*, Paris, Robert Laffont, 2010.

○ Lino Ventura

BOYE Bernard, *Lino Ventura*, Gémenos, Autres temps, coll. « Les légendes du cinéma français », 2010.

CABOS Nicolas, Emmanuelle LE BAIL, *Lino Ventura. Une gueule de cinéma*, Saint-Cloud, Musée des Avelines-Musée d'art et d'histoire de Saint-Cloud, 2017.

CASSATI Sandro, *Lino Ventura*, Saint-Victor-d'Épine, City, 2012.

COLLART Yanou, *Les Étoiles de ma vie*, Paris, France, L'Archipel, 2019.

COLPART Gilles, *Lino Ventura*, Paris, PAC, coll. « Têtes d'affiche », 1979.

DURANT Philippe, *Lino Ventura*, Lausanne, Favre, coll. « Les Planches », 1987.

DUREAU Christian, *Lino Ventura. Un fauve au cœur tendre*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2007.

DURIEUX Gilles, *Lino Ventura*, Paris, Flammarion, 2001.

HAMM Martine, Daniel PIERREJEAN, *Lino Ventura. De l'acteur à l'homme*, Saint-Denis, Édilivre, 2016.

JOUFFA Susie Jung-Hee, Frédéric POUHIER, *Perles de Lino Ventura*, Paris, Leduc humour, 2022.

LOMBARD Philippe, *Lino Ventura. Le livre coup de poing !*, Paris, Hugo image, 2022.

MELIS Luciano, Laurent VENTURA, *Lino Ventura*, Paris/Neuilly-sur-Seine, Éditions de La Martinière/Gaumont, 2019.

VALLEE Didier, *Lino Ventura*, Paris, Solar, coll. « Solarstar », 1980.

VENTURA Clelia, *Lino, tout simplement. Souvenirs d'enfance et recettes de famille*, Paris, Robert Laffont, 2003.

VENTURA Clelia, *Lino Ventura. Une leçon de vie*, Chatou, Éditions du Marque-pages, 2004.

VENTURA Clelia, *Signé Lino Ventura*, Chatou, Marque pages, 2007.

VENTURA Clelia, *Lino Ventura. Carnet de voyages*, Saint-Jean-de-Luz, Barnea productions, 2012.

VENTURA Clelia, Léon VENTURA, *Attends-moi mon amour*, Paris, Flammarion, 2021.

VENTURA Odette, *Lino*, Paris, Robert Laffont, 1992.

○ Jean Yanne

CALFAN Nicole, *Toi l'ours, moi la poupée. Jean Yanne et moi*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2004.

DICALE Bertrand, *Jean Yanne. À rebrousse-poil*, Paris, France, First, coll. « First document », 2012.

DUBOIS Étienne, *Jean Yanne. L'esprit libre*, Saint-Victor-d'Épine, City, 2013.

DURANT Philippe, *Le Petit Jean Yanne illustré par l'exemple*, Paris, Nouveau Monde, 2018.

DURIEUX Gilles, *Jean Yanne. Ni dieu ni maître (même nageur). Biographie*, Paris, Cherche Midi, coll. « Documents », 2005.

- FUGGER VON BABENHAUSEN Christianne, *Jean Yanne. Mon amour*, Paris, Favre, 2006.
- ROUX Dominique (de), *La France de Jean Yanne*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Parti-pris », 1974.
- Autres
- ANEMONE, Laurent BREMOND, *Je préfère les génies aux abrutis. Confidences inédites*, Paris, Robert Laffont, 2021.
- BARILLET Pierre, Jacques PESSIS, *Jacqueline Maillan*, Périgueux, Chronique Dargaud, coll. « Inoubliables talents », 2008.
- BENYAYER Laurent, Philippe SICHLER, *Philippe de Broca. Un monsieur de comédie*, Magland, Neva, 2020.
- BERRI Claude, *Autoportrait*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2005.
- BOTINEAU Gilles, *Aldo Maccione. La classe !*, Boulogne-sur-Mer, Christian Navarro, 2015.
- BOTINEAU Gilles, *Christian Clavier. Splendid carrière !*, Boulogne-sur-Mer, Christian Navarro, 2016.
- CARPENTIER Maritie, Gilbert CARPENTIER, *La Maillan racontée par ses amis*, Paris, n°1, 1993.
- CHANOINAT Philippe, Charles DA COSTA, *Allons messieurs, « Ne nous fâchons pas »*, Paris, 12 bis, 2013.
- CHANOINAT Philippe, Charles DA COSTA, *De Funès & Bourvil. Deux corniauds en vadrouille !*, Paris, Jungle !, 2014.
- CHAPEAU Vincent, *Claude Zidi en toute discrétion*, Paris, Hors collection, 2019.
- CHEVRIER Jean-Michel, *Jean Girault, natif de Villenauxe et cinéaste méconnu*, Troyes, Académie troyenne d'études cartophiles, 2015.
- CLAIR Philippe, *Quel métier étrange. De « Rien Nasser de courir » à « Plus beau que moi tu meurs »*, Allainville-aux-Bois, Grrr...art, 2014.
- CLAIR Philippe, Gilles BOTINEAU, *Authentique mais vrai !*, Christian Navarro, 2021.
- DECOSTER Thibault, *Le cinéma de Claude Zidi. Fou, insolent et facétieux*, La Madeleine, LettMotif, 2019.
- DHERY Robert, *Ma vie de Branquignol*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Lignes de vie », 1978.
- DUFILHO Jacques, *Les Sirènes du bateau-loup. Souvenirs*, Paris, Fayard, 2003.
- DURANT Philippe, *La Bande à Gabin : Blier, Audiard et les autres*, Paris, Sonatine, 2009.
- DUREAU, Christian, *Bernard Blier. Entre Jeanson et Audiard*, Paris, D. Carpentier, coll. « Stars de l'écran », 2012.
- GENSAC Claude, « *“Ma biche”* », *c'est vite dit !*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2005.
- GRANGIER Gilles, *Flash-back*, Paris, Presses de la Cité, 1977.
- GRANGIER Gilles, François GUERIF, François, *Passé la Loire, c'est l'aventure. 50 ans de cinéma. Entretiens avec François Guérif*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 2021.
- JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Bourvil-de Funès, leur grande vadrouille*, Monaco, Alphée, coll. Couples mythiques, 2008.

- JUGNOT Gérard, *Une époque formidable. Mes années Splendid'*, Paris, Bernard Grasset, 2016.
- JUGNOT Gérard, *Le Dictionnaire de ma vie*, Paris, Kero, coll. « Le dictionnaire de ma vie », 2018.
- LAMOUREUX Robert, *Par trente-six chemins*, Paris, Plon, 1999.
- LAURENT Clara, *Josiane Balasko, une vie splendide*, Paris, Tallandier, 2021.
- LEFEBVRE Jean, *Pourquoi ça n'arrive qu'à moi ?*, Paris, Carrere, 1986.
- LEFEBVRE Jean, *Mais qu'est-ce qu'elles me trouvent ?*, Paris, n°1, Michel Lafon, 1991.
- LEMARIE Gérard, Claude PIEPLU, *Qu'en est-il du comique ?*, Paris, Mallard, coll. « Penseurs d'aujourd'hui, questions de toujours », 1999.
- LOMBARD Philippe, *Les Grandes Gueules du cinéma français. Quand Gabin, Ventura, Belmondo et Delon régnaient sur le grand écran*, Paris, Hugo doc, 2021 [2012].
- MAGEUX Gilles, *Christian Fechner (1944-2008)*, Paris, FFAP, coll. « Histoires de magiciens », 2019.
- MOLINARO Édouard, *Intérieur soir*, Paris, Carrière, 2009.
- MONDY Pierre, *La Cage aux souvenirs*, Paris, Plon, 2006.
- PIEPLU Claude, *Il faut croire aux éléphants blancs*, Monaco/Paris, Éditions du Rocher/Archimbaud, 1999.
- POIRE Alain, *200 films au soleil*, Paris, Ramsay, 1988.
- RAVELEAU, Alexandre, *Michel Blanc. Sur un malentendu*, Paris, Hors collection, 2017.
- ROBERT Yves, Jérôme TONNERRE, *Un homme de joie*, Paris, Flammarion, 1996.
- ROUSSET-ROUARD Yves, *Profession producteur*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Libre parcours », 1979.
- ZARADER Jean-Pierre, *Philippe de Broca. Caméra philosophique*, Paris, Klincksieck, 2019.

II. La comédie, le rire et le genre filmique

1. La comédie en France

- Ouvrages, numéros de revues, thèses

AMIEL Vincent, Noël HERPE, *Sacha Guitry et les acteurs*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006.

BELLOS David, *Jacques Tati, sa vie et son art*, traduit par Pascale Voilley, Paris, Seuil, 2002 [1999 pour l'édition originale anglaise].

BERNARD André, Raymond CASTANS, *Les Films de Marcel Pagnol*, Paris, Julliard, 1982.

BEYLIE Claude, *Marcel Pagnol ou Le Cinéma en liberté*, Paris, De Fallois, 1995 [1986].

- BINET Frédéric, *Pierre Colombier, deux décennies de comédie dans le cinéma français (1920-1939)*, Thèse de doctorat en art et archéologie – cinéma, sous la direction de Jean Antoine Gili, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2003.
- BOULLY Fabien, *Jacques Tati. « Mon oncle »*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours », 2007.
- CAULIEZ Armand-Jean, *Jacques Tati*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1968 [1962].
- CHION Michel, *Jacques Tati*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2009 [1987].
- COLLECTIF, « Aux sources du burlesque cinématographique : les comiques français des premiers temps », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°61, 2010.
- EDE François, « *Jour de fête* » ou *La Couleur retrouvée*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994.
- GIRET Noëlle, Noël HERPE (dir.), *Sacha Guitry. Une vie d'artiste*, Paris, Gallimard/La Cinémathèque française/Bibliothèque nationale de France, 2007.
- GOUDET Stéphane, *Jacques Tati, de François le facteur à Monsieur Hulot*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2002.
- GOUDET Stéphane, Macha MAKEÏEFF, *Jacques Tati, deux temps, trois mouvements*, Paris, Naïve/La Cinémathèque française, 2009.
- GUERAND Jean-Philippe, *Jacques Tati*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- HOUILLERE Jérémie, *Un rendez-vous manqué : journaux illustrés et films comiques dans la France d'avant 1915*, Thèse de doctorat en cinéma, sous la direction de Laurent Le Forestier et André Gaudreault, Université Rennes 2/Université de Montréal, 2019.
- KEIT Alain, *Le Cinéma de Sacha Guitry. Vérités, représentations, simulacres*, Liège, Éditions du CÉFAL, coll. « Grand écran, petit écran. Auteurs », 1999.
- KERMABON Jacques, « *Les Vacances de Monsieur Hulot* » de Jacques Tati, Crisnée, Yellow now, coll. « Côté cinéma », 2009.
- LAUFER Laura, *Jacques Tati ou Le temps des loisirs*, Paris, Les Éditions de l'If, coll. « Cinécritique », 2002.
- LINDER Maud, *Max Linder*, Paris/Bruxelles, Atlas/Atlen, 1992.
- LORCEY Jacques, *Les Films de Sacha Guitry*, Biarritz, Séguier, coll. « Empreinte », 2007 [1982].
- LORME Armel (de), *Sacha Guitry, les films. Vérités, contrevérités et paradoxes*, Clichy, L'@ide-mémoire, 2015.
- MADDOCK Brent, *The Films of Jacques Tati*, Metuchen/Londres, Scarecrow press, 1977
- PEDRONO Yves, *Jacques Tati et les Trentes Glorieuses*, Paris, Kimé, coll. « Esthétiques », 2016.
- RAMIREZ Francis, Christian ROLOT, « *Mon oncle* », *Jacques Tati*, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1994.
- ROLOT Christian (dir.), *Pierre Etaix. Histoire d'un itinéraire*, Lézignan-Corbières, Cinergon, 2011.
- SHI Yeting, *L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma*, Thèse de doctorat en littératures française, francophone et comparée, sous la direction de Charles Mazouer, Université Bordeaux-Montaigne, 2015.

SIMSOLO Noël, *Sacha Guitry*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1988.

TURVEY Malcolm, *Playtime: Jacques Tati and comedic modernism*, New York, Columbia university press, coll. « Film and culture », 2020.

- Articles, chapitres d'ouvrages

AUSTIN Guy, « Body comedy and French cinema: notes on *Les Visiteurs* », *Studies in French Cinema*, vol. 6, 2006, p. 43-52.

BLANCARD Jean-Philippe, « Vers un humour ethnicisant : les comédies de banlieue (1999-2013) », *Le Temps des médias*, n°28, 2017/1, p. 100-112.

CLOUGH Laretta, Caroline EADES, « À se tordre de rire : la représentation du corps dans les films comiques américains et français », *Rire et littératures*, n°67, 2005, p. 273-289.

DELAPORTE Chloé, « Du stéréotype dans la comédie française contemporaine : autour de *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* », *Mise au point*, n°9, 2017. En ligne : <https://journals.openedition.org/map/2271>.

DRISKELL Jonathan, « Quelle drôle de gosse : Danielle Darrieux et la comédie française des années 1930 », dans Delphine CHEDALEUX, Gwénaëlle LE GRAS (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire », 2012, p. 119-132.

DUBEY Gérard, « *Jour de fête*, une pensée sensible du temps », *Socio-anthropologie*, n°38, 2018, p. 177-184.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'humour de Tati », *Mise au point*, n°9, 2017. En ligne : <https://journals.openedition.org/map/2263>.

FIANT Antony, « Jacques Tati et Pierre Etaix : persistance du court métrage burlesque dans un supposé désert du cinéma comique français », dans Anthony FIAN, Roxane HAMERY, *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire », 2008, p. 173-182.

HARROD Mary, « The “Selfish” Mothers of Contemporary French Screen Comedy », *Genre en série*, n°12-13, 2022. En ligne : <https://journals.openedition.org/ges/2994>.

HILLIKER Lee, « In the Modernist Mirror: Jacques Tati and the Parisian Landscape », *The French Review*, vol. 76, n°2, 2002, p. 318-329.

LE GRAS Gwénaëlle, « Edwige Feuillère, une escroc mondaine entre deux genres », dans Delphine CHEDALEUX, Gwénaëlle LE GRAS (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire », 2012, p. 173-187.

MARY Philippe, « Le cinéma de Jacques Tati et la “politique des auteurs” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°161-162, 2006/1-2, p. 42-65.

MOINE Raphaëlle, « Genre, gender et acteurs de seconds rôles : Pauline Carton, Saturnin Fabre et la comédie populaire des années 1930 », dans Delphine CHEDALEUX, Gwénaëlle LE GRAS (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire », 2012, p. 157-171.

MOINE Raphaëlle, « Contemporary French Comedy as Social Laboratory », dans Alistair FOX, Michel MARIE, Raphaëlle MOINE, Hilary RADNER (dir.), *A Companion to Contemporary French Cinema*, Malden, Wiley-Blackwell, 2015, p. 233-255.

MOINE Raphaëlle, « Stereotypes of Class, Ethnicity and Gender in Contemporary French Popular Comedy: From *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) and *Intouchables* (2011) to *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?* (2014) », *Studies in French Cinema*, vol. 18, n° 1, 2018, p. 36-51.

MOINE Raphaëlle, « *Intouchables* (Olivier Nakache et Éric Toledano, 2011) », dans Adrienne BOUTANG, Hugo CLEMOT, Laurent JULLIER, Laurent LE FORESTIER, Raphaëlle MOINE, Luc VANCHERI, *L'Analyse des films en pratique*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2018, p. 229-235.

MONGIN Olivier, « Les Ch'tis : quelques raisons d'un succès », *Esprit*, 2008/5, p. 6-11.

MOUSSA Alexandre, « Valérie Lemercier de *Palais royal !* (2005) à *100 % Cachemire* (2013) : les limites du pouvoir émancipateur de l'indocilité comique », *Genre en séries*, n°12-13, 2022. En ligne : <https://journals.openedition.org/ges/2898>.

ROSELLO Mireille, « L'émergence des comédies communautaires dans le cinéma français : ambiguïtés et paradoxes », *Studies in French Cinema*, vol. 18, n° 1, 2018, p. 18-34.

VINCENDEAU Ginette, « Fernandel : de l'innocent du village à "Monsieur tout le monde" », dans Delphine CHEDALEUX, Gwénaëlle LE GRAS (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français (1930-1960)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Spectaculaire », 2012, p. 133-155.

2. Histoire et esthétique de la comédie et de ses registres apparentés (comique, humour, burlesque, parodie, satire, etc.)

- Ouvrages

AIT OUALI Nasseridine, *Coluche. Politique et comique*, Tizi Ouzou, L'Odyssée, 2016.

ARNOULD Colette, *La Satire. Une histoire dans l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008.

BACONNET Marc, *Le Satirique. Du genre au registre*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2002.

BENAYOUN Robert, *Le Nonsense. De Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1977.

BERTRAND Dominique (dir.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1998.

BILLIG Michael, *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*, Londres, Sage, coll. « Theory, culture & society », 2005.

BOOTH Wayne, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

CANOVA-GREEN Marie-Claude, *La Comédie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

CHARAUDEAU Patrick (dir.), *Humour et engagement politique*, Limoges, Lambert-Lucas, 2015.

CHARNEY Maurice (dir.), *Comedy. A Geographic and Historical Guide*, Wesport/London, Praeger, 2005.

CLERES Christian, Claude VILLERS, *Ils nous ont fait rire aux larmes. Les maîtres du comique de la scène à l'écran*, Paris, L'Archipel, 2008.

- CORVIN Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1994.
- DEFAYS Jean-Marc, *Le Comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Seuil, 1996.
- DEFAYS Jean-Marie, Laurence ROSIER, *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1999.
- DENTITH Simon, *Parody*, Londres, Routledge, coll. « The new critical idol », 2000.
- DREUX Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.
- DUISIT Lionel, *Satire, parodie, calembour. Esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anna Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1978.
- DURET-PUJOL Marie (dir.) « Comique et politique chez les Modernes et les Anciens », *Les Cahiers d'Artes*, n°13, 2016.
- DURET-PUJOL Marie, Nelly QUEMENER, « Les scènes de l'humour », *Cahiers d'Artes*, n°16, 2021.
- DUVAL Gilles, Séverine WEMAERE, *Pierre Etaix. Intégrale cinéma restaurée*, Paris, Capricci, coll. « Collection des fondations », 2012.
- DUVAL Sophie, Marc MARTINEZ, *La Satire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2000.
- DUVIGNAUD Jean, *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, coll. « La force des idées », 1985.
- DUVIGNAUD Jean, *Rire, et après. Essais sur le comique*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie du quotidien », 1999.
- EMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, coll. « Présences critiques », 1991.
- ESCARPIT Robert, *L'Humour*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1994 [1960].
- EVREARD Franck, *L'Humour*, Paris, Hachette Livre, coll. « Contours littéraires », 1996.
- FLICKER Corinne (dir.), *La Comédie en mouvement. Avatars du genre comique au XX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2007.
- GRAW Paul H., *Comedy in Space, Time, and the Imagination*, Chicago, Nelson-Hall, 1983.
- GROUPAR, *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Land, 1984.
- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Hachette supérieur », 1996.
- HARROD Mary, Phil POWRIE (dir.), « New directions in contemporary French comedies », *Studies in French Cinema*, vol. 18, 2018.
- HORTON Andrew, Joanna E. RAPF (dir.), *A Companion to Film Comedy*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012.
- HUTCHEON Lindia, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, New York/Londres, Methuen, 1985.
- ISSACHAROFF Michaël, *Lieux comiques ou le temple de Janus. Essai sur le comique*, Paris, José Corti, 1990.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Ironie* [1936], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010.

- KRAL Petr, *Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, coll. « Stock cinéma », 1984.
- KRAL Petr, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock, coll. « Cinéma », 1986.
- KRUTNIK Frank, Steve NEALE, *Popular Film and Television Comedy*, Londres, Routledge, 1990.
- LAFFAY Albert, *Anatomie de l'humour et du nonsense*, Paris, Masson, coll. « Document de littérature et de civilisation anglaises », 1970.
- LOCKYER Sharon, Michael PICKERING (dir.), *Beyond a Joke: the Limits of Humor*, Houndmills/New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- MARTIN Rod A., *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*, Amsterdam, Elsevier, 2007.
- MARS François, *Le Gag*, Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1964.
- MAST Gerard, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, Chicago, Chicago University Press, 1997 [1979].
- MCGHEE Paul E., *Humor: It's Origin and Development*, San Francisco, Freeman, 1979.
- MERCIER-LECA Florence, *L'Ironie*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 2003.
- MICHAUD Philippe-Alain, Isabelle RIBADEAU DUMAS (dir.), *L'Horreur comique. Esthétique du slapstick*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004.
- MONCELET Christian, *Les Mots du comique et de l'humour*, Paris, Belin, coll. « Le français retrouvé », 2006.
- MONGIN Olivier, *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002.
- MUEKE Douglas C., *Irony and the Ironic*, New York, Methuen, 1982.
- NOGUEZ Dominique, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, t. 22, fasc. 1, p. 37-54.
- OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Le Comique du discours*, Bruxelles, Édition de l'Université libre de Bruxelles, 1974.
- PASSARD Cédric, Denis RAMOND (dir.), *De quoi se moque-t-on ? Satire et liberté d'expression*, Paris, CNRS Éditions, 2021.
- PATON Georges E. C., Chris POWELL (dir.), *Humor in Society. Resistance and Control*, New York, Saint Martin's Press, 1988.
- POLLOCK Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, coll. « Klincksieck études », 2001.
- PUAUX Françoise (dir.), *Le Comique à l'écran*, Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction » (n°82), 1997.
- QUEMENER Nelly, *Le Pouvoir de l'humour. Politiques des représentations dans les médias en France*, Paris, Armand Colin/INA éditions, coll. « Médiacultures », 2013.
- RAMIREZ Francis, Christian ROLOT (dir.), *Le Genre comique*, Montpellier, Centre d'étude du XX^e siècle, 1997.
- ROCKELEIN Jon E., *The Psychology of Humor: A Reference Guide and Annotated Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 2002.

- ROSE Margaret, *Parody/Meta-fiction*, Londres, Croom Helm, 1979.
- ROWE Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin, The University of Texas Press, 1995.
- SALMI Hannu, *Historical Comedy on Screen*, Bristol/Chicago, Intellect, 2011.
- SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2007.
- SAREIL Jean, *L'Écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1984.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.
- SIMON Jean-Paul, *Le Filmique et le comique. Essai sur le film comique*, Paris, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1979.
- SORIN Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010.
- STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2003.

- Articles

- DURET-PUJOL Marie, « Coluche président : de la satire à l'action politique », *Textes & Contextes*, n°13-1, 2018. En ligne : <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1973>.
- DURET-PUJOL Marie, « "Avoir l'air con peut être utile". La bêtise des "cons" de Coluche », *Humoresques*, n°42, 2017, p. 165-176.
- CHARAUDEAU Patrick, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communications*, n°10, 2006, p. 19-41.
- COHEN Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, n°61, 1985, p. 49-61.
- HUTCHEON Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n°46, 1981, p. 140-155.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique*, n°41, 1980, p. 108-127.
- LAFFONT Georges-Henry, Denis MARTOUZET, « Tati, théoricien de l'urbain et Hulot, habitant », *L'Espace géographique*, vol. 39, 2010/2, p. 159-171.
- LIPOVETSKY Gilles, « La société humoristique », dans *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Les essais », 1983, p. 153-193.
- LOCKYER Sharon, Michael PICKERING, « You must be joking: the sociological critique of humour and comic media », *Sociology Compass*, vol. 2, n°3, 2008, p. 808-820.
- PERCHERON Daniel, « Rire au cinéma », *Communications*, n°23, 1975, p. 190-201.
- PERCHERON Daniel, Jean-Paul SIMON, « Gag », dans COLLET Jean *et al.*, *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1980, p. 104-107.
- QUEMENER Nelly, « Performativité de l'humour : enjeux méthodologiques et théoriques de l'analyse des sketches dans les talk shows », *Journalistes et sociologues*, n°16, 2009, p. 265-288.
- QUEMENER Nelly, « Que reste-t-il de nos humours ? À la recherche d'un rire de gauche », *Revue du crieur*, n°22, 2023/1, p. 126-141.

3. Le rire : histoire, sociologie, anthropologie

- Ouvrages, numéros de revue

APTE Mahadev L., *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

BAUDELAIRE Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855], dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], édition établie sous la direction de Paul-Antoine Miquel, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013.

BLONDEL Éric, *Le Risible et le Dérisoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988.

DUPREEL Eugène, *Le Problème sociologique du rire* [1928], Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2012.

DURET-PUJOL Marie, *Coluche Président. Histoire de la candidature d'un con*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « Chuchotements », 2018.

FAVRE Robert, *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

FLANDRIN Laure, *Le Rire. Enquête sur la plus socialisées de toutes nos émotions*, Paris La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2021.

FOURASTIE Jean, *Le Rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Grand format médiations », 1983.

GAVRILOFF Georges, *L'Origine du rire. Discours comique et imaginaire. Essai d'analyse sémantique du mécanisme comique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2017.

GRUNER Charles, *The Game of Humor. A Comprehensive Theory of Why We Laugh*, New York, Transaction Publishers, 1997.

GUIGNARD Didier, Serge REGOURD, Sébastien SAUNIER (dir.), *Rire, droit et société*, Paris, Institut Universitaire Varenne, coll. « Colloques & Essais », 2018.

LE BRETON David, *Rire. Une anthropologie du rieur*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2018.

LETOURNEUX Matthieu, Alain VAILLANT (dir.), *L'Empire du rire (XIX^e – XXI^e siècle)*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

MADINI Mongi (dir.), *2000 ans de rire. Permanence et modernité*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, coll. « Annales littéraires », 2002.

MALLAT Robert, *Coluche, Devos et les autres. Un demi-siècle de rire français*, Paris, L'Archipel, 1997.

MERCIER Arnaud (dir.), « Dérision – contestation », *Hermès*, 2001/1, n°29.

MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

MONGIN Olivier, *De quoi rions-nous ? Notre société et ses comiques*, Paris, Plon, coll. « Pluriel », 2006.

PAGNOL Marcel, *Notes sur le rire*, Paris, Fallois, coll. « Fortunio », 2017 [1947].

PROVINE Robert R., *Le Rire, sa vie, son œuvre*, traduit par Jean-Luc Fidel, Paris, Robert Laffont, 2003 [2001 pour l'édition originale américaine].

SERNA Pierre (dir.), *La Politique du rire. Satires, caricatures et blasphèmes (XVI^e – XXI^e siècles)*, Paris, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2015.

SIBONY Daniel, *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010.

SMADJA Éric, *Le Rire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

VAILLANT Alain, *Le Rire*, Paris, Quintette, coll. « Expliquer les textes », 1991.

VAILLANT Alain (dir.), *Esthétique du rire moderne*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « orbis litterarum », 2012.

VAILLANT Alain, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

VAILLANT Alain, Roselyne de VILLENEUVE (dir.), *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Nanterre, coll. « Ritm », 2013.

VICTOROFF David, *Le Rire et le Risible*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.

- Articles, chapitres d'ouvrage

AVANESSIAN Armen, « Le rire comme impossibilité philosophique ? », *Le Philosophe*, 2002/2, n°17, p. 29-45.

DEVARS Thierry, « Les vertus démocratiques du rire », *Effeillage*, 2015/1, n°4, p. 76-81.

FLANDRIN Laure, « Rire, socialisation et distance de classe. Le cas d'Alexandre, "héritier à histoires" », *Sociologie*, n°1, vol. 2, 2011, p. 19-35.

QUEMENER Nelly, « Ces femmes qui font rire : du stéréotype féminin aux "nouvelles féminités" dans les talk-shows en France », *Sociologie de l'art*, op. 17, 2011/2, p. 14-30.

THEVOZ Michel, « Petite métaphysique du rire », dans *Tout va bien*, Favre, Lausanne, 2004, p. 127-152.

4. Les formes de divertissements scéniques liés au comique et à l'humour

BRUNET Brigitte, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005.

CHARRAS Charles, « À propos du café-théâtre », *Acteurs*, n°17, 1984.

CORVIN Michel, *Le Théâtre de boulevard*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1989.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

CORVIN Michel, « Entre vaudeville et boulevard... », *Europe*, n° 786, 1994, p. 91-100.

DA COSTA Bernard, *Histoire du café-théâtre*, Paris, Buchet/Chastel, 1978

FESCHOTTE Jacques, *Histoire du music-hall*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1965.

GIDEL Henry, *Le Vaudeville*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1986.

GOETSCHEL Pascale, « Décors parisiens dans *Au théâtre ce soir* : rituel et stéréotypes », *Sociétés & Représentations*, 2004/1, n°17, p. 247-272.

HEYRAUD Violaine, Ariane MARTINEZ, *Le Vaudeville à la scène*, Grenoble, UGA, coll. « La Fabrique de l'œuvre », 2015.

JACQUES-CHARLES, *Cent ans de music-hall. Histoire générale du music-hall, de ses origines à nos jours en Grande-Bretagne, en France et aux USA*, Genève/Paris, Jeheber, 1956.

JANDO Dominique, *Histoire mondiale du music-hall*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1979.

JOYON Charles, *Pleins feux sur le café-théâtre*, Le Perreux-sur-Marne, Parc, 1977.

MERLE Pierre, *Le Café-théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1985.

PILLET Élisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », *Romantisme*, n°75, 1992, p. 43-50.

RIMELS Lucien, *Du caf' conc' au Concert Mayol*, Paris, La Maison des écrivains, 1950.

SALLEE André et all., *Music-hall et café-concert*, Paris, Bordas, 1985.

WISNIEWSKI Marine, *Le Cabaret de L'Écluse (1951-1974). Expérience et poétique des variétés*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Théâtre et société », 2016.

5. Le genre filmique

- Ouvrages, numéros de revue

ALTMAN Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*, traduit par Jacques Lévy, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992 [1987 pour la version originale anglaise].

ALTMAN Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI Publishing, 1999.

BROWNE Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1998.

DELAPORTE Chloé, *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2015.

FROW John, *Genre*, Londres, Routledge, 2014 [2005].

GRANT Barry Keith, *Film Genre. From Iconography to Ideology*, New York/Londres, Wallflower, 2007.

GRANT Barry Keith (dir.), *Film Genre Reader IV*, Austin, University of Texas Press, 2012.

GRODAL Torben, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press, 1999.

KAMINSKY Stuart, *American Film Genres. Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dayton, Pflaum, 1974.

LACASSE Alain (dir.), « Sur la notion de genre au cinéma/On the notion of genre in Cinema », *Iris*, n°20, 1995.

MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2002.

MOINE Raphaëlle (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005.

MOINE Raphaëlle, Geneviève SELLIER (dir.), « Genre/Gender », *CINÉMAS*, vol. 22, n°2-3, 2012.

NEALE Steve, *Genre*, Londres, BFI, 1980.

NEALE Steve, *Genre and Hollywood*, Londres/New York, Routledge, 2000.

PINEL Vincent, *Écoles, genres et mouvement au cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre et reconnaître », 2000.

PINEL Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Comprendre, reconnaître », 2017 [2006].

SERCEAU Michel (dir.), *Panorama des genres au cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction » (n°68), 1993.

SCHATZ Thomas, *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Philadelphia, Temple University Press, 1981.

VALLET Antoine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Ligel, 1963 [1953].

NEALE Steve (dir.), *Genre and Contemporary Hollywood*, Londres, BIFI, 2002.

VIRMAUX Alain, Odette VIRMAUX, *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, tendances, courants et genres*, Paris, Éditions du Rocher, 1994.

- Articles, chapitres d'ouvrage

BUSCOMBE Edward, « The Idea of Genre in the American Cinema », *Screen*, vol. 11, n°2, 1970, p. 33-45.

CASETTI Francesco, « Les genres cinématographiques : quelques problèmes de méthode », *Ça cinéma*, n°18, 1979, p. 37-43.

FARADJI Helen, « L'expérience du spectateur face au film de genre : le double miroir », *Cahiers du Gerse*, n°5, 2003, p. 63-80.

MOINE Raphaëlle, « Le genre cinématographique : une catégorie de l'interprétation », *Belphégor*, vol. 3, n°1, 2004. En ligne : <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47673>.

MOINE Raphaëlle, « L'évitement des genres : un fait critique ? », dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, Geneviève SELLIER (dir.), *La Fiction éclatée : petits et grands écrans français et francophones. Vol. 1 : Études socioculturelles*, Paris, INA/L'Harmattan, coll. « Les médias en actes », 2007.

MOINE Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », *Le Français aujourd'hui*, n°165, 2009/2, p. 9-16.

NEALE Steve, « Question of genre », dans Robert STAM, Toby MILLER (dir.), *Film and Theory. An Anthology*, Maiden, Blackwell Publishing, 2000, p. 157-178.

VERNET Marc, « Genre », dans COLLET Jean *et al.*, *Lectures du film*, Paris, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1980, p. 108-114.

III. Le cinéma en France dans les années 1960-1970 : histoire, économie, représentations

- Ouvrages

- ALIBERT Jean-Louis *et al.*, *La Production du cinéma*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980.
- BANCHEVA Denitza (dir.), *Stars et acteurs en France*, Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction » (n°92), 1999.
- BENGHOZI Pierre-Jean, Christian DELAGE (dir.), *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995). Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.
- BEYLIE Claude (dir.), *Une histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2000.
- BONNELL René, *Le Cinéma exploité*, Paris, Seuil, 1978.
- BOULANGE Guillaume, Christian ROLOT, *Yves Thos, affichiste de cinéma. Histoire d'une passion*, Montpellier, Deuxième époque, coll. « Quatre côtés égaux », 2020.
- BOYER Martine, *L'Écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie (1960-1980)*, Paris, Plon, 1990.
- BUACHE Freddy, *Le Cinéma français des années 1960*, Renens/Paris, Cinq continents/Hatier, 1987.
- CRAWLEY Tony, François JOUFFA, *L'Âge d'or du cinéma érotique et pornographique (1973-1976)*, Paris, Ramsay, 2003.
- DEGAND Claude, *Le Cinéma... cette industrie*, Paris, Éditions techniques et économiques, 1972
- DEHEE Yannick, *Mythologies politiques du cinéma français (1960-2000)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 2000.
- FAROULT David, Gérard LEBLANC, *Mai 68 ou Le Cinéma en suspens*, Paris, Syllepse, 1998.
- FORD Charles, *Histoire du cinéma français contemporain (1945-1977)*, Paris, France-Empire, 1977.
- FOREST Claude, *Les Dernières Séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS Éditions, 1995.
- FRODON Jean-Michel, *L'Âge moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.
- GARÇON François, *Gaumont. Depuis que le cinéma existe*, Paris, Découvertes Gallimard, coll. « Art », 2015 [1994].
- GASTON-MATHE Catherine, *La Société française au miroir de son cinéma. De la débâcle à la décolonisation*, Condé-sur-Noireau, Arléa, coll. « Panoramiques », 1996.
- GILBERT Grégoire, *Le Livre blanc de la distribution des films en France*, Paris, Fédération nationale des distributeurs de films, 1975.
- GILBERT Grégoire, *Notre cher cinéma. T. 1 : du parlant à la télédiffusion, 1930-1975 ; T. 2 : à la conquête du modèle français, 1975-2006*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- GOLDMANN Annie, *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968 : Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1974.

- GOUBEL Francis, *Le Cinéma français de 1958 à 1967. De la Nouvelle Vague aux prémices de Mai 68*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- HAYWARD Susan, Ginette VINCEDEAU (dir.), *French Film. Texts and Contexts*, Londres/New York, Routledge, 1990.
- HERVE Frédéric, *Censure et cinéma dans la France des Trente glorieuses*, Paris, Nouveau Monde, 2015.
- JACQUET Michel, *Travelling sur les années noires. L'Occupation vue par le cinéma français depuis 1945*, Paris, Alvik Éditions, 2004.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le Cinéma des Français. La V^e République (1958-1978)*, Paris, Stock, coll. « Cinéma », 1979.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Malakoff, Armand Colin, coll. « Focus cinéma », 2019 [1995].
- LANGLOIS Suzanne, *La Résistance dans le cinéma français (1944-1994). De La Libération de Paris à Libera me*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cinéma et société », 2001.
- MACBRIDE Nicole, *Le Cinéma français aujourd'hui*, Paris, Hachette, coll. « Textes en français facile », 1974.
- MAILLOT Pierre, *Les Fiancés de Marianne. La société française à travers ses grands acteurs*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1996.
- MARTIN Marcel, *Le Cinéma français depuis la guerre*, Paris, Édilig, coll. « Cinégraphiques », 1984.
- MEYER Georges, *Censure d'État. Cinéma, mœurs et politique autour de 1968*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2019.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005.
- MONGIN Olivier, *Visages de la France. Les acteurs, images d'une nation : un cinéroman*, Montrouge, Bayard, coll. « Constellations », 2018.
- PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma français*, Paris, Larousse, coll. « Références Larousse », 1987.
- PREDAL René (dir.), *Atouts et faiblesses du cinéma français*, Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction » (n°66), 1993.
- PREDAL René, *Le Cinéma français depuis 1945*, Paris, Nathan, 1996 [1991].
- PREDAL René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, Paris, Armand Colin, coll. « Réf. », 2005 [1996].
- PREDAL René, *Histoire du cinéma français, des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2018.
- SICLIER Jacques, *Le Cinéma français. T. 1 : de « La Bataille du rail » à « La Chinoise » (1945-1968)*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay cinéma », 1990.
- SICLIER Jacques, *Le Cinéma français. T. 2 : de « Baisers volés » aux « Nuits fauves » (1968-1993)*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay cinéma », 1993.
- VEZYROGLOU Dimitri (dir.), *Le Cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

VINCENDEAU Ginette, *The Companion to French Cinema*, Londres, Cassell, 1996.

VINCENDEAU Ginette, *Les Stars et le star-système en France*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2008 [2001 pour l'édition originale anglaise].

ZORGNIOTTI Denis, *Une histoire du cinéma français. T.4 : 1960-1969*, La Madeleine, LettMotif, 2022.

- Articles, chapitres d'ouvrage :

CRETON Laurent, Anne JÄCKEL, « The End of a Golden Era for the Industry », dans Michael TEMPLE, Michael WITT (dir.), *The French Cinema Book*, Londres, BFI Palgrave, 2018 [2004], p. 164-171.

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, « Le prix de la qualité. L'État et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, n°61, 2003.

HIGGINS Lynn A., « Old Waves, New Waves: French Cinema in 1974 », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 14, n°5, 2010, p. 469-476.

LEAHY Sarah, « Screenwriters in post-war French cinema: an overview », *Studies in French Cinema*, vol. 15, n° 1, 2015, p. 11-36.

LE PAJOLEC Sébastien, « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? », dans Ludivine BANTIGNY, Ivan JABLONKA, *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, Presses universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2009, p. 183-198.

LE PAJOLEC Sébastien, « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente glorieuses », dans Véronique BLANCHARD, Régis REVENIN, Jean-Jacques YVOREL (dir.), *Les Jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identités (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2010, p. 129-143.

IV. Histoire de la société française des années 1960-1970

- Ouvrages, numéros de revue

AGULHON Maurice, André NOUSCHI, Ralph SCHOR, *La France de 1940 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac », 2005 [1988].

ARTIERES Philippe, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2018 [2008].

ARTOUS Antoine, Didier EPSZTAJN, Patrick SILBERSTEIN (dir.), *La France des années 68*, Paris, Syllepse, 2008.

BANTIGNY Ludivine, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007.

BANTIGNY Ludivine, Ivan JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France (XIX^e – XXI^e siècles)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2009.

BANTIGNY Ludivine, *1968. De grands soirs en petits matins*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2018.

- BARD Christine, *Les Femmes dans la société française au 20^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2001.
- BARD Christine, *Histoire des femmes dans la France des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Ellipses, 2013.
- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P, coll. « Le point de la question », 1970.
- BAVEREZ Nicolas, *Les Trente Piteuses*, Paris, Flammarion, coll. « Essai », 1997.
- BECKER Jean-Jacques, *Nouvelle histoire de la France contemporaine. Crises et alternances (1974-1995)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.
- BECKER Jean-Jacques, *Histoire politique de la France depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2015 [1988].
- BELSER Christophe, Francis DREER, *La France des 30 glorieuses (1945-1975)*, Clermont-Ferrand, de Borée, 2017.
- BERSTEIN Serge, *Nouvelle histoire de la France contemporaine. La France de l'expansion. T. 1 : La République gaullienne (1958-1969)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.
- BERSTEIN Serge, *Nouvelle histoire de la France contemporaine. La France de l'expansion. T. 2 : l'apogée Pompidou (1969-1974)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.
- BERSTEIN Serge, Pierre MILZA, *Histoire de la France du XX^e siècle. Tome 4 : 1958-1974*, Bruxelles, Complexe, coll. « Historiques », 1992.
- BERSTEIN Serge, Pierre MILZA, *Histoire de la France du XX^e siècle. Tome 5 : 1974 à nos jours*, Bruxelles, Complexe, coll. « Historiques », 1994.
- BLANCHARD Pascal, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *Les Guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, coll. « Essais », 2008.
- BOLTANSKI Luc, *Les Cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982.
- BONIN Hubert, *Histoire économique de la France depuis 1880*, Paris, Masson, coll. « Un siècle d'histoire », 1988.
- BONIN Hubert, *Histoire économique de la France depuis 1880*, Paris, Masson, coll. « Un siècle d'histoire », 1988.
- BONNEUIL Christophe, Céline PESSIS, Sezin TOPÇU (dir.), *Une autre histoire des Trente Glorieuses. Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013.
- BORNE Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2003 [1988].
- BOULAT Régis, *Jean Fourastié, un expert en productivité. La modernisation de la France (années trente – années cinquante)*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Thesis », 2008.
- BRAUDEL Fernand, *L'Identité de la France*, 3 volumes, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2008 [1986].
- BRAUDEL Fernand, Ernest LABROUSSE (dir.), *Histoire économique et sociale de la France. T. 4, vol. 3 (1950-1980)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1993.

- BROCHAND Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, Paris, La Documentation française, 1994.
- CANTIER Jacques, *Histoire culturelle de la France au XX^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Le monde, une histoire », 2001.
- CAPDEVIELLE Jacques, *Mai 68. L'entre-deux de la modernité. Histoire de trente ans*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1988.
- CASTEX Patrick, *Trente Glorieuses, trente années de plomb, grande crise et « changement d'ère »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écrit-Tic », 2010.
- CEVERNY Julien, *Les Cadres. Essai sur de nouveaux prolétaires*, Paris, Julliard, 1967.
- CHAPERON Sylvie, *Les Années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2000.
- CHARRIER Yves, Jacques ELLUL, *Jeunesse délinquante. Des blousons noirs aux hippies*, Nantes, Éditions de l'AREFPPI, 1985.
- CHASSAIGNE Philippe, *Les Années 1970. Fin d'un monde et origine de notre modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « Histoire », 2012 [2008].
- CHAUVEL Louis, *Le Destin des générations. Structure sociale et cohortes en France au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », 1998.
- CHEVANDIER Christian, *Le Travail en France, des Trente Glorieuses à la présidence Macron*, Paris, Belin, coll. « Textes choisis », 2018.
- COHEN Évelyne, Marie-Françoise LEVY, *La Télévision des Trente glorieuses. Culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- COLLECTIF, « Le Loisir », *Esprit*, numéro spécial, juin 1959.
- DAMAMME Dominique, Boris GOBILLE, Frédérique MATONTI, Bernard PUDAL (dir.), *Mai-juin 68*, Ivry-sur-Seine, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions ouvrières, 2008.
- DANSETTE Adrien, *Mai 1968*, Paris, Plon, 1971.
- DELACROIX Christian, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *La France du temps présent, 1945-2005*, Paris, Belin, 2010.
- DELALE Alain, Gilles RAGACHE, *La France de 68*, Paris, Seuil, 1978.
- DELANNOI Gil, *Les Années utopiques (1968-1978)*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1990.
- DELPORTE Christian, Denis MARECHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *Images et sons de mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Culture-médias », 2011.
- DILIGENT André, *La Télévision : progrès ou décadence ?*, Paris, Librairie Hachette, coll. « La nouvelle encyclopédie », 1965.
- DREYFUS-ARMAND Geneviève, Robert FRANCK, Marie-Françoise LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL (dir.), *Les Années 68. Le Temps de la contestation*, Bruxelles/Paris, Complexe/IHTP CNRS, coll. « Historiques », 2008.
- DUBY Georges (dir.), *Histoire de la France urbaine. T. 5 : la ville d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1985.
- DUBY Georges, Armand WALLON (dir.), *Histoire de la France rurale. T. 4 : la fin de la France paysanne depuis 1914*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992 [1977].
- DUMAZEDIER Joffre, *Vers une civilisation du loisir ?*, Paris, Seuil, 1962.

- DUPAQUIER Jacques (dir.), *Histoire de la population française. T. 4 : de 1914 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.
- DUPEUX Georges, *La Société française (1789-1970)*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1972 [1964].
- DURANT Claude, *Le Travail enchaîné. Organisation du travail et domination sociale*, Paris, Seuil, coll. « Sociologie », 1978.
- ECK Jean-François, *Histoire de l'économie française, de la crise de 1929 à l'euro*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2009.
- EHRENBERG Alain, *Le Culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- EVENO Patrick, Denis MARECHAL (dir.), *La Culture audiovisuelle des années 1960-1970*, Bry-sur-Marne/Paris, INA/L'Harmattan, 2009.
- FLONNEAU Mathieu, *L'Automobile au temps des Trente glorieuses*, Carbonne, Loubatières, coll. « Au temps des Trente Glorieuses », 2016.
- FOURASTIE Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible*, Paris, Fayard, 1979.
- FRIOUX Stéphane (dir.), *Une France en transition. Urbanisation, risques environnementaux et horizon écologique dans le second XX^e siècle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.
- GAILLARD Isabelle, *La Télévision. Histoire d'un objet de consommation (1945-1985)*, Paris/Bry-sur-Marne, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques/INA, coll. « CTHS Histoire », 2012.
- GARRIGUES Jean, *La France de la V^e République (1958-2008)*, Paris, Armand Colin, 2008.
- GOBILLE Boris, *Mai 68*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2018 [2008].
- GOETSCHEL Pascale, Emmanuelle LOYER, *Histoire culturelle de la France. De la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2018 [1994].
- GOUBET Michel, Jean-Louis ROUCOLLE, *Population et société françaises depuis 1945*, Paris, Sirey, coll. « Mémentos de géographie », 1992 [1981].
- GUESLIN André, *Nouvelle histoire économique de la France contemporaine. T. 4 : l'économie ouverte (1948-1990)*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 1990.
- GUESLIN André, *L'État, l'économie et la société française (XIX^e – XX^e siècle)*, Paris, Hachette, coll. « Carré histoire », 1992.
- HECHT Gabrielle, *Le Rayonnement de la France. Energie nucléaire et identité nationale après la seconde guerre mondiale, traduit par Guenièvre Callon*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/Anthropologie des sciences et des techniques », 2004 [1998 pour l'édition originale américaine].
- JARRIGE François, *Face au monstre mécanique. Une histoire des résistances à la technique*, Paris, IMHO, coll. « Radicaux Libres », 2009.
- JEANNENEY Jean-Marcel (dir.), *L'Économie française depuis 1967. La traversée des turbulences mondiales*, Paris, Seuil, coll. « Économie et société », 1989.
- JEANNENEY Jean-Noël (dir.), *L'Écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette Littératures, 1999.
- JEANNENEY Jean-Noël, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015 [1996].

- KUISEL Richard F., *Le Miroir américain. Cinquante ans de regard français sur l'Amérique*, traduit par Élie-Robert Nicoud, Paris, J.-C. Lattès, 1996 [1993 pour l'édition originale américaine].
- LACAZE Jean-Paul, *La Transformation des villes et les politiques urbaines (1945-2005)*, Paris, Presses de l'école nationale des ponts et chaussées, 2006.
- LE BRAS Hervé, *Les Trois France*, Paris, Odile Jacob, coll. « Opus », 1995 [1986].
- LEFEBVRE Henri, *La Révolution urbaine*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Idées », 1970.
- LE GOFF Jacques, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 1998.
- LE GOFF Olivier, *L'Invention du confort. Naissance d'une forme sociale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994.
- LE GOULLON Gwénaëlle, *Les Grands Ensembles en France. Genèse d'une politique publique (1945-1962)*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « CTHS Histoire », 2014.
- LEJEUNE Dominique, *La France des Trente Glorieuses (1945-1974)*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2015.
- LEQUIN Yves (dir.), *Histoire des Français (XIX^e et XX^e siècles). T. 2. La société*, Paris, Armand Colin, 1983.
- LOUIS DIRN, *La Société française en tendance (1975-1995)*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- MALLET Serge, *La Nouvelle Classe ouvrière*, Paris, Seuil, 1963.
- MASSON Guillaume, *Histoire sociale de la France au XX^e siècle*, Paris, Masson, coll. « Un siècle d'histoire », 1993.
- MATHIAS Bernard, *La France de mai 1958 à mai 1981. La grande mutation*, Paris, Librairie générale française, coll. « Références », 2003.
- MELON-MARTINEZ Enrique, *La Télévision dans la famille et la société modernes*, Paris, Les Éditions sociales françaises, 1969.
- MENDRAS Henri, *La Fin des paysans. Innovations et changement dans l'agriculture*, Paris, S.E.D.E.I.S, coll. « Futuribles », 1967.
- MENDRAS Henri, *La Seconde Révolution française (1965-1984)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994 [1988].
- MERLIN Pierre, *Les Villes nouvelles. Urbanisme régional et aménagement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Villes à venir », 1972 [1969].
- MOHAMMED Marwan, Laurent MUCCHIELLI (dir.), *Les Bandes de jeunes. Des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2007.
- MONNERON Jean-Louis, Anthony ROWLEY, *Histoire du peuple français. T. 6 : les 25 ans qui ont transformé la France*, Paris, Nouvelle librairie de France, 1986.
- MORIN Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset, coll. « La galerie », 1962.
- MOSSUZ-LAVAU Janine, *Les Lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France (1950-2002)*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1991].
- NOIRIEL Gérard, *Les Ouvriers dans la société française (XIX^e – XX^e siècle)*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986.

- ORY Pascal, *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France (Mai 1968 – Mai 1981)*, Paris, Seuil, 1983.
- PAWIN Rémy, *Histoire du bonheur en France*, Paris, Robert Laffont, 2013.
- PERON René, *La Fin des vitrines. Des temples de la consommation aux usines à vendre*, Cachan, Éditions de l'ENS-Cachan, 1993.
- PETITPRE Gérard, *Les Trente Glorieuses de la V^e République (1958-1988)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour Comprendre », 2014.
- PIGENET Michel, Danielle TARTAKOWSKY (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2014 [2012].
- POELS Géraldine, *Les Trente Glorieuses du téléspectateur. Une histoire de la réception télévisuelle des années 1950 aux années 1980*, Paris, INA, coll. « Médias histoire », 2015.
- PROST Antoine, *Petite histoire de la France. De la Belle Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2013 [1982].
- REMOND René, *Histoire de France. T. 6 : le siècle dernier de 1918 à 2002*, Paris, Fayard, 2003.
- RIOUX Jean-Pierre, Jean-François SIRINELLI (dir.), *La France d'un siècle à l'autre (1914-2000). Dictionnaire critique*, Paris, Hachette Littératures, 1999.
- RIOUX Jean-Pierre, Jean-François SIRINELLI (dir.), *Histoire culturelle de la France. T. 4 : le temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2005 [1998].
- ROSS Kristin, *Aller plus vite, laver plus blanc. La culture française au tournant des années soixante*, traduit par Sylvie Durastanti, Paris, Abbeville, coll. « Tempo », 1997 [1995 pour l'édition originale américaine].
- ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, traduit de l'anglais par Anne-Laure Vignaux, Bruxelles/Paris, Éditions Complexe/Le Monde diplomatique, 2005.
- ROUSSO Henry, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990.
- SCHOR Ralph, *Histoire de la société française au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Belin sup. Histoire », 2004.
- SCHOR Ralph, *Le Dernier Siècle français. La France de 1914 à 2014*, Paris, Perrin, 2016.
- SERBAH LE JEANNIC Fabienne, *Les Trente Glorieuses ?*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2020.
- SOHN Anne-Marie, *Âge tendre et tête de bois. Histoire des jeunes des années 1960*, Paris, Hachette Littératures, 2001.
- SIRINELLI Jean-François (dir.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003 [1995].
- SIRINELLI Jean-François, *Les Baby-boomers. Une génération (1945-1969)*, Paris, Fayard, 2003.
- SIRINELLI Jean-François, *Comprendre le XX^e siècle français*, Paris, Fayard, 2005.
- SIRINELLI Jean-François, *Les Vingt Décisives (1965-1985). Le passé proche de notre avenir*, Paris, Fayard, 2007.
- SIRINELLI Jean-François, *Mai 68. L'événement Janus*, Paris, Fayard, 2008.
- SIRINELLI Jean-François, *Le Siècle des bouleversements (de 1914 à nos jours)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Une histoire personnelle de la France », 2014.

- SIRINELLI Jean-François, *Les Révolutions françaises (1962-2017)*, Paris, Odile Jacob, 2017.
- SIRINELLI Jean-François (dir.), *La France de 1914 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2019 [1993].
- SIRINELLI Jean-François, *La V^e République*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2022 [2008].
- TELLIER Thibault, *Le Temps des HLM (1945-1975) : la saga urbaine des Trente Glorieuses*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mémoires/culture », 2007.
- TOURAINÉ Alain *et al.*, *Les Travailleurs et les changements techniques*, Paris, Organisation de coopération et de développement économiques, 1965.
- TOURNES Ludovic, *Américanisation. Une histoire mondiale (XVIII^e – XXI^e siècle)*, Paris, Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 2020.
- VERCLYTTÉ Valérie, *La Société française de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2018.
- VIGNA Xavier, *Histoire des ouvriers en France au XX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2012.
- VIGNA Xavier, Jean VIGREUX, *Mai-juin 1968. Huit semaines qui ébranlèrent la France*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010.
- VIGNY Jacques, *Petits commerces et grandes surfaces : la concurrence*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Actualités – Recherches/Sociologie », 1978.
- VILLERMET Jean-Marc, *Naissance de l'hypermarché*, Paris, Armand Colin, 1991.
- WINOCK Michel, *Chronique des années soixante*, Paris, Seuil, coll. « XX^e siècle », 1987.
- WOLF Nelly (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature. Cinéma. Presse. Politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- YONNET Paul, *Jeux, modes et masses (1945-1985)*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.
- ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2008.

- Articles, chapitres d'ouvrages :

- BANTIGNY Ludivine, « Quelle “révolution” sexuelle ? Les politisations du sexe dans les années post-68 », *L'Homme & la Société*, n°189-190, 2013, p. 15-34.
- BERNARD Mathias, « La “culture jeune”, objet d'histoire ? », *Siècles*, n°24, 2006, p. 89-98.
- BOBINEAU Olivier, « La troisième modernité, ou “l'individualisme confinitaire” », *SociologieS*, 2011. En ligne : <https://journals.openedition.org/sociologies/3536>.
- BOBINEAU Olivier, « La troisième modernité. Une nouvelle donnée anthropologique », *Le Débat*, 2011/4, n°166, p. 150-159.
- BRIGGS Jonathyne, « Les Reconnexions de “Rockollection”. Mémoire et contre-mémoire musicales dans la France des années 1970 », traduit par Dario Rudy, *Volume !*, 11 : 1, 2014, p. 39-53.
- DAUMAS Jean-Claude, « Consommation de masse et grande distribution. Une révolution permanente (1957-2005) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/3, n°91, p. 57-76.

DESSE René-Paul, « Commerce et grands ensembles. La naissance de l'urbanisme commercial en France (1958-1973) », *Flux*, 2019/1, n°115.

DREYFUS-ARMAND Geneviève, Robert FRANCK, Maryvonne LE PULOCH, Marie-François LEVY, Michelle ZANCARINI-FOURNEL, « Les années grises fin de siècle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004/4, n°84, p. 75-82.

GAILLARD Isabelle, « De l'étrange lucarne à la télévision. Histoire d'une banalisation (1949-1984) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°91, 2006, p. 9-23.

GOBILLE Boris, « Excès de mémoire, déficit d'histoire. Mai 1968 et ses interprétations », dans Johann Michel (dir.), *Mémoires et Histoires. Des identités personnelles aux politiques de reconnaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 181-211.

LE BART Christian, « Le second individualisme », dans *L'Individualisation*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Références », 2008, p. 153-194.

MORIN Edgar, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, n°6, 1965, p. 1-9.

ORY Pascal, « Trente Glorieuses, Trente Critiques : et après ? », *Le Débat*, 2010, n°160, p. 64-70.

ORY Pascal, « Les Trente Glorieuses », dans Dominique KALIFA (dir.), *Les Noms d'époques. De « Restauration » à « années de plomb »*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2020.

PAWIN Rémy, « Retour sur les "Trente Glorieuses" et la périodisation du second XX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°60, 2013, p. 155-175.

PLAQUEVENT Blanche, « Penser la révolution sexuelle dans les années 1960 : intellectuel·le·s en quête de subversion », *Ethnologie française*, vol. 49, 2019, p. 277-292.

SIRINELLI Jean-François, « La France des sixties revisitées », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°69, 2001, p. 111-124.

THEVENOT Laurent, « Les catégories sociales en 1975 : l'extension du salariat », *Économie et Statistique*, n°91, juillet-août 1977, p. 3-31.

- Études et statistiques sur les pratiques culturelles :

CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE, « Le Cinéma en France. Éléments d'information sur le marché cinématographique en France. Approche évolutive et situation en 1974 », *Bulletin d'information du centre national de la cinématographie*, n°153-154, juin-août 1975.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE L'ENVIRONNEMENT (SERVICE DES ETUDES ET RECHERCHES), *Annuaire statistique de la culture. Données de 1970 à 1974*, Paris, La Documentation française, 1977.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (SERVICE DES ETUDES ET RECHERCHES), *Pratiques culturelles des Français*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1978.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (SERVICE DES ETUDES ET RECHERCHES), *Des chiffres pour la culture*, Paris, La Documentation française, 1980.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (SERVICE DES ETUDES ET RECHERCHES), *Pratiques culturelles des Français. Description socio-démographique (évolution 1973-1981)*, Paris, Dalloz, 1982.

SECRETARIAT D'ÉTAT A LA CULTURE (SERVICE DES ETUDES ET DE LA RECHERCHE), *Annuaire statistique de la culture (1960-1970)*, Paris, Secrétariat d'État à la culture, 1975.

V. Cinéma et cultures populaires

- Ouvrages, numéros de revue, thèses

BAKHTIN Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970 [1965 pour l'édition originale russe].

BAUDART Vincent, *Formes per excessum et per defectum du grotesque dans le cinéma populaire français, années 1970-1990. Esthétique, histoire et politique*, Thèse de doctorat en arts plastiques, arts du spectacle – études cinématographiques, sous la direction de Laurent Guido, Université Lille 3, 2021.

BEURAIN Nicole, Christiane PASSEVANT, Larry PORTIS, Christelle TARAUD, *Le Cinéma populaire et ses idéologies*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Homme et la Société », 2005.

BOSSENO Christian-Marc, Yannick DEHEE (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2004.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction*, Paris, Minit, coll. « Le sens commun », 1979.

COULANGEON Philippe, *Culture de masse et société de classes. Le goût de l'altérité*, Paris, Presses universitaires de France, 2021

DESSERE Gérard, Nicolas SCHMIDT (dir.), *Le Cinéma du sam'di soir*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « CinémAction » (n°95), 2000.

DONNAT Olivier, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1994.

DURAND Pascal, Marc LITS (DIR.), « Peuple, populaire et populisme », *Hermès*, 2005/2, n°42.

DYER Richard, Ginette VINCEDEAU (dir.), *Popular European Cinema*, Londres/New York, Routledge, 1992.

FABIANI Jean-louis, *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2007.

GINZBURG Carlo, *Le Fromage et les Vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, traduit Monique Aymard, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1980 [1976 pour l'édition originale italienne].

GRIGNON Claude, Jean-Claude PASSERON, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et littérature*, Paris, Seuil, 1989.

HOGGART Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, traduit par Françoise Garcias et Jean-Claude Garcias, Paris, Minit, coll. « Le sens commun », 1970 [1957 pour l'édition originale britannique].

HOLLOWS Joanne, Mark JANCOVICH (dir.), *Approaches to Popular Film*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995.

LATREILLE Jean, *Cinoche et Société. Les intuitions sociologiques du cinéma populaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2019.

LE GRAS Gwénaëlle, Geneviève SELLIER (dir.), *Cinéma et cinéphilie populaires dans la France d'après-guerre (1945-1958)*, Paris, Nouveau Monde, 2015.

LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, traduit par Olivier Vanhée et Marianne Woollven Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2010 [1988 pour l'édition originale américaine].

MANDROU Robert, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1975 [1964].

MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie de la culture populaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques et sociales », 2007.

MUCHEMBLED Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e – XVIII^e siècle)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991 [1978].

SELLIER Geneviève (dir.), « Cinéma et cinéphilie populaire dans la France d'après-guerre (1945-1958) », *Studies in French Cinema*, vol. 15, n°1, 2015.

- Articles

BOURDIEU Pierre, « Vous avez dit “populaire” ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°46, 1983, p. 98-105.

CHARTIER Roger, « Culture populaire », dans André BURGUIERE (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 174-179.

CERTEAU Michel (de), Dominique JULIA, Jacques REVEL, « La beauté du mort : le concept de “culture populaire” », *Politique d'aujourd'hui*, n°12 décembre 1970, p. 3-23. Texte repris dans Michel DE CERTEAU, *La Culture au pluriel*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1974, p. 55-94.

DUBOIS Régis, « Bienvenue chez les pros : le cinéma populaire français et la lutte des classes », *Contretemps*, n°2, mai 2009, p. 123-130.

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, « The economy of 1950s popular French cinema », *Studies in French Cinema*, vol. 6, n° 2, 2006, p. 141-150.

HALL Stuart, « Notes sur la déconstruction du “populaire” » (1981), dans *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, édition de Maxime Cervulle, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 [2013], p. 187-196.

LITS Marc, « De la culture populaire à la culture médiatique. Marchandisation et mondialisation », *Recherches sociologiques*, 2005/2-3, p. 77-98.

MONTEBELLO Fabrice, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, n°27-28, 2003/3, mai-juin-juillet-août 2003, p. 113-119.

PASQUIER Dominique, « La “culture populaire” à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, n°42, 2005, p. 60-69.

PASSERON Jean-Claude, Joël ROMAN, « Quel regard sur le populaire ? Entretien avec Jean-Claude Passeron », *Esprit*, n°283, mars-avril 2002, p. 153.

REVEL Jacques, « La culture populaire : sur les usages et les abus d'un outil historiographique », dans COLLECTIF, *Culturās populares : diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Universidad complutense, 1986, p. 223-239.

VI. Histoire culturelle : méthodes et pratiques

- Ouvrages, dictionnaires

BURKE Peter, *Qu'est-ce que l'histoire culturelle ?*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Les Belles Lettres », 2022 [2004 pour l'édition originale anglaise].

CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998.

COHEN Évelyne, Pascal GOETSCHÉL, Laurent MARTIN, Pascal ORY (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, coll. « Papiers », 2011.

COHEN Évelyne, Anaïs FLÉCHET, Pascale GOETSCHÉL, Laurent MARTIN, Pascal ORY (dir.), *Cultural History in France. Local Debates, Global Perspectives*, New York, Routledge, coll. « Studies for the International Society of Cultural History », 2020.

DELPORTE Christian, Jean-Yves MOLLIÉ, Jean-François SIRINELLI (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.

MARTIN Laurent, Sylvain VENAYRE, *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Culture-médias », 2005.

ORY Pascal, *L'Aventure culturelle française (1945-1989)*, Paris, Flammarion, 1989.

ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004.

ORY Pascal, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008.

POIRRIER Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2004.

POIRRIER Philippe (dir.), *L'Histoire culturelle, un "tournant mondial" dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2008.

RIOUX Jean-Pierre, Jean-François SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1997.

VEZYROGLOU Dimitri, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & audiovisuel », 2011.

VEZYROGLOU Dimitri, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, dossier présenté pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, soutenu le 23 novembre 2019, garant : Fabrice Montebello, Université de Lorraine.

- Articles, chapitres d'ouvrage

BAETENS Jan, « Une défense “culturelle” des études littéraires », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/8/baetens.html>.

CHARTIER Roger, Gérard NOIRIEL, « L'histoire culturelle aujourd'hui. Entretien avec Roger Chartier », *Genèses*, n°15, 1994, p. 115-129.

CHARTIER Roger, « L'histoire culturelle », dans Jacques REVEL, Nathan WACHTEL, *Une école pour les sciences sociales*, Paris, Cerf/Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Sciences humaines et religions », 1996, p. 73-92.

CHARTIER Roger, « La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle ? », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, n°31, 2003, p. 1-11.

GAUTHIER Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°52, 2007, p. 9-26.

KALIFA Dominique, « What is cultural history now about », dans Robert GILDEA, Anne SIMONIN (dir.), *Writing Contemporary History*, Londres, Hodder Education, coll. « Writing history », 2008, p. 47-69.

MANDROU Robert, « Histoire et Cinéma », *Annales*, n°13-1, 1958, p. 140-149.

MARTIN Laurent, « Histoire culturelle et *Cultural Studies* : une rencontre longtemps différée », *Diogenes*, 2017/2-3-4, n°258-259-260, p. 25-37.

ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°16, 1987, p. 67-82.

POIRRIER Philippe, « L'histoire culturelle en France. Retour sur trois itinéraires : Alain Corbin, Roger Chartier et Jean-François Sirinelli », *Cahiers d'histoire*, vol. 26, n°2, 2007, p. 49-59.

URFALINO Philippe, « L'histoire culturelle : programme de recherche ou grand chantier ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°57, 1998, p. 115-120.

VII. Représentations et imaginaires sociaux

ABRIC Jean-Claude (dir.), *Pratiques sociales et représentations*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2016 [2001].

ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, La Découverte, Paris, 1996 [1983 pour l'édition originale anglaise].

ANSART Pierre, *Idéologies, conflits et pouvoir*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1977.

ANZIEU Dider, *Le Groupe et l'Inconscient. L'imaginaire groupal*, Paris, Bordas, coll. « Psychismes », 1975.

BACZKO Bronislaw, *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1984.

CASTORIADIS Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1975.

ENRIQUEZ Eugène, *Les Jeux du pouvoir et du désir dans l'entreprise*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Sociologie clinique », 1997.

FREITAS GUTFREIND Cristiane, « L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle », *Sociétés*, 2006/4, n°94, p. 111-119.

GIUST-DESPRAIRIES Florence, *L'Imaginaire collectif*, Ramonville Saint-Agne, Êrès, coll. « Sociologie clinique », 2003.

JODELET Denise (dir.), *Les Représentations sociales*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1997, 5^e édition, [1989].

KALIFA Dominique, *Les Bas-Fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2013.

KALIFA Dominique, *La Véritable Histoire de la Belle Époque*, Paris, Fayard, coll. « Histoire », 2017.

LEGROS Patrick, Frédéric MONNEYRON, Jean-Bruno RENARD, Patrick TACUSEL, *Sociologie de l'imaginaire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2006.

MOLINER Pascal, *La Représentation sociale comme grille de lecture. Étude expérimentale de sa structure et aperçu sur ses processus de transformation*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1992.

MOLINER Pascal, *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Vies sociales », 1996.

MOLINER Pascal (dir.), *La Dynamique des représentations sociales. Pourquoi et comment les représentations se transforment-elles ?*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Vies sociales », 2001.

VIII. Histoire, économie, sociologie et théorie du cinéma, de la télévision et de l'audiovisuel

- Ouvrages, numéros de revue

ALBERT Xavier, Jean-François CAMILLERI, *Le Marketing du cinéma*, Paris, Dixit, 2015 [2006].

AMIEL Vincent, Jacqueline NACACHE, Geneviève SELLIER, Christian VIVIANI, *L'Acteur de cinéma. Approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2007.

BARDOT Emmanuel, *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvekiné, Francesco Rosi, Peter Watkins)*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2009.

BENGHOZI Pierre-Jean, *Le Cinéma, entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1989.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, coll. « Raisons d'agir », 1996.

BRUGIERE Maryse, Paul FLORENSON, Daniel MARTINET, *Douze ans de télévision (1974-1986)*, Paris, La Documentation française, 1987.

- BURCH Noël, Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2019 [1996].
- CALBO Stéphane, *Réception télévisuelle et affectivité. Une étude ethnographique sur la réception des programmes sériels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998.
- CASETTI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, traduit par Sophie Saffi, Paris, Armand Colin, 2015 [1999].
- CENTRE NATIONAL DU CINEMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, « Films les plus diffusés à la télévision », 2018 [mis à jour le 20 juillet 2023]. En ligne : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/films-les-plus-diffuses-a-la-television_224109.
- CHION Michel, *Le Complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2008.
- CRETON Laurent, *Cinéma et marché*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997.
- CRETON Laurent, « Cinéma & (in)dépendance. Une économie politique », *Théorème*, n°5, 1998.
- CRETON Laurent (dir.), *Le Cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 1999.
- CRETON Laurent (dir.), *Le Cinéma à l'épreuve du système audiovisuel*, Paris, CNRS Éditions, 2002.
- CRETON Laurent (dir.), *Histoire économique du cinéma français. Production et financement (1940-1959)*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma & audiovisuel », 2004.
- CRETON Laurent, *L'Économie du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- CRETON Laurent (dir.), « Cinéma et stratégies. Économie des interdépendances », *Théorème*, n°12, 2008.
- CRETON Laurent, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, 2020 [1995].
- CRETON Laurent, Kira KITSOPANIDOU, Thomas PILLARD (dir.), « Le Film français (1945-1958). Rôles, fonctions et identités d'une revue corporative », *Théorème*, n°23, 2015.
- DAGNAUD Monique, *Les Artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse ?*, Paris, Armand Colin, 2006.
- DAMOUR Christophe (dir.), *Jeu d'acteurs. Corps et gestes au cinéma*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2016.
- DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998.
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.
- ETHIS Emmanuel, *Le Cinéma et ses publics. Comment le cinéma nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, coll. « Entre-Vues », 2015.
- FEENSTRA Pietsie, *Les Nouvelles Figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- FEENSTRA Pietsie, Vicente SANCHEZ-BIOSCA (dir.), *Le Cinéma espagnol. Histoire et culture*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-arts visuels », 2014.

- FERRO Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, coll. « Pédagogies pour notre temps », 1976.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Folio, coll. « Folio histoire », 1993 [1977].
- FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Éditions du Chêne, 2003.
- GAUTHIER Christophe (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École des Chartes, 2020.
- GODMER Laurent, David SMADJA (dir.), « Penser la politique par le film », *Quaderni*, 2015/1, n°86.
- GOETSCHEL Pascale, François JOST, Myriam TSIKOUNAS (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2010.
- GRAINGE Paul (dir.), *Ephemeral Media. Transitory Screen Culture from Television to YouTube*, Londres, British Film Institute, 2011.
- GUY Jean-Michel, *La Culture cinématographique des Français*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS « Questions de culture », 2000.
- JEANNENEY Jean-Noël (dir.), *L'Écho du siècle. Dictionnaire historique de la radio et de la télévision en France*, Paris, Hachette Littératures/ARTE Éditions, coll. « Pluriel », 2001.
- JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.
- JULLIER Laurent, Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010.
- LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992.
- LENNE Gérard, *Érotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 1998.
- MONTAGNE Albert, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.
- MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Galilée, 1984 [1957].
- MORIN Edgar, *Le Cinéma ou L'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1982 [1956].
- MORLEY David, *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*, Londres/New York, Comedia, 1986.
- NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2003.
- ODIN Roger, *De la fiction*, Paris, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 2000.
- ODIN Roger, *Les Espaces de communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus », 2011.
- PILLARD Thomas, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K., 2014.
- REGOURD Serge, *Les Seconds Rôles du cinéma français. Grandeur et décadence*, Paris, Klincksieck, 2010.
- ROTH-BETTONI Didier, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007.

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Histoire », 1977.

WOLTON Dominique, *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990.

ZIMMER Christian, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma 2000 », 1974.

- Articles, chapitres d'ouvrage

ALTMAN Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », *Cinémas*, vol. 10, n°1, 1999, p. 37-53.

AMY DE LA BRETEQUE François, « Le retour de la parole politique dans le cinéma français », *Mots. Les langages du politique*, n°94, 2010, p. 115-124

BOURDON Jérôme, « À la recherche du public ou vers l'indice exterminateur ? Une histoire de la mesure d'audience à la télévision française », *Quaderni*, n°35, 1998, p. 107-125.

BOURDON Jérôme, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », *Le Temps des médias*, 2004/2, n°3, p. 12-25.

CALBO Stéphane, « Les manifestations de l'affectivité en situation de réception télévisuelle », *Réseaux*, n°90, 1998, p. 119-136.

CARDINAL Serge, « La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale », *Cinémas*, vol. 8, n°1-2, 1997, p. 13-33.

CHAMPAGNE Patrick, « La télévision et son langage : l'influence des conditions sociales de réception sur le message », *Revue française de sociologie*, vol. 12, n°3, 1971, p. 406-430.

CRETON Laurent, « L'acteur et le box-office : valeur, prix et spéculation dans le champ cinématographique », dans AMIEL Vincent, Jacqueline NACACHE, Geneviève SELLIER, Christian VIVIANI, *L'Acteur de cinéma. Approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2007, p. 159-173.

DAYAN Daniel, « Télévision : le presque-public », *Réseaux*, n°100, 2002, p. 427-456.

DUVAL Julien, « L'offre et les goûts cinématographiques en France », *Sociologie*, 2011/1, vol. 2, p. 1-18.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Le film, un fait social », *Réseaux*, 2000, n°99, p. 13-47

FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales*, n°28-1, 1973, p. 109-124.

GAUDREAULT André, Philippe MARION, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés & Représentations*, 2000/2, n° 9, p. 21-36.

GOLDMANN Annie, « Quelques problèmes de sociologie du cinéma », *Sociologie et sociétés*, vol. 8, n°1, 1976, p. 71-80.

LABERGE Marie-France, Serge PROULX, « Vie quotidienne, culture télé et construction de l'identité familiale », *Réseaux*, n°70, 1995, p. 121-140.

LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, n°61, 2003, p. 17-50.

LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et sociologie de la consommation cinématographique », *Théorème*, n°15, 2012, p. 13-23.

LÉVY Marie-Françoise, « Television, family and society in France (1949–1968) », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 18, n° 2, 1998, p. 199-212.

MÜLLER Jürgen E., « L’intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision. », *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, 2000, p. 105-134.

MÜLLER Jürgen E., « Vers l’intermédialité. Histoires, positions et options d’un axe de pertinence », *MédiaMorphoses*, n°16, 2006 p. 99-110.

ODIN Roger, « Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique », *Communication*, n°13-2, 1992, p. 38-58.

ODIN Roger, « La question du public. Approches sémio-pragmatique, *Réseaux*, n°99, 2000, p. 49-72.

PASQUIER Dominique, « La télévision comme expérience collective : retour sur les Mondes de l’Art », dans Alain BLANC, Alain PESSIN, *L’Art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L’Harmattan, coll. « La Librairie des humanités », 2004, p. 193-218.

POELS Géraldine, « Le téléspectateur, un ciné-spectateur comme les autres ? Les apports de l’histoire de la réception audiovisuelle », dans Jean CHATEAUVERT, Gilles DELAUD (dir.), *D’un écran à l’autre, les mutations du spectateurs*, Paris, L’Harmattan, coll. « Les médias en actes », 2016, p. 37-48.

TORTAJADA Maria, « Du “national” appliqué au cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°54, 2008, p. 9-27.

IX. Histoire, mémoire, patrimoine

- Ouvrages, numéros de revue

AMBROISE-RENDU Anne-Claude, Stéphane OLIVESI, « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques », *Diogène*, 2017/2, n°258-259-260, p. 265-279.

AMOUGOU Emmanuel (dir.), *La Question patrimoniale. De la patrimonialisation à l’examen des situations concrètes*, Paris, L’Harmattan, 2004.

ASSMANN Jan, *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par Diane Meur, Paris, Aubier/Flammarion, coll. « Historique », 2010 [1992 pour l’édition originale allemande].

BARRERE Christian, Denis BARTHELEMY, Martino NIEDDU, Franck-Dominique VIVIEN (dir.), *Réinventer le patrimoine. De la culture à l’économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?*, Paris, L’Harmattan, coll. « Gestion de la culture et du secteur non lucratif », 2005.

BORTOLOTTI Chiara (dir.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d’une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, coll. « Ethnologie de la France », 2011.

CANAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996.

CANAU Joël, *Mémoire et Identité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d’aujourd’hui », 1998.

- FANTIN Emmanuelle, Sébastien FEVRY, Katharina NIEMEYER (dir.), *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Information-communication », 2021
- HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1992.
- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1997.
- HARTOG François, Jacques REVEL (dir.), *Les Usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociale, coll. « Enquête », 2001.
- HEINICH Nathalie, *La Fabrique du patrimoine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2009.
- HUGLO Marie-Pascale, Éric MECHOULAN, Walter MOSER (dir.), *Passions du passé. Recyclage de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2000 [1996].
- LABORIE Pierre, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- LABORIE Pierre, *Penser l'événement, 1940-1945*, édition de Cécile Vast et Jean-Marie Guillon, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2019.
- LE BISSONNAIS Claudie (dir.), *Mémoire(s) plurielle(s). Cinéma et images, lieux de mémoire ?*, Grâne, Créaphis, 2007.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1988.
- LE GOFF Jacques, Pierre NORA (dir.), *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974.
- MICHEL Johann (dir.), *Mémoires et Histoires. Des identités personnelles aux politiques de reconnaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- NAMER Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Klincksieck, coll. « Sociétés », 1987.
- NAMER Gérard, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000.
- NIEMEYER Katharina (dir.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, coll. « Memory studies », 2014.
- NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », trois parties : I. La République (1 vol., 1984), II. La Nation (3 vol., 1986), III. Les France (3 vol., 1992).
- NORA Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2011.
- PROST Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Point », 2014 [1996].
- TRAVERSO Enzo, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.
- TZITZIS Stamatios (dir.), *La Mémoire, entre silence et oubli*, Laval, Presses de l'université de Laval, coll. « Inter-Sophia », 2006.

- Articles, chapitres d'ouvrage

ASSMANN Jan, « Communicative and Cultural Memory », dans Astrid ERLI, Ansgar NÜNNING (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin/New York, De Gruyter, 2008, p. 109-118.

BARTHOLEYNS Gil, « Loin de l'Histoire », *Le Débat*, 2013/5, n° 177, 2013, p. 117-125.

LAVABRE Marie-Claire, « Usages du passé, usages de la mémoire », *Revue française de science politique*, n°44-3, 1994, p. 480-493.

LAVABRE Marie-Claire, « La mémoire collective comme métaphore », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50-1, 2020, p. 275-283.

LINDENBERG Daniel, « Guerres de mémoire en France », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°42, avril-juin 1994, p. 77-96.

LINDEPERG Sylvie, « Traces, documents, monuments. Usages cinématographiques de l'histoire, usages historiques du film », dans Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, Béatrice FLEURY-VILATTE (dir.), *Les Institutions de l'image*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « L'histoire et ses représentations », 2001, p. 11-22.

MESNARD Philippe, « La fictionnalisation de l'archive. À propos d'*El Perro negro* de Péter Forgács », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/1, n°89-90, p. 44-50.

OLIVESI Stéphane, « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques », *Diogène*, 2017/2, n°258-259-260, p. 265-279.

PAVEAU Marie-Anne, « La notion de patrimoine : lignées culturelles et fixations sémiotiques », dans Pierre BEYLOT, Raphaëlle MOINE (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2009, p. 25-36.

WEINSTEIN Deena, « La nostalgie construite. L'Âge d'or du rock ou "I Believe in Yesterday" », traduit par Alexandre Tanase, *Volume !*, n°11-1, 2014, p. 19-36.

X. Sociologie générale, sociologie de la culture et autres essais

ARIES Philippe, Georges DUBY, *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1999.

ATTIAS-DONFUT Claudine, *Sociologie des générations. L'empreinte du temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1988.

AZEMA Jean-Pierre, « La clef générationnelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°22, 1989, p. 3-10.

BARD Christine, « XX^e-début XXI^e siècle », dans Sylvie Steinberg (dir.), *Une histoire des sexualités*, Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 349-472.

BAUGNET Lucy, *L'Identité sociale*, Paris, Dunod, coll. « Les topos », 1998.

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1988 [1982 pour l'édition originale américaine].

BOZON Michel, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus sociologie », 2018 [2002].

- CHARPENTIER Isabelle (dir.), *Comment sont reçues les œuvres*, Paris, Créaphis, 2006.
- COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2016 [2005].
- COUTROT Laurence, « Les catégories socioprofessionnelles : changement des conditions, permanence des positions ? », *Sociétés contemporaines*, 2002/1, n°45-46, p. 107-129.
- DONNAT Olivier, Florence LEVY, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », *Culture prospective*, 2007/3, n°3, p. 1-31.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2007.
- GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse. L'entrée dans la vie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1991.
- GAULEJAC Vincent (de), *La Névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2016 [1987].
- GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, coll. « La rue musicale », 2018.
- GIAMI Alain, Gert HEKMA (dir.), *Révolutions sexuelles*, Paris, La Musardière, coll. « L'attrape-corps », 2015
- GLEVAREC Hervé, *La Différenciation. Goûts, savoirs et expériences culturelles*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « Documents », 2019.
- HEINICH Nathalie, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017.
- HIRSCHMAN Albert O., *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, traduit par Pierre Andler, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1991.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- KLUCINSKAS Jean, Walter MOSER (dir.), *Esthétique et recyclages culturels. Exploration de la culture contemporaine*, Ottawa, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2004.
- LAHIRE Bernard, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2004.
- LEFORT Claude, *Essais sur le politique (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1986.
- LE GUERN Philippe (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le sens social », 2002.
- LEVERATTO Jean-Marc, *La Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.
- ORY Pascal, *L'Anarchisme de droite*, Paris, Grasset, 1985.
- PATRICK Simon, Michel BOZON, « Révolution sexuelle ou individualisation de la sexualité ? Entretien avec Michel Bozon », *Mouvements*, n°20, 2002, p. 15-22.
- PINÇON Michel, Monique PINÇON-CHARLOT, *Sociologie de la bourgeoisie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2016.
- REBREYEND Anne-Claire, *Intimités amoureuses. France 1920-1975*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Le temps du genre », 2008.

Filmographie

Film	Réalisateur(s)	Acteurs principaux	Scénariste(s) et dialoguiste(s)	Producteur(s) et coproducteurs(s)	Société(s) de production	Société(s) de distribution	Date de sortie	Nombre d'entrées en salles	Rediffusions TV	
									Depuis 1957 (entre 2012 et 2021) ¹⁰⁵²	Depuis 1995 (en prime time) ¹⁰⁵³
<i>Certains l'aiment froide (ou Les râleurs font leur beurre)</i>	Jean Bastia	Louis de Funès, Francis Blanche, Pierre Dudan	Jean Bastia, Jean-Daniel Daninos, Guy Lionel	Marie-Reine Kergal	Kerfrance Productions	Les Films Fernand Rivers	17/02/1960	1 724 638		1
<i>Une fille pour l'été</i>	Édouard Molinaro	Pascale Petit, Micheline Presle, Michel Auclair	Marice Clavel, Édouard Molinaro (d'après le roman éponyme de Maurice Clavel)	Pierre Meyrat, Yvon Guezal, Jacques Bernard-Lévy, Louis Bernard-Lévy, Georges Lourau	Boréal Films, Filmsonor Marceau, SpA Cinematografica (Italie)	Cinédis	26/02/1960	1 087 477		
<i>Robinson et le Triporteur</i>	Jack Pinoteau	Darry Cowl, Béatrice Altariba	Jack Pinoteau, Jacques Vilfrid	Benito Perojo	Les Films du Cyclope	Pathé Consortium Cinéma	02/03/1960	1 515 025		
<i>Les Héritiers</i>	Jean Laviron	Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Jacqueline Maillan	Jean Laviron, Roger Pierre, Jean-Marc Thibault	Claude Gourot, René Thévenet, Joël Lifschutz	Contact Organisation, Paris Inter Productions, Unidex	Unidex	09/03/1960	1 752 972		

¹⁰⁵² Chiffres CNC, repris du classement des films les plus diffusés à la télévision selon la dernière mise à jour en date (20 juillet 2023). Disponible sur : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/films-les-plus-diffuses-a-la-television_224109.

¹⁰⁵³ Recension personnelle arrêtée au 31 juillet 2023.

<i>Le Baron de l'écluse</i>	Jean Delannoy	Jean Gabin, Micheline Presle, Jean Desailly	Jean Delannoy, Maurice Druon, Michel Audiard (d'après la nouvelle éponyme de Georges Simenon)	Jean-Paul Guibert, Robert Gascuel, Georges Lourau, Franco Cristaldi	Filmsonor Marceau, Intermondia Films, Cinétel, Vides Cinematografica (Italie)	Cinédis	13/04/1960	3 160 233		22 (9)
<i>Bouche cousue</i>	Jean Boyer	Darry Cowl, Judith Magre, Jacques Hilling, Pierre Sergeol, Fernand Sardou	Jean-Pierre Feydeau, Serge Veber	Jean Boyer, Robert Dorfmann	Films Jean Boyer, Silver Films	Cinédis	27/04/1960	1 001 112		
<i>Les Pique-assiette</i>	Jean Girault	Darry Cowl, Francis Blanche, Gérard Séty, Rolande Ségur, Béatrice Altavira	Jean Girault, Francis Rigaud, Jacques Vilfrid	Francis Rigaud	Gallus, Fides, Sofradis	UFA Distribution	27/05/1960	2 104 417		2
<i>La brune que voilà</i>	Robert Lamoureux	Robert Lamoureux, Françoise Fabian, Michèle Mercier, Ginette Pigeon, Pierrette Pradier	Robert Lamoureux (d'après sa propre pièce de théâtre éponyme)	Henri Diamant-Berger, Marcel Maurey	Le Film d'Art, Panoramas-Films	Compagnie française de distribution cinématographique (CFDC)	01/06/1960	1 198 479		
<i>Les Vieux de la vieille</i>	Gilles Grangier	Jean Gabin, Pierre Fresnay, Noël-Noël	René Fallet, Gilles Grangier, Michel Audiard (d'après le roman éponyme de René Fallet)	Jacques Bar	Terra Film, Cité Films, Fides, Titanus Produzione (Italie)	Cinétel	02/09/1960	3 477 455		7 (4)
<i>La Française et l'amour</i>	Collectif	Sophie Desmarests, Valérie Lagrange, Pierre Michael, Claude Riche, Marie-José Nat, Dany Robin, Paul Meurisse, Jean-Paul Belmondo, Annie Girardot, François Périer, Robert Lamoureux	Félicien Marceau, Annette Wademant, René Clair, France Roche, Charles Spaak	Robert Woog	Paris Élysée Films, Metzger et Woog, Unidex	Unidex	16/09/1960	3 056 736		2

<i>Crésus</i>	Jean Giono	Fernandel, Rellys, René Génin, Paul Presboist	Jean Giono	Andrée Debar, Jean Giono	Les Films Jean Giono	Gaumont	21/09/1960	2 479 695		3 (1)
<i>Le Mouton</i>	Pierre Chevalier	Fernand Raynaud, Jean-Pierre Marielle, Guy Grossac	Pierre Chevalier, Jean Girault, Jean-Jacques Rouff	Fernand Rivers	Les Films Fernand Rivers	Les Films Fernand Rivers	26/10/1960	2 039 741		1
<i>Le Caïd</i>	Bernard Borderie	Fernandel, Barbara Laage, Georges Wilson, Claude Piéplu	Jean-Bernard Luc (d'après le roman <i>Le Grand Caïd</i> de Claude Orval)	Raymond Borderie	CICC Films Borderie	SN Prodis	16/11/1960	2 231 606		4 (3)
<i>Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle</i>	Norbert Carbonnaux	Jean-Pierre Cassel, Pierre Brasseur, Daliah Lavi, Nadia Gray, Louis de Funès, Jean Poiret, Michel Serrault, Jean Richard, Luis Mariano, Dario Moreno, Michel Simon	Norbert Carbonnaux, Albert Simonin (d'après le conte <i>Candide ou l'Optimisme</i> de Voltaire)	Clément Duhour	Courts et Longs Métrages	Pathé Consortium Cinéma	16/12/1960	1 670 988		
<i>Les Tortillards</i>	Jean Bastia	Jean Richard, Roger Pierre, Louis de Funès	Jean Bastia, Pascal Bastia, Guy Lionel	Edgar Roulleau	Horizons Cinéma- tographiques	Société Nouvelle de Cinéma- graphie (SNC)	30/12/1960	1 238 956		
<i>La Famille Fenouillard</i>	Yves Robert	Sophie Desmarests, Jean Richard	Jean Ferry, Yves Robert (d'après la série éponyme de bandes-dessinées de Christophe)	François Chavanne, Pierre Fabre	Gaumont, Greenwich Film Productions	Gaumont	04/01/1961	1 375 366		
<i>Cocagne</i>	Maurice Cloche	Fernandel, Leda Gloria, Henri Rellys, Andrex	Yves Audouard, Maurice Cloche, Jean Manse (d'après le roman éponyme d'Yves Audouard)	Bernard-Roland	JAD Films, Paris Élysée Films, David Films (Italie)	SNC	08/03/1961	1 834 085		

<i>La Bride sur le cou</i>	Roger Vadim	Brigitte Bardot, Claude Brasseur, Mireille Darc	Claude Brûlé, Roger Vadim (d'après l'œuvre de J. D. Trop)	Jacques Roitfeld, Francis Cosne, Franco Cristaldi	Les Productions Jacques Roitfeld, Franco-Films, Vides Cinematografica (Italie)	U.F.A-Comacico	19/04/1961	2 815 047		5
<i>Les Livreurs</i>	Jean Girault	Darry Cowl, Francis Blanche	Jean Girault, Francis Rigaud, Jacques Vilfrid	Jean Tachard	Gallus	Comacico	26/07/1961	2 387 137		
<i>Le Monocle noir</i>	Georges Lautner	Paul Meurisse, Egla Andersen, Bernard Blier	Pierre Laroche, Jacques Robert (d'après le roman de Colonel Rémy)	Lucien Viard	Orex Films	Pathé Consortium Cinéma	30/08/1961	1 495 872		7 (1)
<i>Les lions sont lâchés</i>	Henri Verneuil	Jean-Claude Brialy, Claudia Cardinale, Danielle Darrieux, Michèle Morgan, Lino Ventura	France Roche, Michel Audiard	Henry Deutchmeister, Franco Cristaldi	Franco-London Films, Vides Cinematografica (Italie)	Gaumont	20/09/1961	2 054 954		1
<i>Le cave se rebiffe</i>	André Hunebelle	Jean Gabin, Martine Carol, Françoise Rosay, Bernard Blier, Maurice Biraud	Gilles Grangier, Albert Simonin, Michel Audiard (d'après le roman d'Albert Simonin)	Jacques Bar	Cité-Films, Compania Cinematografica Mondiale (Italie)	Compagnie Française de Distribution Cinématographique (CFCD)	27/09/1961	2 496 472		17 (10)
<i>La Belle Américaine</i>	Robert Dhéry	Robert Dhéry, Colette Brosset, Alfred Adamn, Louis de Funès	Alfred Adamn, Robert Dhéry, Pierre Tchernia	Henri Diamant-Berger, Édouard Harispuru, François Harispuru, Marcel Maurey	Le Film d'Art, Compagnie Franco-Coloniale Cinématographique (CFCC), Corflor, Panoramas-Films	CFCC	29/09/1961	4 151 247		14 (6)
<i>Auguste</i>	Pierre Chevalier	Fernand Raynaud, Valérie Lagrange, Jean Poiret	Raymond Castans, Pierre Chevalier (d'après la pièce de théâtre de Raymond Castans)	Edmond Tenoudji	Les Films Marceau, Marceau-Cocinor	Cocinor	25/10/1961	1 533 542		1

<i>Tout l'or du monde</i>	René Clair	Bourvil, Philippe Noiret, Claude Rich, Alfred Adam, Colette Castel, Annie Fratellini	René Clair, Jean Marsan, Jacques Rémy	Hubert Vincent Bréchnignac, Georges Lourau	Société d'Études Cinématographique et Artistiques, (CECA), Filmsonor Marceau, Cineriz (Italie), Royal Film (Italie)	Cinédis	01/11/1961	2 421 026		3 (1)
<i>Dynamite Jack</i>	Jean Bastia	Fernandel, Lucien Raimbourg, Adrienne Corti	Jacques Ary, Jacques Emmanuel, Jean Manse	Jacques-Paul Bertrand	Les Productions Jacques-Paul Bertrand, Federal International Film (Italie)	SNC	03/11/1961	2 456 321		
<i>Amours célèbres</i>	Michel Boisrond	Jean-Paul Belmondo, Dany Robin, Philippe Noiret, Michel Galabru	Marcel Achard, Pascal Jardin, Françoise Giroud, Paul Gordeaux, Jacques Prévert	Gilbert Bokanowski	Société Générale Européenne de Films, Unidex, Cosmos Film (Italie)	Unidex	03/11/1961	2 024 249		
<i>Don Camillo Monseigneur</i>	Carmine Gallone	Fernandel, Gino Cervi	Leo Benvenuti, Piero de Bernardi, Carmine Gallone, René Barjavel (d'après les personnages de Giovanni Guareschi)	Robert Chabert, Angelo Rizzoli	Francinex, Cineriz (Italie)	Cinédis	01/12/1961	4 281 889	30	23 (9)
<i>Le Tracassin ou Les Plaisirs de la ville</i>	Alex Joffé	Bourvil, Harry-Max, Yvonne Clech, Rosy Varte, Maria Pacôme, Pierrette Bruno	Alex Joffé, Jean-Bernard Luc	Raoul Ploquin, Adrien Remaugé, Pierre Cabaud	Les Films Raoul Ploquin, Pathé Production	Pathé Films	20/12/1961	1 734 151		
<i>Tire-au-flanc 62</i>	Claude Givray, François Truffaut	Christian de Tillière, Ricet-Barrier	Claude de Givray, François Truffaut (d'après la pièce de théâtre <i>Tire-au-flanc</i> d'André Mouëzy-Eon et André Sylvane)	Marcel Berbert, Ignace Morgestern, François Truffaut	Les Films du Carosse, Auray Films, Société d'Exploitation et de Distribution de Films	Rank	20/12/1961	1 290 967		1

<i>Les Parisiennes</i>	Collectif	Catherine Deneuve, Johnny Hallyday, Françoise Arnoul, Françoise Brion, Paul Guers, Dany Robin, Jean Poiret, Christian Marquand, Dany Saval, Darry, Cowl	Collectif	Francis Cosne	Franco Films, Incei Film (Italie)	Cinédis	17/01/1962	2 017 539		1
<i>Un cheval pour deux</i>	Jean-Marc Thibault	Roger Pierre, Jean-Marc Thibault	Roger Pierre, Jean-Marc Thibault	Edgar Roulleau	Horizons Cinématographiques	SNC	24/01/1962	1 912 441		
<i>Les Sept Péchés capitaux</i>	Collectif	Dominique Paturol, Dany Saval, Eddie Constantine, Laurent Terzieff, Jean-Louis Trintignant, Marina Vlady, Georges Wilson, Claude Berri, Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Cassel, Claude Rich, Jacques Charrier	Collectif	Jean Lavie, Claude Mauriac	Les Films Gibé, Franco-London Films, Titanus Produzione (Italie)	Pathé Consortium Cinéma	07/03/1962	1 317 760		
<i>La Guerre des boutons</i>	Yves Robert	Jacques Dufilho, Michel Galabru, Jean Richard	François Boyer (d'après le roman éponyme de Louis Pergaud)	Léon Carré, Danièle Delorme, Yves Robert	Les Productions de la Guéville	Warner Bros.	18/04/1962	9 877 144	32	30 (10)
<i>La Vendetta</i>	Jena Chérasse	Francis Blanche, Olivier Hussenot, Louis de Funès	Jean Chérasse, Jean Clouzot, Jacques Emmanuel, Albert Valentin	Nino Constantini	Le Trident, SIFEC, MEC Cinematografica (Italie)	Rank	18/04/1962	1 153 684		1
<i>Le Diable et les Dix Commandements</i>	Julien Duvivier	Françoise Arnoul, Charles Aznavour, Jean-Claude Brialy, Danièle Darrieux, Fernandel, Alain Delon	René Barjavel, Julien Duvivier, Maurice Bessy, Henri Jeanson, Michel Audiard	Robert Amon, Claude Jaeger	Filmsonor Marceau, Procinex, Mondex Films, Incei Film (Italie)	Cinédis	14/09/1962	1 812 932		2 (1)

<i>Le Gentleman d'Epsom</i>	Gilles Grangier	Jean Gabin, Madeleine Robinson, Louis de Funès, Franck Villard, Jean Lefebvre	Gilles Grangier, Albert Simonin, Michel Audiard	Jacques Bar	Compagnie Internationale de Production Cinématographique, Compania Cinematografica Mondiale (Italie)	UFA-Comacico	03/10/1962	1 726 833		4 (2)
<i>C'est pas moi, c'est l'autre</i>	Jean Boyer	Fernand Raynaud, Micheline Dax, Jean Poiret	Jean Boyer, Jacques Vilfrid	Edmond Ténoudji	Marceau-Cocinor	Cocinor	07/11/1962	1 410 844		2
<i>Comment réussir en amour</i>	Michel Boisrond	Dany Saval, Jean Poiret, Jacqueline Maillan, Michel Serrault	Annette Wademant	Francos Films, France Cinéma Production, Mannic Films, Produzioni Cinematografiche Mediterranee (Italie)	Julien Rivière	Cinédis	19/11/1962	1 950 643		
<i>Nous irons à Deauville</i>	Francis Rigaud	Louis de Funès, Michel Serrault, Claude Brasseur	Francis Rigaud, Jacques Vilfrid, Claude Viriot	Ray Ventura, Jean Davrey	Hoche Productions	Comacico	24/12/1962	1 986 265		
<i>Les Bricoleurs</i>	Jean Girault	Francis Blanche, Darry Cowl	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Raymond Eger	Films EGE, Félix Films	Les Films Fernand Rivers	01/02/1963	1 531 994		
<i>Le Soupirant</i>	Pierre Etaix	Pierre Etaix, France Arnel, Laurence Lignières, Karin Vesely	Jean-Claude Carrière, Pierre Etaix	Paul Claudon, Edmond Tenoudji	CAPAC, Cocinor	Cocinor	13/02/1963	1 519 600		1
<i>L'Abominable Homme des douanes</i>	Marc Allégret	Darry Cowl, Taina Beryll, Dalio, Francis Blanche, Pierre Brasseur	Claude Choublier, Pierre Prévert (d'après l'œuvre de Clarence Weff	Raymond Eger	Films EGE	CFDC, Sirius	01/03/1963	1 274 109		

<i>Le Voyage à Biarritz</i>	Gilles Grangier	Fernandel, Arletty, Rellys, Michel Galabru, Jacques Chabassol	Raymond Castans, Gilles Grangier, Jean Manse, Massimo Uleri (d'après la pièce de théâtre de Jean Sarment)	Jacques Planté	Millimax Productions, Produzioni Cinematografiche Mediterranee (Italie)	Cinédis	15/03/1963	1 589 883		1
<i>Les Veinards</i>	Philippe de Broca, Jean Girault, Jack Pinoteau	Mireille Darc, Francis Blanche, Darry Cowl, Jacqueline Maillan, Louis de Funès, Pierre Mondy	Roger Debelmas	Daniel Boulanger, Jacques Emmanuel, Jean Girault, Jack Pinoteau, Jacques Vilfrid	Sirius, Erdey Films Productions	CFDC	26/04/1963	1 511 419		4
<i>Carambolages</i>	Marcel Bluwal	Jean-Claude Brialy, Louis de Funès, Michel Serrault	Pierre Tchernia, Michel Audiard (d'après l'œuvre de Fred Kassak)	Alain Poiré	Gaumont, Trianon Productions	Gaumont	17/05/1963	1 180 396		2
<i>Un drôle de paroissien</i>	Jean-Pierre Mocky	Bourvil, Francis Blanche, Jean Poiret	Jean-Pierre Mocky (d'après le roman de Michel Servin)	Henri Diamant-Berger, Jérôme Goulven	Le Film d'Art, SNC, Artistes et Techniciens de l'Industrie Cinématographique Associés	Les Films Imperia	28/08/1963	2 371 855		15 (5)
<i>Dragées au poivre</i>	Jacques Baratier	Guy Bedos, Jean-Paul Belmondo, Francis Blanche, Jean-Marc Bory, Claude Brasseur, Françoise Brion, Sophie Daumier	Jacques Baratier, Guy Bedos, Eric Olliver (d'après des sketches écrits par Guy Bedos)	Pierre Kalfon	Les Films Number One, Cinematografica Cervi (Italie)	Dicifrance	04/09/1963	1 017 091		
<i>La Foire aux cancre</i>	Louis Daquin	Jean Rochefort, Jean Poiret, Jean Carmet	Jean Marsan, Pierre Tchernia (d'après le livre de Jean-Charles)	Raoul Ploquin	Les Films Raoul Ploquin, Sirius, UGC	Les Films Raoul Ploquin	30/10/1963	1 641 350		

<i>Méfiez-vous mesdames</i>	André Hunebelle	Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Sandra Milo, Paul Meurisse	Pierre Foucaud, Jean Halain (d'après le roman éponyme d'Ange Bastiani)	Paul Cadéac, Moris Ergas, André Hunebelle, Alain Poiré	Production Artistique et Cinématographique, Gaumont, Cineriz (Italie), Zebra Film (Italie)	Gaumont	30/10/1963	1 189 937		
<i>Peau de banane</i>	Marcel Ophüls	Jean-Paul Belmondo, Jeanne Moreau, Claude Brasseur, Jean-Pierre Marielle	Daniel Boulanger, Marcel Ophüls, Claude Sautet	Paul-Edmond Decharme	Capitole Films, Sud-Pacifique Films, Compagnia Cinematografiche Mondiale (Italie)	Compagnie Commerciale Française Cinématographique (CCFC)	01/11/1963	1 903 913		1
<i>Blague dans le coin</i>	Maurice Labro	Fernandel, Perette Pradier, Eliane d'Almeida, Jacques Monod	Gérard Carlier, Maurice Labro, Charles Spaak (d'après le roman éponyme de Carter Brown)	Roger de Broin, Roger Ribadeau-Dumas	Société Française de Cinématographie	Pathé Consortium Cinéma	13/11/1963	1 404 203		3 (1)
<i>Pouic-Pouic</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Jacqueline Maillan, Philippe Nicaud, Christian Marin, Mireille Darc	Jean Girault, Jacques Vilfrid (d'après leur pièce de théâtre Sans cérémonie)	Roger Debelmas	Comacico, Erdey Films Productions, Story Films	Comacico	20/11/1963	2 169 854	31	22 (10)
<i>Les Tontons flingueurs</i>	Georges Lautner	Lino Ventura, Bernard Blier, Francis Blanche, Jean Lefebvre	Michel Audiard, Georges Lautner, Albert Simonin (d'après le roman <i>Grisbi or Not Grisbi</i> d'Albert Simonin)	Irénée Leriche, Alain Poiré, Robert Sussfeld	Gaumont, Corona Filmproduktion (RFA), Sicilia Cinematografica (Italie), Ultra Film (Italie)	Gaumont	27/11/1963	3 321 121		14 (13)
<i>Bébert et l'Omnibus</i>	Yves Robert	Blanchette Brunoy, Pierre Mondy, Jean Richard, Michel Serrault, Jacques Higelin	François Boyer (d'après son roman éponyme)	Danièle Delorme, Yves Robert	Zazi Films, Les Productions de la Guéville	Warner Bros.	03/12/1963	3 012 415		
<i>La Cuisine au beurre</i>	Gilles Grangier	Bourvil, Fernandel	Raymond Castans, Pierre Levy-Corti, Jean Levitte, Jean Manse	Robert Dorfmann	Les Films Corona, Agnès Delahaie Productions, Dear Film (Italie)	Valoria Films	20/12/1963	6 396 439	31	23 (15)

<i>Faites sauter la banque</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Jean-Pierre Marielle	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Raymond Danon	Les Films Copernic, PAMEC (Italie)	CFDC	26/02/1964	1 918 785		23 (11)
<i>L'Homme de Rio</i>	Philippe de Broca	Jean-Paul Belmondo, Françoise Dorléac, Jean Servais	Philippe de Broca, Daniel Boulanger, Ariane Mnouchkine, Jean-Paul Rappeneau	Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine	Les Films Ariane, Les Artistes Associés, Dear Film (Italie)	Les Artistes Associés	28/02/1964	4 800 626	34	21 (7)
<i>Une ravissante idiote</i>	Édouard Molinaro	Brigitte Bardot, Anthony Perkins	François Billetdoux, André Tabet, Georges Tabet (d'après le roman de Charles Exbrayat)	Michel Ardan	Productions Belles Rives, Flora Film (Italie)	SNC	13/03/1964	2 186 603		2
<i>Monsieur</i>	Jean-Paul Le Chanois	Jean Gabin, Mireille Darc, Liselotte Pulver, Philippe Noiret, Berthe Grandval, Jean-Paul Moulinot, Jean-Pierre Darras	Pascal Jardin, Claude Sautet (d'après l'œuvre de Claude Gével)	Raymond Danon, Enrico Chroszcicki, Maurice Jacquin	Les Films Copernic, Zebra Films (Italie), Corono Filmproduktion (RFA)	Comacico	22/04/1964	1 830 810		1
<i>Des pissenlits par la racine</i>	Georges Lautner	Louis de Funès, Michel Serrault, Mireille Darc, Maurice Biraud, Francis Blanche	Albert Kantof, Georges Lautner, Clarence Weff, Michel Audiard (d'après le roman <i>Y'avait un macchabée</i> d'Albert Kantof)	Edmond Tenoudji	Marceau-Cocinor, Ardennes Films, Transinter Films, Films Columbus (Italie)	Cocinor	06/05/1964	1 517 887		6 (2)
<i>Les Gros Bras</i>	Francis Rigaud	Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Francis Blanche, Darry Cowl	Jacques Vilfrid, Claude Viriot	François Chavane, Clément Léon-Dufour, Georges Roitfeld	Les Activités Cinégraphiques, Cinéphonic, Les Productions Jacques Roitfeld	Les Films Fernand Rivers	19/06/1964	1 488 112		1

<i>Un drôle de caïd</i> (ou <i>Une souris chez les hommes</i>)	Jacques Poitrenaud	Dany Saval, Louis de Funès, Maurice Biraud	Albert Simonin, Michel Audaird (d'après le roman Les Heures ouvrables de Francis Ryck)	Robert Amon, Francis Cosne, Robert Dorfmann, Claude Jaeger, Georges Lourau	Filmsonor Marceau, Francos Films, Mondex Films	Société Nouvelle des Acacias	17/07/1964	1 353 227		2
<i>Le Gendarme de Saint-Tropez</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Michel Galabru, Jean Lefebvre, Christian Marin	Jacques Vilfrid, Jean Girault	Gérard Beytout, René Pignières	SNC, Franca Film (Italie)	SNC	09/09/1964	7 809 383	30	23 (19)
<i>Allez France !</i>	Robert Dhéry	Robert Dhéry, Colette Brosset, Jean Carmet, Jean Lefebvre	Robert Dhéry, Jean L'Hôte, Pierre Tchernia	Raymond Borderie, Henri Diamant-Berger, Maurice Hartwig, Arthur Lesser	Le Film d'Art, Les Films Arthur Lesser, CICC Films Borderie	SN Prodis	09/10/1964	2 612 535		4 (1)
<i>Patate</i>	Robert Thomas	Jean Marais, Danielle Darieux, Anne Vernon, Sylvie Vartan, Pierre Dux	Robert Thomas (d'après la pièce de théâtre éponyme de Marcel Achard)	André Hakim	Belstar Productions, Les Films du Siècle, Ultra Film (Italie)	Fox France	21/10/1964	1 392 078		1
<i>Fantômas</i>	André Hunebelle	Louis de Funès, Jean Marais, Mylène Demongeot	Jean Halain, Pierre Foucaud (inspiré des personnages de Marcel Allain et Pierre Souvestre)	Paul Cadéac, Luciano Ercoli, Alain Poiré, Alberto Pugliese	Gaumont, Production Artistique et Cinématographique, Produzioni Cinematografiche Mediterranee (Italie)	Gaumont	04/11/1964	4 492 419	37	31 (17)
<i>Les Barbouzes</i>	Georges Lautner	Lino Ventura, Bernard Blier, Francis Blanche, Mireille Darc	Michel Audiard, Albert Simonin	Alain Poiré	Gaumont, Corona Filmproduktion (RFA), Sicilia Cinematografica (Italie), Ultra Film (Italie)	Gaumont	10/12/1964	2 430 611		20 (14)
<i>L'Âge ingrat</i>	Gilles Grangier	Jean Gabin, Fernandel, Marie Dubois, Franck Fernandel	Gilles Grangier, Pascal Jardin, Claude Sautet	Fernandel, Jean Gabin	Gafer Films	Valoria Films	23/12/1964	2 862 204		7 (4)

<i>Les Gorilles</i>	Jean Girault	Darry Cowl, Francis Blanche	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Raymond Danon	Comacico, Les Films Copernic	Comacico	23/12/1964	1 381 878		1
<i>Ces dames s'en mêlent</i>	Raoul André	Eddie Constantine, Patricia Viterbo, Jacqueline Vandal	Michel Lebrun	Georges Roitfeld, Edmondo Amati, Maurizio Amati	Les Productions Jacques Roitfeld, Fida Cinematografica (Italie)	CCFC	06/01/1965	1 021 325		1 (1)
<i>Les Copains</i>	Yves Robert	Philippe Noiret, Pierre Mondy, Claude Rich, Michael Lonsdale, Christian Marin, Jacques Balutin, Guy Bedos	François Boyer (d'après le roman éponyme de Jules Romain)	Danièle Delorme, Yves Robert	Les Productions de la Guéville	CFDC	14/01/1965	1 353 735		1
<i>Pas question le samedi</i>	Alex Joffé	Robert Hirsch, Misha Asherov	Alex Joffé, Jean Ferry, Pierre-Lévy-Corti	Yitzak Agadati, Joseph Carl, Ya'akov Shteiner	Athos Films, Meroz Films (Israël)	Magna Pictures	20/01/1965	2 827 286		
<i>La Bonne Occase</i>	Michel Drach	Francis Blanche, Edwige Feuillère, Jean Poiret, Michel Serrault, Darry Cowl, Jean Richard, Jean-Louis Trintignant	Jean-Loup Dabadie, Jean-Pierre Grenier, Pierre Hebey	Jean Kerchner	Compagnie Française Cinématographique, Port Royal Films	CCFC	09/03/1965	1 112 871		
<i>Le Corniaud</i>	Gérard Oury	Bourvil, Louis de Funès	Marcel Jullian, Gérard Oury, Georges Tabet, André Tabet	Robert Dorfmann	Les Films Corona, Explorer Film (Italie)	Valoria Films	24/03/1965	11 739 783		14 (13)
<i>Le Majordome</i>	Jean Delannoy	Paul Meurisse, Geneviève Page, Paul Hubshmid	Jean Delannoy, Henri Jeanson, Jacques Robert	Hélène Dassonville	Marceau-Cocinor, Cérés Films, Fair Film (Italie), Corona Filmproduktion (RFA)	Cocinor	24/03/1965	1 155 805		2 (2)

<i>La Grosse Caisse</i>	Alex Joffé	Bourvil, Paul Meurisse, Françoise Deldick	Renée Asséo, Luc Charpentier, Alex Joffé, Pierre Levy-Corti	Edmond Tenoudji	Marceau-Cocinor	Cocinor	09/07/1965	1 836 779		5 (3)
<i>La Tête du client</i>	Jacques Poitrenaud	Jean Poiret, Michel Serrault, Sophie Desmarests, Jean Richard, Francis Blanche	Gérard Carlier, Jean-Loup Dabadie, Jean-Charles Lagneau, Jacques Poitrenaud (d'après le roman éponyme de Michel Lebrun)	Roger Ribadeau-Dumas, Robert Chabert, Enrique Urrutia, Ramon Fernandez	SFC, France Cinéma Productions, Urfesa Film (Espagne)	CFDC	03/09/1965	1 140 482		1
<i>Quand passent les faisans</i>	Édouard Molinaro	Paul Meurisse, Bernard Blier, Michel Serrault, Jean Lefebvre	Jacques Emmanuel, Albert Simonin, Michel Audiard	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	10/09/1965	1 003 633		2
<i>Les Bons Vivants</i>	Gilles Grangier, Georges Lautner	Louis de Funès, Mireille Darc, Bernadette Lafont	Michel Audiard, Albert Kantof, Albert Simonin, (d'après des nouvelles de Paul Reboux et Charler Muller)	Robert Dorfmann, Yvon Guezal, Enrico Chrosicki	Les Films Corona, Transinter Films, Sancro Film (Italie)	Valoria Films	28/10/1965	1 391 061		
<i>Le Gendarme à New York</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Michel Galabru, Christian Marin, Guy Grosso, Michel Modo, Alan Scott, Jean Lefebvre, Geneviève Grad	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Gérard Beytout, René Pignières, Carlo Ponti	SNC, Compania Cinematografica Champion (Italie)	SNC	29/10/1965	5 495 045		26 (13)
<i>Viva Maria !</i>	Louis Malle	Brigitte Bardot, Jeanne Moreau	Jean-Claude Carrière, Louis Malle	Franco Cristaldi, Alain Queffelec, Jean-François Malle, Louis Malle	Nouvelles Éditions de Films, Les Artistes Associés, Vides Cinematografica (Italie)	Les Artistes Associés	22/11/1965	3 450 559		13 (2)

<i>Les Tribulations d'un Chinois en Chine</i>	Philippe de Broca	Jean-Paul Beldondo, Ursula Andress, Jean Rochefort	Daniel Boulanger (d'après le roman éponyme de Jules Verne)	Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine	Les Films Ariane, Les Artistes Associés, Vides Cinematografica (Italie)	Les Artistes Associés	03/12/1965	2 701 748		10 (3)
<i>Fantômas se déchaîne</i>	André Hunebelle	Louis de Funès, Jean Marais, Mylène Demongeot	Jean Halain, Pierre Foucaud (inspiré par les personnages créés par Marcel Allain et Pierre Souvestre)	Paul Cédac, André Hunebelle, Alain Poiré	Gaumont, Production Artistique et Cinématographique, Story Films, Da Ma Produzione (Italie)	Gaumont	08/12/1965	4 212 446	36	32 (18)
<i>Don Camillo en Russie</i>	Luigi Comencini	Fernandel, Gino Cervi	René Barjavel, Leo Benvenuti, Piero Bernardi (d'après les personnages créés par Giovanni Guareschi)	Henry Deutschmeister, Angelo Rizzoli	Francoriz Productions, Omnia Films, Rizzoli Film (Italie)	Cinédis	17/12/1965	2 424 200	29	23 (8)
<i>La Vie de château</i>	Jean-Paul Rappeneau	Philippe Noiret, Catherine Deneuve, Pierre Brasseur, Henri Garcin	Daniel Boulanger, Alain Cavalier, Jean-Paul Rappeneau, Claude Sautet	Nicole Stéphane	Les Productions de la Guéville, Ancinex	UGC	25/01/1966	1 764 305		10 (2)
<i>Les malabars sont au parfum</i>	Guy Lefranc	Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Francis Blanche, Darry Cowl	Jean Curtelin, Jacques Emmanuel, Guy Lefranc, Guy Lionel	François Chavane, Clément Léon-Dufour, Georges Roitfeld, René Saurel	Optimax Films, Les Activités Cinématographiques, Les Productions Jacques Roitfeld	Les Films Fernand Rivers	18/02/1966	1 634 936		
<i>Monnaie de singe</i>	Yves Robert	Robert Hirsch, Sylvia Koscina, Jean-Pierre Marielle, Alberto Closas, Jean Yanne	Daniel Boulanger, Pierre Levy-Corti, Yves Robert (d'après le roman <i>La Veuve de Modane</i> de Paul Chaland)	Paul-Edmond Decharme, Gérard Ducaux-Rupp, Alfredo Bini, Benito Perojo	Sud-Pacifique Films, Capitole Films, Arco Film (Italie), Compagnia Cinematografiche Mondiale (Italie), Producciones Benito Perojo (Espagne)	CCFC	09/03/1966	1 334 372		3 (1)

<i>Ne nous fâchons pas</i>	Georges Lautner	Lino Ventura, Jean Lefebvre, Michel Constantin, Mireille Darc	Michel Audiard, Marcel Julian, Georges Lautner, Jean Marsan	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	20/04/1966	1 877 415	33	22 (16)
<i>Trois enfants... dans le désordre</i>	Léo Joannon	Bourvil, Jean Lefebvre	Jacques Emmanuel, Léo Joannon	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	03/06/1966	1 547 346		3
<i>Le Grand Restaurant</i>	Jacques Besnard	Louis de Funès, Bernard Blier, Folco Lulli, Maria-Rosa Rodriguez, Venantino Venantini	Jacques Besnard, Louis de Funès, Jean Halain	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	09/09/1966	3 878 520	49 (24)	43 (25)
<i>Tendre Voyou</i>	Jean Becker	Jean-Paul Belmondo, Nadia Tiller, Jean-Pierre Marielle, Philippe Noiret, Robert Morley, Geneviève Page	Michel Audiard, Jean Becker, Albert Simonin	Paul-Edmond Decharme	Sud-Pacifique Films, Fono-Roma (Italie)	SN Prodis	21/09/1966	1 970 023		8 (5)
<i>La Grande Vadrouille</i>	Gérard Oury	Bourvil, Louis de Funès	Gérard Oury, Marcel Jullian, Danièle Thompson, André Tabet, Georges Tabet	Robert Dorfmann	Les Films Corona, Lowndes Production (Grande-Bretagne), The Rank Organisation (Grande-Bretagne)	Valoria Films	08/12/1966	17 270 676		13 (12)
<i>Fantômas contre Scotland Yard</i>	André Hunebelle	Louis de Funès, Jean Marais, Mylène Demongeot	Jean Halain, Pierre Foucaud (d'après les personnages créés par Marcel Allain et Pierre Souvestre)	Paul Cadéac, André Hunebelle, Alain Poiré	Gaumont, Production Artistique et Cinématographique, Fair Film (Italie)	Gaumont	16/03/1967	3 557 971	35	28 (18)
<i>Un idiot à Paris</i>	Serge Korber	Jean Lefebvre, Dany Carrel, Bernard Blier	Michel Audiard, Serge Korber, Jean Vermorel (d'après le roman éponyme de René Fallet)	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	22/03/1967	1 360 462		9 (4)

<i>Oscar</i>	Édouard Molinaro	Louis de Funès, Claude Rich, Claude Gensac, Paul Préboist, Agathe Natanson, Mario David	Jean Halain, Édouard Molinaro, Louis de Funès (d'après la pièce éponyme de Claude Magnier)	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	11/10/1967	6 120 862	32	27 (13)
<i>Les Grandes Vacances</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Claude Gensac, Maurice Risch, Olivier de Funès	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Raymond Danon, Toussaint Torre, Edmondo Amati, Maurizio Amati	Les Films Copernic, Fida Cinematografica	Valoria Films	01/12/1967	6 986 917	32	27 (15)
<i>Playtime</i>	Jacques Tati	Jacques Tati	Jacques Lagrange, Jacques Tati	Bernard Maurice, René Silvera	Spectra Films, Les Films de Mon Oncle, Jolly Film (Italie)	SN Prodis	13/12/1967	1 201 947		7 (1)
<i>Alexandre le bienheureux</i>	Yves Robert	Philippe Noiret, Françoise Brion, Marlène Jobert, Paul Le Person, Jean Carmet, Pierre Richard	Yves Robert, Pierre Levy-Corty	Danièle Delorme, Gilbert de Goldschmidt, Yves Robert	Zazi Films, Les Productions de la Guéville, Madeleine Films, Les Films de la Colombe	Warner Bros.	09/02/1968	2 219 405		15 (6)
<i>Les Cracks</i>	Alex Joffé	Bourvil, Robert Hirsch	Gabriel Arout, Alex Joffé, Pierre Levy-Cortu	Gérard Ducaux-Rupp, René Pignières, Gérard Beytout, Italo Zingarelli	Fides, TC Productions, SNC, West Film (Italie)	Les Films Corona	01/03/1968	2 946 373		20 (11)
<i>Le Petit Baigneur</i>	Robert Dhéry	Louis de Funès, Robert Dhéry, Colette Brosset, Andréa Parisy, Michel Galabru, Jacques Legras, Franco Fabrizi	Robert Dhéry	Robert Dorfmann, Maurice Jacquin, Bertrand Javal, Toussaint Torre	Les Films Corona, Les Films Copernic, Fono Roma (Italie), Selenia Cinematografica (Italie)	Valoria Films	22/03/1968	5 542 755	33	27 (15)
<i>Ces messieurs de la famille</i>	Raoul André	Francis Blanche, Michel Serrault, Jean Poiret, Darry Cowl, Jean Yanne, Michel Galabru	Raoul André, Jacques Dreux	Jacques Roitfeld	Les Productions Jacques Roitfeld	CCFC	08/05/1968	1 626 941		8

<i>Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages</i>	Michel Audiard	Marlène Jobert, Bernard Blier, André Pousse, Françoise Rosay	Michel Audiard, Jean-Marie Poiré, Henri Viard	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	06/09/1968	2 006 177		8 (5)
<i>Le Tatoué</i>	Denys de la Pattelière	Jean Gabin, Louis de Funès	Alphonse Boudard, Pascal Jardin	Raymond Danon, Robert Dorfmann, Maurice Jacquin, Toussaint Torre, Franco Clementi	Les Films Copernic, Les Films Corona, Ascot-Cineraid (Italie)	SN Prodis	18/09/1968	3 211 778		15 (9)
<i>Le gendarme se marie</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Claude Gensac, Michel Galabru, Geneviève Grad	Richard Balducci, Jean Girault, Jacques Vilfrid	Gérard Beytout, René Pignières	SNC, Medusa Film (Italie)	SNC	30/10/1968	6 828 626		21 (17)
<i>La Grande Lessive (!)</i>	Jean-Pierre Mocky	Bourvil, Francis Blanche	Jean-Pierre Mocky, Alain Moury	Georges Cheyko, Jean-Pierre Mocky	Balzac Films, Méditerranée Cinéma Productions, Océanic Films	Rank	15/11/1968	2 111 923		4 (1)
<i>Le Diable par la queue</i>	Philippe de Broca	Yves Montand, Madeleine Renaud, Maria Schell, Jean-Pierre Marielle	Philippe de Broca, Daniel Boulanger, Claude Sautet	Michelle de Broca, Philippe de Broca, Alberto Grimaldi	Les Artistes Associés, Fildebroc Productions, Produzioni Europee Associati (PEA) (Italie), Produzioni Associate Delphos (Italie)	Les Artistes Associés	06/02/1969	1 620 703		14 (7)
<i>Faites donc plaisir aux amis</i>	Francis Rigaud	Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Francis Blanche	Francis Rigaud, Jacques Vilfrid, Claude Viriot	André Cultet	CCFC, Filmel	CCFC	07/02/1969	1 030 825		1
<i>Le Cerveau</i>	Gérard Oury	Bourvil, Jean-Paul Belmondo, David Niven, Eli Wallach	Marcel Julian, Gérard Oury, Danièle Thompson	Alain Poiré, Dino de Laurentiis	Gaumont, Dino de Laurentiis Cinematografica (Italie)	Gaumont	07/03/1969	5 547 299	46 (29)	37 (24)

<i>Erotissimo</i>	Gérard Pirès	Annie Girardot, Jean Yanne, Francis Blanche	Nicole de Buron, Gérard Pirès, Pierre Sissier	Pierre Braunberger	Les Films de la Pléiade, Les Films des Deux Mondes, Kinesis Films (Italie)	CCFC	06/06/1969	2 102 017		1
<i>Hibernatus</i>	Édouard Molinaro	Louis de Funès, Claude Gensac, Michael Lonsdale, Bernard Alane	Jean Halain, Jean-Bernard Luc, Louis de Funès, Jacques Vilfrid (d'après la pièce éponyme de Jean-Bernard Luc)	Alain Poiré	Gaumont, Rizzoli Films (Italie)	Gaumont	10/09/1969	3 366 973	36	28 (15)
<i>Une veuve en or</i>	Michel Audiard	Michèle Mercier, Claude Rich	Michel Audiard, Jean-Marie Poiré	Maurice Jacquin	Comacico, Les Films Copernic, Ultra Film (Italie), Mars Film Produzione (Italie) Roxy Film GmbH (RFA)	Paramount Pictures	22/10/1969	1 315 387		
<i>Mon oncle Benjamin</i>	Édouard Molinaro	Jacques Brel, Bernard Blier, Rosy Varte	André Couteaux, Jean-François Hauduroy, Édouard Molinaro (d'après le roman éponyme de Claude Tillier)	Roger Debelmas, Alain Poiré	Gaumont, Euro International Film (Italie)	Gaumont	28/11/1969	2 722 179		8 (3)
<i>L'Étalon</i>	Jean-Pierre Mocky	Bourvil, Francis Blanche	Jean-Pierre Mocky, Alain Moury	Eugène Lopicier, Jean-Pierre Mocky	CCFC, Balzac Films, Filmel	CCFC	13/02/1970	1 278 907		
<i>Le Pistonné</i>	Claude Berri	Guy Bedos, Georges Géret, Jean-Pierre Marielle, Claude Melki, Claude Piéplu, Yves Robert	Claude Berri	Claude Berri	Renn Productions, Columbia Pictures	Columbia Pictures	15/04/1970	1 918 622		1

<i>Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause !</i>	Michel Audiard	Annie Girardot, Bernard Blier, Mireille Darc, Sim	Michel Audiard, Michel Lebrun, Jean-Marie Poiré (d'après le roman <i>Bonne Vie et Meurtres</i> de Fred Kassak)	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	17/04/1970	2 148 506		12 (7)
<i>L'Homme orchestre</i>	Serge Korber	Louis de Funès, Noëlle Adam, Olivier de Funès, Puck Adams, Paul Préboist	Jean Halain, Serge Korber (d'après l'histoire <i>Papillon de Paris, pas de deux</i> de Géza von Radványi)	Alain Poiré, Angelo Rizzoli	Gaumont, Rizzoli Films (Italie)	Gaumont	18/09/1970	2 141 879		14 (6)
<i>Le Mur de l'Atlantique</i>	Marcel Camus	Bourvil, Peter Mc Enery, Sophie Desmarets, Jean Poiret	Marcel Camus, Marcel Jullian, Colonel Rémy	Georges de Beauregard	SNC, Les Productions Georges de Beauregard, Fono Roma (Italie)	Les Films Imperia	14/10/1970	4 770 962		14 (14)
<i>Le Gendarme en balade</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Michel Galabru, Christian Marin, Jean Lefebvre, Guy Grosso, Michel Modo, Claude Gensac	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Gérard Beytout, René Pignières	SNC, Mega Films (Italie)	SNC	28/10/1970	4 870 609		19 (10)
<i>Les Novices</i>	Guy Casaril	Annie Girardot, Brigitte Bardot	Guy Casaril, Paul Gégauff	André Génovès	Les Films de la Boétie, Rizzoli Films	Parafrance	28/10/1970	1 813 081		2 (1)
<i>Le Distrait</i>	Pierre Richard	Pierre Richard, Bernard Blier, Maria Pacôme	Pierre Richard, André Ruellan	Gilbert de Goldschmidt, Alain Poiré, Yves Robert	Gaumont, Les Productions de la Guéville, Madeleine Films	Gaumont	09/12/1970	1 424 216		15 (6)
<i>La Grande Java</i>	Philippe Clair	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filipelli, Jean-Guy Fechner, Luis Rego, Francis Blanche	Michel Ardan, Philippe Clair, Claude Zidi	Michel Ardan, Edmond Tenoudji	Productions Belles Rives, Marceau-Cocinor	Marceau-Cocinor	13/01/1971	3 385 636		

<i>Fantasia chez les ploucs</i>	Gérard Pirès	Lino Ventura, Jean Yanne, Mireille Darc	Gérard Pirès (d'après le roman éponyme de Charles Williams)	Pierre Braunberger, Gérard Ducaux-Rupp, Nat Wachsberger	Les Films de la Pléiade, Capitole Films, Fides, Copro Films (Italie)	CFDC	15/01/1971	1 409 528		
<i>Laisse aller... c'est une valse</i>	Georges Lautner	Jean Yanne, Mireille Darc, Bernard Blier, Michel Constantin	Bertrand Blier, Georges Lautner	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	07/04/1971	1 386 576		8 (7)
<i>Les Mariés de l'an II</i>	Jean-Paul Rappeneau	Jean-Paul Belmondo, Marlène Jobert, Laura Antonelli, Michel Auclair, Charles Denner, Julien Guiomar	Daniel Boulanger, Maurice Clavel, Jean-Paul Rappeneau, Claude Sautet	Alain Poiré	Gaumont, Rizzoli Films (Italie), Studioul Cinematografic Bucuresti (Roumanie)	Gaumont	07/04/1971	2 822 567		20 (6)
<i>Doucement les basses</i>	Jacques Deray	Alain Delon, Paul Meurisse, Nathalie Delon, Julien Guiomar, Paul Préboist	Jacques Deray, Pascal Jardin	Alain Delon	Adel Productions, Medusa (Italie)	Cinema International Corporation (CIC)	09/04/1971	1 009 536		
<i>Sur un arbre perché</i>	Serge Korber	Louis de Funès, Géraldine Chaplin, Louis de Funès	Jean Halain, Serge Korber, Pierre Roustang	Raymond Danon, Maurice Jacquin, René Pignières	Comacico, Lira Films, SNC, Ascot Cineraid (Italie)	SNC	14/04/1971	1 622 836		15 (8)
<i>On est toujours trop bon avec les femmes</i>	Michel Boisrond	Elisabeth Wiener, Jean-Pierre Marielle	Marcel Julian, Raymond Queneau (d'après le roman éponyme de Raymond Queneau)	Jean-Paul Guibert, Henri Michaud	Marianne Productions, Intermondia Films, Mars Film Produzione (Italie)	CIC	09/06/1971	1 310 982		
<i>Jo</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Claude Gensac, Bernard Blier, Michel Galabru, Paul Préboist	Claude Magnier, Jean Girault, Jacques Vilfrid (d'après la pièce de théâtre éponyme <i>Jo</i> de Claude Magnier)	Léo Fuchs	Trianon Productions	MGM	08/09/1971	2 466 966	35	5 (2)

<i>La Grande Maffia</i>	Philippe Clair	Francis Blanche, Aldo Maccione	Philippe Clair	Maurice Jacquin, Toussaint Torre	AMLF, Comacico, Les Films Copernic, Cinematografica Milvia (Italie)	Agence Méditerranéenne de Location de Films (AMLF)	17/09/1971	1 104 447		1 (1)
<i>Boulevard du rhum</i>	Robert Enrico	Brigitte Bardot, Lino Ventura	Robert Enrico, Pierre Pelegri (d'après le roman éponyme de Jacques Pecheral)	Alain Poiré, Lino Ventura, Angelo Rizzi	Gaumont, Parme Productions, Films Internacionales (Espagne), Rizzoli Film (Italie)	Gaumont	13/10/1971	1 279 586		11 (6)
<i>La Folie des grandeurs</i>	Gérard Oury	Louis de Funès, Yves Montand, Alice Sapritch	Marcel Jullian, Gérard Oury, Danièle Thompson (d'après la pièce de théâtre <i>Ruy Blas</i> de Victor Hugo)	Alain Poiré	Gaumont, Mars Film Produzione (Italie), Paramount Orion Filmproduktion (RFA), Coral Films (Espagne)	Gaumont	08/12/1971	5 562 576		12 (11)
<i>Les Pétoleuses</i>	Christian-Jaque	Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, Michael J. Pollard	Marie-Ange Anières, Daniel Boulanger, Guy Casaril, Jean Nemours	Gérard Beytout, René Pignières, Francis Cosne, Raymonde Eger, David Hemmings, Franco Cristaldi, Eduardo Manzanos Brochero	SNC, Films EGE, Francos Films, Vides Cinematografica (Italie), Hemdale Group (Royaume-Uni), Copercines (Espagne)	SNC	16/12/1971	2 234 479		11 (2)
<i>Les Bidasses en folie</i>	Claude Zidi	Gérard Rinaldi, Gérard FilipPELLI, Jean Sarrus, Luis Rego, Jean-Guy Fechner, Jacques Dufilho	Claude Zidi	Michel Ardan	Productions Belles Rives	CCFC	17/12/1971	7 460 911	36	32 (19)
<i>La Vieille Fille</i>	Jean-Pierre Blanc	Annie Girardot, Philippe Noiret	Jean-Pierre Blanc	Raymond Danon	Lira Films, Praesidens (Italie)	Valoria Films	05/01/1972	1 889 299		7 (3)

<i>Le Viager</i>	Pierre Tchernia	Michel Serrault, Michel Galabru	René Goscinny, Pierre Tchernia	René Goscinny, Léon Zuratas	Dargaud Films, Les Artistes Associés	Les Artistes Associés	19/01/1972	2 191 183	37	29 (18)
<i>Les Malheurs d'Alfred</i>	Pierre Richard	Pierre Richard, Anny Dupeyrez, Pierre Mondy	Roland Topor, Pierre Richard, Yves Robert, André Ruellan	Danièle Delorme, Gilbert de Goldschmidt, Yves Robert	Madeleine Films, Les Productions de la Guéville	Gaumont	08/03/1972	1 304 579		11 (7)
<i>La Mandarine</i>	Édouard Molinaro	Annie Girardot, Philippe Noiret	Édouard Molinaro, Christine de Rivoyre (d'après le roman éponyme de Christine de Rivoyre)	Robert Bradford, Léo Fuchs, Guy Mercier de Sainte Croix	Franco-London Films, Films Cinematografica (Italie), Produzione Aldebaran (Italie)	SN Prodis	17/03/1972	1 266 317		
<i>L'aventure c'est l'aventure</i>	Claude Lelouch	Lino Ventura, Jacques Brel, Charles Denner, Aldo Maccione, Charles Gérard, Nicole Courcel, Johnny Hallyday	Claude Lelouch	Georges Dancigers, Alberto Grimaldi, Claude Lelouch, Alexandre Mnouchkine, Léon Zuratas	Les Films 13, Les Films Ariane, Les Artistes Associés, PEA (Italie)	Les Artistes Associés	04/05/1972	3 815 477		15 (9)
<i>Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil</i>	Jean Yanne	Jean Yanne, Bernard Blier, Michel Serrault	Gérard Sire, Jean Yanne	Jacques Dorfmann, Jean-Pierre Rassam, Jean Yanne	Ciné Qua Non, Belstar Productions, IDI Cinematografica (Italie)	CFDC	05/05/1972	4 076 678		5 (1)
<i>Elle cause plus... elle flingue</i>	Michel Audiard	Annie Girardot, Bernard Blier, Maurice Biraud, Jean Carmet, Daniel Prévost, Darry Cowl, Michel Galabru	Michel Audiard, Jean-Marie Poiré	André Genoves, Angelo Rizzoli	Les Films La Boétie, Rizzoli Films (Italie)	CIC	23/08/1972	1 110 539		6 (1)
<i>Les Fous du stade</i>	Claude Zidi	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner, Paul Préboist	Jacques Fansten, Claude Zidi	Claude Berri, Christian Fechner	Renn Productions, Films Christian Fechner	CCFC	22/09/1972	5 744 270	42	39 (17)

<i>Sex-Shop</i>	Claude Berri	Claude Berri, Juliette Berto, Jean-Pierre Marielle, Nathalie Delon, Claude Piéplu	Claude Berri	Claude Berri	Renn Productions, Les Artistes Associés, Regina-Film (RFA), PEA (Italie)	Les Artistes Associés	25/10/1972	1 465 092		5 (1)
<i>Le Grand Blond avec une chaussure noire</i>	Yves Robert	Pierre Richard, Bernard Blier, Jean Rochefort, Jean Carmet, Mireille Darc	Yves Robert, Francis Veber	Gilbert de Goldschmidt, Alain Poiré, Yves Robert	Gaumont, Zazi Films, Madeleine Films, Les Productions de la Guéville	Gaumont	06/12/1972	3 471 266	34	29 (16)
<i>Les Charlots font l'Espagne</i>	Jean Girault	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Claude Berri, Christian Fechner	Films Christian Fechner, Renn Productions, Diasa PC (Espagne)	CCFC	13/12/1972	4 162 897	38	35 (12)
<i>Les Zozos</i>	Pascal Thomas	Frédéric Dru, Edmond Raillard	Roland Duval, Pascal Thomas	Albina du Boisrouvray, Brigitte Thomasgruel	Albina Productions, Les Films du Chef Lieu	Albina Productions	11/01/1973	1 231 800		3
<i>Quelques messieurs trop tranquilles</i>	Georges Lautner	Jean Lefebvre, Michel Galabru, Paul Préboist, Henri Guybet	Georges Lautner, Jean-Marie Poiré (d'après le roman <i>La Nuit des grands chiens malades</i> d'A.D.G)	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	25/01/1973	2 067 380	31	23 (9)
<i>La Brigade en folie</i>	Philippe Clair	Jacques Dufilho, Sim, Patrick Topaloff, Philippe Clair	Michel Ardan, Philippe Clair, Jean Marsillac	Michel Ardan	Productions Belles Rives	UGC	07/02/1973	1 749 088		
<i>Elle court, elle court la banlieue</i>	Gérard Pirès	Marthe Keller, Jacques Higelin, Robert Castel, Annie Cordy, Ginette Leclerc, Jean-Pierre Darras, Claude Piéplu, Nathalie Courval	Nicole de Buron, Gérard Pirès (d'après le livre <i>Quatre heures de transport par jour</i> de Brigitte Gros)	Pierre Aïm, Pierre Braunberger, Alberto Grimaldi, Léon Zuratas	Les Films du Jeudi, Les Productions Artistes Associés, PEA (Italie)	Les Artistes Associés	15/02/1973	1 549 617		3

<i>Moi y'en a vouloir des sous</i>	Jean Yanne	Jean Yanne, Bernard Blier, Nicole Calfan, Michel Serrault, Jacques François	Gérard Sire, Jean Yanne	Jean-Pierre Rassam, Jean Yanne	Ciné Qua Non, Les Artistes Associés	Les Artistes Associés	22/02/1973	2 504 266		
<i>Le Grand Bazar</i>	Claude Zidi	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner, Michel Galabru, Michel Serrault	Georges Beller, Michel Fabre, Claude Zidi	Bernard Artigues, Christian Fechner	Renn Productions, Films Christian Fechner, Films 7	AMLF	06/09/1973	3 913 477	32	28 (13)
<i>L'Emmerdeur</i>	Édouard Molinaro	Lino Ventura, Jacques Brel	Francis Veber (d'après sa pièce de théâtre <i>Le Contrat</i>)	Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine, Robert Amon	Les Films Ariane, Mondex Films, Oceania Produzione Internazionale (Italie), Rizzoli Films (Italie)	CCFC	20/09/1973	3 354 756		22 (11)
<i>La Valise</i>	Georges Lautner	Jean-Pierre Marielle, Michel Constantin, Mireille Darc	Georges Lautner, Francis Veber	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	11/10/1973	1 208 862		7 (3)
<i>Les Aventures de Rabbi Jacob</i>	Gérard Oury	Louis de Funès, Henry Guybet, Claude Giraud, Suzy Delair, Marcel Dalio	Gérard Oury, Danièle Thompson	Gérard Beytout, Bertrand Javal, Jacques Planté	Les Films Pomereu, Horse Film (Italie)	SNC, Impérial Film	18/10/1973	7 295 998		13 (12)
<i>Pleure pas la bouche pleine</i>	Pascal Thomas	Bernard Menez, Christiane Chamaret, Frédéric Duru, Annie Colé, Jean Carmet	Roland Duval, Pascal Thomas	Claude Berri	Renn Productions, Les Films du Chef Lieu, ORTF	AMLF	25/10/1973	1 550 500		3 (2)
<i>Le Magnifique</i>	Philippe de Broca	Jean-Paul Belmondo, Jacqueline Bisset	Daniel Boulanger, Philippe de Broca, Jean-Paul Rappeneau, Francis Veber	Robert Amon, Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine	Simar Films, Les Films Ariane, Mondex Films, Cerito Films, Oceania Produzione Internazionale (Italie), Rizzoli Film (Italie)	CCFC	23/11/1973	2 803 412	39 (24)	33 (15)

<i>Je sais rien, mais je dirai tout</i>	Pierre Richard	Pierre Richard, Bernard Blier, Danièle Minazzoli, Georges Beller, Luis Rego, Didier Kaminka	Didier Kaminka, Pierre Richard	Bernard Artigues, Claude Berri, Christian Fechner	Films Christian Fechner, Renn Productions	AMLF	06/12/1973	1 485 350		6 (2)
<i>Mais où est donc passée la septième compagnie ?</i>	Robert Lamoureux	Jean Lefebvre, Pierre Mondy, Aldo Maccione	Robert Lamoureux	Alain Poiré, Roger Sallard	Gaumont, Euro International Film (Italie)	Gaumont	13/12/1973	3 944 014		19 (14)
<i>Le Permis de conduire</i>	Jean Girault	Louis Velle, Pascale Roberts, Robert Castel, Paul Préboist	Jean Girault, Jacques Vilfrid	Simone Allouche, André Génovès, Lela Milcic	Les Films La Boétie	CIC	30/01/1974	2 309 606		3
<i>Quatre Charlots mousquetaires</i>	André Hunebelle	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner	Jean Halain (d'après le roman <i>Les Trois Mousquetaires</i> d'Alexandre Dumas)	Bernard Artigues, Claude Berri, Christian Fechner	Films Christian Fechner, Renn Productions	AMLF	13/02/1974	2 190 139		17 (10)
<i>Les Chinois à Paris</i>	Jean Yanne	Jean Yanne, Michel Serrault, Daniel Prévost, Nicole Calfan, Bernard Blier	Gérard Sire, Jean Yanne (d'après le livre de Robert Beauvais <i>Quand les Chinois</i>)	Olivier Dassault, Alberto Grimaldi, Albert Pottier, Jean-Pierre Rassam, Jean Yanne	Production 2000, Ciné Qua Non, PEA (Italie)	CFDC	28/02/1974	1 651 959		2 (1)
<i>À nous quatre cardinal !</i>	André Hunebelle	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner	Jean Halain (d'après le roman <i>Les Trois Mousquetaires</i> d'Alexandre Dumas)	Bernard Artigues, Claude Berri, Christian Fechner	Films Christian Fechner, Renn Productions	AMLF	13/03/1974	1 386 200		16 (10)
<i>Les Valseuses</i>	Bertrand Blier	Gérard Depardieu, Patrick Dewaere, Miou-Miou	Bertrand Blier, Philippe Dumarçay (d'après le roman éponyme de Bertrand Blier)	Paul Claudon	CAPAC, Union des Producteurs de Films, SN Prodis	SN Prodis	20/03/1974	5 726 031		20 (8)

<i>La moutarde me monte au nez</i>	Claude Zidi	Pierre Richard, Jeanne Birkin, Claude Piéplu, Henri Guybet	Pierre Fabre, Claude Zidi	Marcel Berbert, Claude Berri, Christian Fechner, Claude Zidi	Films Christian Fechner, Renn Productions, Films 7, Simar Films	AMLF	09/10/1974	3 702 322		21 (9)
<i>Le Chaud Lapin</i>	Pascal Thomas	Bernard Menez, Daniel Ceccaldi, Claude Barrois, Brigitte Gruel	Jacques Lourcel, Pascal Thomas, Hubert Watrinet	Claude Berri, Brigitte Gruel	Renn Productions Les Films du Chef Lieu, AMLF	AMLF	30/10/1974	1 481 812		1 (1)
<i>Vos gueules, les mouettes !</i>	Robert Dhéry	Robert Dhéry, Colette Brosset, Pierre Mondy, Pierre Tornade, Robert Castel	Colette Brosset, Robert Dhéry	Robert Velin	Les Artistes Associés, Télécip	Les Artistes Associés	30/10/1974	1 045 135		1
<i>Les bidasses s'en vont en guerre</i>	Claude Zidi	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner	Jean Bouchard, Jean-Paul Farré, Claude Zidi	Bernard Artigues, Marcel Berbert, Claude Berri, Christian Fechner, Claude Zidi	Films 7, Films Christian Fechner, Renn Productions, Simar Films, Terra Filmkunst (RFA), Medusa (Italie)	AMLF	11/12/1974	4 154 509	38	35 (17)
<i>Impossible... pas français</i>	Robert Lamoureux	Jean Lefebvre, Pierre Mondy, Pierre Tornade	Robert Lamoureux	Robert Dorfmann, Jacques-Henri Martin	Réalisations et Organisations Cinématographiques, Les Films Corona, PromoCinéma, Sancrosiap (Italie)	AMLF	11/12/1974	1 227 309		11 (7)
<i>Le Retour du grand blond</i>	Yves Robert	Pierre Richard, Jean Carmet, Jean Rochefort, Mireille Darc	Yves Robert, Francis Veber	Alain Poiré, Yves Robert	Gaumont, Les Productions de la Guéville	Gaumont	18/12/1974	2 195 219	33	28 (10)
<i>Pas de problème !</i>	Georges Lautner	Miou-Miou, Jean Lefebvre, Bernard Menez, Henry Guybet	Georges Lautner, Jean-Marie Poiré	Alain Poiré	Gaumont, Production 2000	Gaumont	18/06/1975	1 810 393		6 (2)

<i>Les Galettes de Pont-Aven</i>	Joël Seria	Jean-Pierre Marielle, Jeanne Goupil, Dolores MacDonough, Romain Bouteille, Claude Piéplu	Joël Seria	Claire Duval, Lucien Duval, Yves Rousset-Rouard, Joël Seria	Orphée Arts, Coquelicot Films, Trinacra	CFDC	20/08/1975	1 085 622		9 (3)
<i>La Course à l'échalote</i>	Claude Zidi	Pierre Richard, Jane Birkin	Michel Fabre, Jean-Claude Voulfow, Claude Zidi	Claude Berri, Claude Zidi	Films Christian Fechner, Renn Productions, Hermes Sincron (RFA)	AMLF	08/10/1975	2 956 550	29	23 (9)
<i>L'Incorrigible</i>	Philippe de Broca	Jean-Paul Belmondo, Geneviève Pujol, Julien Guiomar	Michel Audiard, Philippe de Broca (d'après le roman <i>Ah... mon pote !</i> d'Alex Varou)	Robert Amon, Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine	Simar Films, Mondex Films, Les Films Ariane, Cerito Films	CCFC	15/10/1975	2 568 325		12 (5)
<i>Le Sauvage</i>	Jean-Paul Rappeneau	Yves Montand, Catherine Deneuve	Jean-Loup Dabadie, Élisabeth Rappeneau, Jean-Paul Rappeneau	Raymond Danon, Jean-Luc Ormières	Lira Films, Produzioni Artistiche Internazionali (Italie)	Gaumont	26/11/1975	2 373 738		12 (2)
<i>On a retrouvé la septième compagnie</i>	Robert Lamoureux	Jean Lefebvre, Pierre Mondy, Henri Guybet	Robert Lamoureux, Jean-Marie Poiré	Alain Poiré	Gaumont, Production 2000	Gaumont	10/12/1975	3 740 109		19 (14)
<i>Bons baisers de Hong Kong</i>	Yvan Chiffre	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Jean-Guy Fechner	Yvan Chiffre, Christian Fechner	Bernard Artigues, Christian Fechner, Claude Berri	Films Christian Fechner, Renn Productions	AMLF	17/12/1975	2 859 962		14 (8)
<i>À nous les petites Anglaises !</i>	Michel Lang	Rémi Lauret, Stéphane Hillel, Véronique Delbourg, Sophie Barjac, Brigitte Bellac, Michel Melki	Michel Lang	Irène Silberman	Les Films Galaxie	CCFC	07/01/1976	5 704 446		16 (4)
<i>L'Année sainte</i>	Jean Girault	Jean Gabin, Jean-Claude Brialy, Danielle Darrieux	Louis-Émile Galey, Jean Girault, Jacques Vilfrid	Gérard Beytout, René Pignières	SNC, TF1 Films Production, Tritone Cinematografica (Italie)	Imperia Film	26/04/1976	1 123 190		17 (9)

<i>On aura tout vu !</i>	Georges Lautner	Pierre Richard, Miou-Miou, Jean-Pierre Marielle, Gérard Jugnot	Francis Veber	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	16/06/1976	1 249 452		3 (1)
<i>Cours après moi... que je t'attrape</i>	Robert Pouret	Annie Girardot, Jean-Pierre Marielle	Nicole de Buron, Robert Pouret	Guy Belfond, Sylvio Tabet, Claire Tucherer	Les Films Montfort, Les Films La Boétie, Films 21, Axe Films, France 3 Cinéma, Société Française de Production	Les Films La Boétie	25/08/1976	1 755 935		
<i>Un éléphant ça trompe énormément</i>	Yves Robert	Jean Rochefort, Claude Brasseur, Guy Bedos, Victor Lanoux, Danièle Delorme, Annie Duperey	Jean-Loup Dabadie, Yves Robert	Danièle Delorme, Alain Poiré, Yves Robert, Nicolas Seydoux, Daniel Toscan du Plantier	Gaumont, Les Productions de la Guéville, Zazi Films	Gaumont	22/09/1976	2 925 868		17 (9)
<i>L'Aile ou la Cuisse</i>	Claude Zidi	Louis de Funès, Coluche, Julien Guioamar	Michel Fabre, Claude Zidi	Bernard Artigues, Christian Fechner	Films Christian Fechner	AMLF	21/10/1976	5 841 966		13 (12)
<i>Le Jouet</i>	Francis Veber	Pierre Richard, Michel Bouquet, Fabrice Greco	Francis Veber	Pierre Grunstein	Renn Productions, Fideline Films, Efve Films, Andrea Films	AMLF	08/12/1976	1 249 452		22 (9)
<i>Le Jour de gloire</i>	Jacques Besnard	Jean Lefebvre, Pierre Tornade, Darry Cowl	Richard Balducci, Jacques Besnard, Jean-Henri Martin	Jacques Bézard, Arthur Brauner, Jacques-Henri Marin, Adolphe Viezzi	PromoCinéma, Tele Cine Filmproduktion (RFA)	NPF Planfilm	08/12/1976	1 991 801	37 (21)	32 (15)
<i>L'Animal</i>	Claude Zidi	Jean-Paul Belmondo, Raquel Welch	Michel Audiard, Dominique Fabre, Claude Zidi	Bernard Artigues, Christian Fechner, René Malo	Films Christian Fechner, Cerito Films	AMLF	05/10/1977	3 157 789		11 (5)

<i>Nous irons tous au paradis</i>	Yves Robert	Jean Rochefort, Claude Brasseur, Guy Bedos, Victor Lanoux, Danièle Delorme	Jean-Loup Dabadie, Yves Robert	Alain Poiré, Yves Robert	Zazi Films, Gaumont, Les Productions de la Guéville	Gaumont	09/11/1977	2 080 789		4 (1)
<i>Arrête ton char... bidasse !</i>	Michel Gérard	Darry Cowl, Pierre Tornade, Stéphane Hillel, Rémi Laurent, Michel Melki, Philippe Ricci	Richard Balducci, Michel Gérard	Franz Antel, Yvon Guezal, Christian Jungbluth, Lothar Kirscher, Jacques-Henri Marin	PromoCinéma, Terra Filmkunst (RFA), TV13 Filmproduktion (RFA)	NPF Planfilm	07/12/1977	1 907 513		9 (6)
<i>La Septième Compagnie au clair de lune</i>	Robert Lamoureux	Jean Lefebvre, Pierre Mondy, Henri Guybet	Robert Lamoureux, Jean-Marie Poiré	Alain Poiré	Gaumont, Production 2000	Gaumont	07/12/1977	1 792 134		18 (14)
<i>L'Hôtel de la plage</i>	Michel Lang	Daniel Ceccaldi, Guy Marchand, Francis Lemaire	Michel Lang	Marcel Dassault, Daniel Toscan du Plantier, Alain Poiré, Nicolas Seydoux	Production 2000, Productions Marcel Dassault, Gaumont	Gaumont	11/01/1978	2 771 917		10 (2)
<i>Tendre Poulet</i>	Philippe de Broca	Annie Girardot, Philippe Noiret	Michel Audiard, Philippe de Broca (d'après le roman <i>Le Frelon</i> de Jean-Paul Rouland et Jean-Claude Olivier)	Robert Amon, Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine	Les Films Ariane, Mondex Films	CCFC	18/01/1978	1 790 827		12 (5)
<i>Et vive la liberté !</i>	Serge Korber	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli, Philippe Brizard	Albert Kantof, Serge Korber, Jacques Lanzmann	Henri Baum, Jacques Dorfmann	Belstar Productions	Gaumont	01/02/1978	1 277 646		2
<i>Comment se faire réformer</i>	Philippe Clair	Christine Abt, Philippe Clair, Christian Parisy, Michel Melki, Pierre Zimmer, Denis Lefebvre Duprey, Fernand Legros	Philippe Clair	Catherine Bouguereau, Anne-Marie Toursky, Jean-Pierre Rawson	Alexia Films, Babel Productions	CIC	15/02/1978	1 936 906		5 (3)

<i>La Zizanie</i>	Claude Zidi	Louis de Funès, Annie Girardot	Michel Fabre, Pascal Jardin, Claude Zidi	Marcel Berbert, Christian Fechner	Simar Films, Films Christian Fechner	AMLF	22/03/1978	2 798 787	37	32 (18)
<i>Les Bidasses au pensionnat</i>	Michel Vocoret	Sylvain Chamarande, Corinne Corson, Maurice Illouz, Katia Tchenko, Bouboule, Denis Lefebvre	Michel Vocoret	Michel Albertini, Philippe Hellmann	Silènes Distribution, Alpes Cinéma	Lugo Films	17/05/1978	1 032 046		6 (1)
<i>Robert et Robert</i>	Claude Lelouch	Charles Denner, Jacques Villeret, Jean-Claude Brialy	Claude Lelouch	Claude Lelouch	Les Films 13	AMLF	14/06/1978	1 020 933		
<i>Vas-y maman</i>	Nicole de Buron	Annie Girardot, Pierre Mondy	Nicole de Buron, Mathilde Péan, Pierre Sisser	Claude Berri	Renn Productions, Les Films Montfort, Société Française de Production	AMLF	09/08/1978	1 210 816		
<i>Je suis timide mais je me soigne</i>	Pierre Richard	Pierre Richard, Aldo Maccione	Jean-Jacques Annaud, Alain Godard, Pierre Richard	Albina du Boisrouvray, Pierre Richard	Albina Productions, Fideline Films	CCFC, Groupement des Éditeurs de Films	23/08/1978	2 534 702		8 (6)
<i>La Carapate</i>	Gérard Oury	Pierre Richard, Victor Lanoux, Raymond Bussièrès, Jean-Pierre Darras, Yvonne Gaudeau	Gérard Oury, Danièle Thompson	Alain Poiré	Gaumont	Gaumont	11/10/1978	2 923 257		21 (9)
<i>La Cage aux folles</i>	Édouard Molinaro	Michel Serrault, Ugo Tognazzi, Michel Galabru	Marcello Danon, Édouard Molinaro, Jean Poiret, Francis Veber (d'après la pièce de théâtre éponyme de Jean Poiret)	Marcello Danon, Jean Nachbaur	Les Artistes Associés, Da Ma Produzione (Italie)	Les Artistes Associés	25/10/1978	5 406 614	31	26 (12)

<i>Le Pion</i>	Christian Gion	Henri Guybet, Claude Piéplu, Michel Galabru, Claude Jade	Christian Gion	Jacques Bar, Sylvio Tabet	Les Films 21, Cité Films, Ecta Filmproduktion (RFA)	SN Prodis	25/10/1978	1 453 597		8 (2)
<i>Les Bronzés</i>	Patrice Leconte	Josiane Balasko, Michel Blanc, Marie-Anne Chazel, Christian Clavier, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte, Dominique Lavanant	Josiane Balasko, Michel Blanc, Marie-Anne Chazel, Christian Clavier, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte, Claude Moynot, Patrice Leconte (d'après la pièce de théâtre <i>Amours, coquillages et crustacés</i> du Splendid)	Yves Rousset-Rouard	Trinacra	CCFC	22/11/1978	2 295 317		13 (12)
<i>Le Cavaleur</i>	Philippe de Broca	Jean Rochefort, Nicole Garcia, Danielle Darrieux, Annie Girardot	Michel Audiard, Philippe de Broca	Georges Dancigers, Alexandre Mnouchkine	Les Films Ariane, Mondex Films, FR3	CCFC	17/01/1979	1 038 413		7 (2)
<i>Le Gendarme et les Extra-Terrestres</i>	Jean Girault	Louis de Funès, Michel Galabru, Maurice Risch, Michel Modo, Guy Grosso, Jean-Pierre Rambal	Gérard Beytout, Louis de Funès, Jean Girault, Jacques Vilfrid	Gérard Beytout	SNC	SNC	31/01/1979	6 280 070		13 (7)
<i>Et la tendresse ? Bordel !</i>	Patrick Schulmann	Jean-Luc Bideau, Évelyne Dress, Bernard Giraudeau, Anne-Marie Philippe, Régis Porte	Patrick Schulmann	Jean-Pierre Fougea	Foch Production, Chloé Productions	Gaumont	28/02/1979	3 359 170		(3) 1
<i>Je te tiens, tu me tiens par la barbichette</i>	Jean Yanne	Jean Yanne, Mimi Coutelier, Micheline Presle, Jacques François	Gérard Sire, Jean Yanne	Gérard Beytout, Jean Yanne	Télé Hachette, SNC, Productions Jean Yanne	SNC	04/04/1979	1 065 991		

<i>Courage, fuyons</i>	Yves Robert	Jean Rochefort, Catherine Deneuve, Philippe Leroy, Dominique Lavanant	Jean-Loup Dabadie, Yves Robert	Danièle Delorme, Alain Poiré, Yves Robert	Gaumont, Les Productions de la Guéville, Zazi Films	Gaumont	17/10/1979	1 165 584		
<i>Les Charlots en délire</i>	Alain Basnier	Gérard Rinaldi, Jean Sarrus, Gérard Filippelli	Alain Basnier, Pierre Uytterhoeven	Georges Best, Alain Terzian	NGA Films, Choucroute International	UGC	24/10/1979	1 103 094		2
<i>Les Bronzés font du ski</i>	Patrice Leconte	Josiane Balasko, Michel Blanc, Marie-Anne Chazel, Christian Clavier, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte, Dominique Lavanant, Bruno Moynet	Josiane Balasko, Michel Blanc, Marie-Anne Chazel, Christian Clavier, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte, Dominique Lavanant, Bruno Moynet	Irénée Leriche, Yves Rousset-Rouard	Trinacra	CCFC	21/11/1979	1 535 781		13 (13)
<i>La Gueule de l'autre</i>	Pierre Tchernia	Jean Poiret, Michel Serrault	Jean Poiret	Jacques Dorfmann	Les Films Gibé, Sara Films, Antenne 2	AMLF	12/12/1979	1 000 704		13 (6)

Index des noms

A

ALBERT Xavier, 106
ALTMAN Rick, 19, 120
AMOUGOU Emmanuel, 472
AMY DE LA BRETEQUE François, 321
ANDERSON Benedict, 220
ANDRE Raoul, 132
ANEMONE, 157, 162, 359
ASSMANN Jan, 424, 425, 426
ATTIAS-DONFUT Claudine, 258
AUBERTEL Françoise, 435
AUDIARD Michel, 112, 114, 192, 196, 198, 200, 252, 253,
254, 255, 310, 311, 312, 313, 314, 448, 449, 465, 469,
470
AUDUREAU Annabel, 202
AUTEUIL Daniel, 167, 320, 358
AUTRE Pierre, 56, 61, 65, 78, 83, 84, 85, 86
AZEMA Jean-Pierre, 258

B

BACZKO Bronislaw, 45, 46
BAETENS Jan, 26, 43
BAKHTINE Mikhaïl, 23, 143, 279
BALASKO Josiane, 157, 165, 167, 168, 358, 463, 475
BANTIGNY Ludivine, 259, 261, 262, 267, 300, 345
BARD Christine, 206, 300
BARDOT Brigitte, 79, 269, 304, 306, 310, 311, 322
BARTHES Roland, 219, 242
BARTHOLEYNS Gil, 459
BASTIA Jean, 277
BATES Tamara, 478
BAUDRILLARD Jean, 219
BAUGNET Lucy, 349
BEAURAIN Nicole, 27, 28
BEDOS Guy, 326, 408
BELMONDO Jean-Paul, 107, 108, 110, 113, 116, 145, 171,
179, 180, 181, 182, 183, 184, 196, 203, 204, 270, 271,
285, 462, 464, 470, 475
BENGHOZI Pierre-Jean, 105
BENYAYER Laurent, 183
BERGSON Henri, 16
BERRI Claude, 111, 168, 273, 276, 316, 317, 408, 409
BERNARD Mathias, 262
BESNARD Jacques, 158, 194, 376, 414, 416, 418
BESSON Rémy, 119
BESSY Maurice, 59, 72, 73, 74, 77
BIRAUD Maurice, 200, 284
BIRKIN Jane, 301, 327
BISSET Jacqueline, 184
BLANC Michel, 157, 159, 160, 161, 165, 167, 358, 463
BLANCHARD Pascal, 410, 411, 413, 414, 415
BLANCHE Francis, 108, 114, 120, 131, 145, 146, 151, 153,
160, 222, 238, 268, 325, 327, 328, 333
BLIER Bernard, 134, 171, 199, 230, 252, 255, 268, 283,
311, 331, 334, 464, 474, 475
BLIER Bertrand, 101, 319
BLOCH Marc, 257, 258
BLÜMLINGER Christa, 457
BLUWAL Marcel, 239, 240
BOBINEAU Olivier, 297
BOISROND Michel, 77, 78, 148, 267, 304
BONNELL René, 66, 91, 92, 96
BONNEUIL Christophe, 40, 186
BORTOLOTTI Chiara, 472
BOUQUET Michel, 243
BOURDIEU Pierre, 25, 289, 339
BOURDON Jérôme, 30
BOURVIL, 12, 107, 108, 110, 111, 115, 145, 177, 196, 198,
203, 222, 283, 317, 328, 346, 349, 352, 370, 377, 387,
388, 419, 450, 453, 462, 464, 467, 470, 471
BOZON Michel, 301
BRASSART Alain, 181, 182
BRASSEUR Claude, 150
BRASSEUR Pierre, 382, 419

BRAUDEL Fernand, 39
BRENEZ Nicole, 451, 452
BRIALY Jean-Claude, 205, 240
BRIGGS Jonathyne, 275
BROCA Philippe (de), 51, 110, 113, 177, 179, 180, 182,
183, 184, 185, 195, 204, 205, 285, 320, 346, 475
BROSSET Colette, 153, 216
BRUNET Brigitte, 125, 126
BURCH Noël, 46
BURGESS Jean, 456
BURON Nicole (de), 247, 315
BUSSIÈRES Raymond, 153, 374, 415

C

CABAUD Pierre, 64, 70, 74, 76
CALBO Stéphane, 433, 434, 435, 436
CAMILLERI Jean-François, 106
CAMUS Marcel, 79, 364
CANDAU Joël, 366, 368
CAPDEVILA Luc, 386
CARBONNAUX Norbert, 149, 369, 371, 380, 411
CARDINAL Serge, 36
CARMET Jean, 153, 160, 278, 419
CASARIL Guy, 310
CASTORIADIS Cornelius, 44, 45
CERTEAU Michel (de), 24
CEVERNY Julien, 237, 240
CHABROL Dominique, 148
CHAMBAT-HOULLON Marie-France, 439
CHAMPAGNE Patrick, 433
CHARLOTS (Les), 96, 108, 112, 114, 116, 160, 168, 170,
203, 209, 234, 235, 236, 241, 249, 251, 254, 288, 327,
328, 343, 344, 346, 429, 462, 463, 483
CHARTIER Roger, 22, 27, 43, 189
CHASSAIGNE Philippe, 295
CHATEAUVERT Jean, 434, 478
CHAZEL Marie-Anne, 12, 157, 158, 168, 358
CHERASSE Jean, 278, 325
CHEVALIER Pierre, 111, 122, 349, 350, 351
CHRISTIAN-JAQUE, 149, 151, 170
CLAIR Philippe, 96
CLAIR René, 349
CLAVIER Christian, 157, 158, 162, 168, 358, 411, 418,
419

CLOCHE Maurice, 349
COLUCHE, 120, 145, 147, 148, 157, 158, 159, 167, 223,
224, 249, 286, 288
CORBIN Alain, 292
CORVIN Michel, 18, 126, 128, 129, 130, 135, 156, 164,
165
COSMA Vladimir, 113, 483
COULANGEON Philippe, 289
COWL Darry, 108, 116, 120, 131, 145, 146, 151, 152, 153,
160, 167, 414, 463, 475
CRAWLEY Tony, 307
CRETON Laurent, 55, 99, 100, 104, 105, 426, 434

D

DAC Pierre, 151, 160
DACAOSTA Bernard, 155, 161
DANAN Martine, 48, 353
DAQIN Louis, 65, 265
DARC Mireille, 169, 171, 196, 253, 285, 306, 311, 313
DARRIEUX Danielle, 127, 206
DAX Micheline, 145, 153
DAYAN Daniel, 436
DECOIN Henri, 266
DECOSTER Thibault, 344
DEGAND Claude, 63
DEHEE Yannick, 13, 320, 342, 343
DELACROIX Christian, 212
DELAGE Christian, 46, 105
DELANNOI Gil, 296
DELANNOY Jean, 346
DELAPORTE Chloé, 21, 80, 477
DELPORTE Christian, 339
DELSOL Chantal, 366
DENEUVE Catherine, 267, 370, 406, 419
DEPARDIEU Gérard, 319
DESSE René-Paul, 251
DEVARS Thierry, 342
DEWAERE Patrick, 147, 157, 159, 319
DHERY Robert, 112, 153, 154, 160, 216, 217, 221, 225,
228, 239, 325, 327, 430, 463
DICALÉ Bertrand, 279, 280, 335, 464
DONNAT Olivier, 262
DORFMANN Robert, 72
DORIS Pierre, 145

DORLEAC Françoise, 179
DOUIN Jean-Luc, 303, 304
DUBECHOT Patrick, 348
DUBY Georges, 236, 244
DUFILHO Jacques, 118, 145
DUMAZEDIER Joffre, 291, 292, 293, 294
DUPEUX Georges, 225
DURAND Pascal, 25, 26
DURANT Claude, 229
DURET-PUJOL Marie, 48, 50, 322, 323, 330
DYER Richard, 29

E

EDELINE Jean-Charles, 62, 86, 90, 91, 92, 95
EHRENBERG Alain, 230
EMELINA Jean, 16
ENRICO Robert, 185
ENRIQUEZ Eugène, 405
ESCOFFIER Jeffrey, 302
ESQUENAZI Jean-Pierre, 189
ETAIX Pierre, 110, 314
ETHIS Emmanuel, 30, 32, 37
EVRARD Franck, 17

F

FANTIN Emmanuelle, 461, 470
FECHNER Christian, 96, 419
FECHNER Jean-Guy, 234, 249
FEENSTRA Pietsie, 35
FERNANDEL, 79, 107, 108, 110, 115, 128, 140, 145, 192,
193, 271, 272, 283, 349, 350, 422, 462, 464
FERRARI Jean-Christophe, 475, 476
FERRO Marc, 407
FESCHOTTE Jacques, 140
FEUERHAHN Nelly, 329
FEVRY Sébastien, 52, 362, 363, 364, 365, 370, 373, 392,
393, 394, 395, 400, 401, 461
FICHE Hélène, 386, 387
FILIPPELLI Gérard, 234, 249, 343
FLANDRIN Laure, 15
FOREST Claude, 95, 308, 426, 427, 430
FOURASTIE Jean, 40, 210, 211, 214
FOURNIER-LANZONI Rémy, 47
FRANCK Robert, 209

FRAPPAT Marie, 474
FRAYSSE Olivier, 203
FRESNAY Pierre, 113, 277
FUNES Louis (de), 12, 40, 48, 55, 107, 108, 110, 111, 112,
114, 115, 116, 117, 123, 134, 135, 136, 145, 153, 154,
160, 177, 197, 198, 200, 202, 219, 221, 223, 233, 239,
240, 267, 269, 278, 279, 280, 283, 286, 304, 307, 324,
326, 327, 340, 341, 346, 352, 353, 377, 410, 425, 440,
441, 442, 443, 445, 446, 449, 450, 451, 452, 453, 455,
462, 464, 466, 468, 475, 476, 477

G

GABIN Jean, 79, 113, 171, 193, 196, 198, 200, 205, 207,
270, 271, 277, 279, 283, 284, 340, 342, 346, 347
GAERTNER Julien, 354, 355
GAILLARD Isabelle, 220
GALABRU Michel, 116, 123, 136, 145, 234, 311, 353
GALLAND Olivier, 257
GAUDREAU André, 119
GAUTEUR Claude, 279, 347
GAUTHIER Christophe, 42, 449, 472, 473, 474
GAYRAUD Agnès, 484
GENSAC Claude, 40, 123, 134, 323
GERARD Michel, 97
GIAMI Alain, 301
GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, 56, 74
GION Christian, 97, 276
GIONO Jean 349
GIRARDOT Annie, 252, 253, 310, 315, 327
GIRAULT Jean, 13, 108, 112, 115, 116, 122, 123, 130, 131,
135, 152, 170, 177, 193, 204, 205, 209, 218, 238, 267,
268, 272, 277, 278, 279, 280, 281, 304
GIUST-DESPRAIRIES Florence, 44, 45
GOBILLE Boris, 400
GOETSCHER Pascale, 137, 138
GRAD Geneviève, 269
GRAINGE Paul, 457, 458
GRANGE-SEGERAL Évelyne, 435
GRANGIER Gilles, 113, 115, 171, 198, 267, 271, 272, 277,
279, 280
GRAS Pierre, 426
GREEN Joshua, 456
GREGOIRE Gilbert, 68, 94, 103, 104, 106
GRENIER Alexandre, 166, 419, 466

GRIGNON Jean-Claude, 24
GUIDO Laurent, 35, 36
GUIOMAR Julien, 204, 223, 285
GUY Jean-Michel, 30, 437
GUYBET Henri, 157, 311, 318, 353, 377

H

HALBWACHS Maurice, 366, 367, 424
HALL Stuart, 26
HALLET Marion, 196
HARTOG François, 454
HECHT Gabrielle, 213
HEINICH Nathalie, 472
HEKMA Gert, 301
HERVE Frédéric, 303, 306
HEYRAUD Violaine, 136
HIRSCHMAN Albert O., 335
HOGGART Richard, 26
HORTON Andrex, 17
HUNEBELLE André, 170, 201, 221, 430

I

IMBERT Jérémie, 33, 283

J

JABLONKA Ivan, 259, 267, 345
JACQUET Michel, 388
JAUSS Hans Robert, 19, 174
JEANCOLAS Jean-Pierre, 82
JOANNON Léo, 114, 267, 284
JOBERT Marlène, 199, 242, 310
JOFFE Alex, 115, 222, 225
JOUFFA François, 307
JOYON Charles, 156, 157
JUGNOT Gérard, 12, 157, 158, 160, 162, 167, 168, 319,
357, 358, 359, 379, 387, 421, 463
JULIA Dominique, 24
JULLIER Laurent, 41, 63, 235, 479

K

KALIFA Dominique, 25, 45, 210, 256, 461
KITSOPANIDOU Kira, 55
KORBER Serge, 97, 255, 284, 304

KUISEL Richard F., 212

L

LA PATELLIERE Denys (de), 346
LABERGE Marie-France, 433
LABORIE Pierre, 366, 389, 406, 407
LAGNY Michèle, 38, 44
LAHIRE Bernard, 30, 437
LAMBERT Warren, 359
LAMOTTE Martin, 157, 158, 418, 421
LAMOUREUX Robert, 13, 132, 145, 146, 385, 390, 393
LANG Michel, 39, 97, 114, 160, 168, 274, 275, 318
LANGLOIS Suzanne, 381
LANOUX Victor, 108, 145, 147, 399, 400, 403
LAURENT Natacha, 473, 474
LAUTNER Georges, 13, 110, 112, 116, 151, 158, 167, 171,
194, 195, 196, 197, 203, 217, 267, 268, 277, 306, 309,
311, 313, 314, 318, 354, 431, 463, 474, 475, 483
LAVABRE Marie-Claire, 367, 421
LAVANANT Dominique, 157, 167, 411, 419
LAVIRON Jean, 192, 277
LE BART Christian, 297, 298, 357
LE CHANOIS Jean-Paul, 246, 267, 285
LE FORESTIER Laurent, 35, 36, 235, 332
LE GOFF Jacques, 365
LE GOFF Olivier, 214
LE GRAS Gwénaëlle, 47, 388
LE GUERN Philippe, 477
LE PAJOLEC Sébastien, 48, 267, 270, 274, 282, 440, 441
LE TALLEC Jean-Yves, 356
LECONTE Patrice, 12, 13, 159, 160, 162, 166, 358, 439,
483
LEFEBVRE Henri, 244, 245, 246
LEFEBVRE Jean, 116, 123, 131, 136, 145, 153, 200, 255,
268, 282, 309, 311, 354, 377, 411, 463
LEFORT Claude, 322
LEFRANC Guy, 151, 194
LEGRAND Pascal, 56
LEGROS Patrick, 481
LEITCH Thomas, 190, 191
LELOUCH Claude, 181
LEMAHIEU Daniel, 130, 131
LEMONIER Marc, 465
LETOURNEUX Matthieu, 48, 117, 121, 173, 174, 181, 480

LEVERATTO Jean-Marc, 41, 63, 424, 442, 449
LEVY Florence, 262
LEVY Ophir, 474
LEWIS Clive Staples, 443, 444
LHERMITTE Thierry, 12, 157, 158, 320, 358
LINDENBERG Daniel, 414
LINDEPERG Sylvie, 362, 365, 394, 395, 396
LITS Marc, 25, 26
LOUBET Jean-Louis, 215

M

MACCIONE Aldo, 377
MAGNIER Claude, 123, 133
MAILLAN Jacqueline, 123, 131, 145, 153, 160, 167, 379,
411, 464
MAILLOT Pierre, 375
MALLAT Robert, 145, 147, 148
MALLE Louis, 170, 273, 304, 413
MALLET Serge, 227
MANDROU Robert, 15, 42
MARAIS Jean, 79
MARIELLE Jean-Pierre, 145, 198, 222, 316, 319, 320
MARIN Christian, 239, 326
MARION Philippe, 119, 121
MARTINEZ Ariane, 136
MELON-MARTINEZ Enrique, 221
MENDRAS Henri, 212, 244, 288
MESNARD Philippe, 369
MEYER Georges, 308, 309
MICOUD André, 472
MIOU-MIOU, 157, 159
MOCKY Jean-Pierre, 222, 317, 346
MOINE Raphaëlle, 20, 170, 203, 235, 462
MOLINARO Édouard, 123, 133, 135, 150, 163, 170, 194,
355, 358
MOLINER Pascal, 45, 299
MOLLIER Jean-Yves, 339
MONDY Pierre, 131, 326, 331, 377
MONNEYRON Frédéric, 481
MONTAND Yves, 347
MONTAGNE Albert, 302
MONTEBELLO Fabrice, 49, 58
MORENO Nicolas, 141
MORLEY David, 434

MORIN Edgar, 15, 270, 292, 315
MOSER Walter, 454, 456
MOURA Jean-Marc, 17
MOUSSAOUI Nedjma, 379, 380
MOYNOT Bruno, 12, 157, 168
MUCHEMBLED Robert, 22, 23
MÜLLER Jürgen E., 119, 120

N

NICOLIC Nathalie, 309
NIEMEYER Katharina, 180, 461
NIVEN David, 110, 196, 201, 203
NOËL-NOËL, 113, 277
NOGUEZ Dominique, 17
NOIRET Philippe, 241, 326, 349, 370, 419
NOIRIEL Gérard, 43, 228
NORA Pierre, 365, 367

O

ODIN Roger, 21, 118
ORY Pascal, 43, 44, 210, 275, 336
OURY Gérard, 9, 12, 13, 77, 96, 97, 108, 112, 117, 130,
160, 167, 168, 170, 178, 180, 185, 195, 329, 354, 374,
375, 391, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405,
414, 415, 419, 431, 450, 463, 464, 475

P

PACOME Maria, 167, 183
PASQUIER Dominique, 26
PASSERON Jean-Claude, 24, 25
PASSEVANT Christiane, 27, 28
PAVEAU Marie-Anne, 461
PAWIN Rémy, 317
PECAUT Daniel, 226, 227
PERNIOLA Mario, 455, 456
PERON René, 231
PERRIAULT Jacques, 458, 459
PESSIS Céline, 40, 186, 211
PIEPLU Claude, 327
PIERRE Roger, 120, 145, 147, 150, 151, 396, 463
PIGENET Michel, 232, 296
PILLARD Thomas, 47, 55, 189, 192, 193, 203, 204, 474,
475

PILLET Élisabeth, 141, 143
PINÇON Michel, 340
PINÇON-CHARLOT Monique, 340
PINEL Vincent, 15
PIRES Gérard, 246, 247, 248, 251, 311, 315, 316
POELS Géraldine, 220, 434
POIRE Alain, 96
POIRE Jean-Marie, 42, 159, 167, 320, 362, 411, 418, 419,
420, 422, 452
POIRET Jean, 111, 123, 137, 145, 147, 148, 149, 150, 151,
160, 161, 223, 267, 329, 349
POITRENAUD Jacques, 137, 200, 305, 306
PORTIS Larry, 27, 28, 48, 233, 341
POURET Robert, 222
PREBOIST Paul, 331, 334
PROST Antoine, 37, 38, 39
PROULX Serge, 433

Q

QUEMENER Nelly, 161, 165

R

RAMONET Ignacio, 365, 390, 393, 394
RAPF Joanna E., 17
RAPPENEAU Jean-Paul, 101, 170, 185, 362, 364, 475
RAYNAUD Fernand, 111, 145, 146, 349
REBREYEND Anne-Claire, 300, 317
RENARD Jean-Bruno, 481
REVEL Jacques, 23, 24, 26, 27
RICH Claude, 133, 239, 312, 326, 349
RICHARD Jean, 142
RICHARD Pierre, 108, 110, 117, 145, 146, 147, 160, 200,
222, 229, 230, 243, 283, 313, 318, 327, 329, 330, 331,
332, 333, 374, 399, 400, 448, 462, 463, 464, 475
RIGAUD Francis, 131, 132, 150, 151
RINALDI Gérard, 116, 209, 234, 249, 288
RIOUX Jean-Pierre, 294, 338, 348
RIUTORT Philippe, 335
ROBERT Yves, 13, 79, 96, 112, 116, 130, 132, 158, 168,
178, 200, 241, 242, 256, 263, 264, 265, 266, 313, 317,
326, 369, 384, 405, 463
ROCHEFORT Jean, 132, 183, 200, 320, 371
ROGER Philippe, 212
ROLLIS Robert, 112, 116, 153

RONCAYOLO Marcel, 236, 244, 245
ROSS Kristin, 212, 216
ROTH-BETTONI Didier, 355
ROUSSET-ROUARD Yves, 12, 159, 166
ROUSSO Henry, 419, 420

S

SAINSAULIEU Renaud, 236, 237
SANCHEZ-BIOSCA Vicente, 35
SARRUS Jean, 234, 249
SAVAL Dany, 200, 267, 306
SCHULMANN Patrick, 317, 320, 321
SEGUELA Jacques, 100, 105
SELLIER Geneviève, 46, 47, 203
SERCEAU Daniel, 28
SERIA Joël, 320, 475
SERRAULT Michel, 123, 137, 145, 147, 148, 149, 150,
151, 154, 160, 161, 197, 234, 238, 328, 333, 353, 355,
370, 464
SICHLER Philippe 183
SIMON Jean-Paul, 18
SIMON Michel, 128, 380
SIRINELLI Jean-François, 259, 263, 290, 294, 295, 323,
338, 339, 348
SORLIN Pierre, 46

T

TACUSSEL Patrick, 481
TARAUD Christelle, 27, 28
TARTAKOWSKY Danielle, 232, 296
TASKER Yvonne, 172
TATI Jacques, 177
TCHERNIA Pierre, 114, 117, 137, 149, 265, 277
TELLIER Thibault, 246, 249, 250
THIBAUT Jean-Marc, 120, 145, 147, 150, 151, 369, 371,
396, 398, 463
THOMAS Pascal, 39, 110, 160, 168, 274, 275, 318, 320,
475
THOMAS Robert, 122, 225, 352
TOPÇU Sezin, 40, 186, 211
TORNADE Pierre, 153, 383, 411
TORTAJADA Maria, 34, 35
TOSCAN DU PLANTIER Daniel, 100, 102, 103
TOURNES Ludovic, 217

TRAVERSO Enzo, 366
TRUFFAUT François, 58, 79, 122, 265, 267, 409
TZITZIS Stamatios, 366

V

VADIM Roger, 79, 122, 269, 304, 306
VAILLANT Alain, 16, 17, 48, 117, 169, 170, 279, 480
VEBER Francis, 130, 158, 197, 241, 284, 318
VENAYRE Sylvain, 175, 176
VENTURA Lino, 171, 196, 199, 200, 217, 268, 305, 311,
329
VERAY Laurent, 372
VERNETTE Érive, 99
VERNEUIL Henri, 12, 135, 270, 305
VEYRAT-MASSON Isabelle, 410, 411, 413, 414, 415
VEZYROGLOU Dimitri, 9, 35, 40, 48, 49, 474
VILFRID Jacques, 122, 130, 131
VILLERET Jacques, 278, 379
VILLERMET Jean-Marc, 234, 235
VINCENDEAU Ginette, 29, 48, 189, 279, 311, 347
VOCORET Michel, 97

W

WALLACH Eli, 110, 196, 201
WALLON Armand, 244
WEINSTEIN Deena, 459, 460, 461
WILLIS Andy, 27
WISNIEWSKI Marine, 140, 141, 142, 144
WOLTON Dominique, 378, 436

Y

YANNE Jean, 32, 114, 116, 120, 145, 146, 160, 230, 311,
313, 315, 332, 333, 334, 335, 337, 358, 411, 414, 464,
468, 469
YONNET Paul, 218

Z

ZANCARINI-FOURNEL Michelle, 212, 300
ZARADER Jean-Pierre 184
ZIDI Claude, 13, 96, 97, 112, 158, 160, 167, 223, 225,
234, 235, 246, 251, 285, 320, 327, 343, 344, 345, 463

Index des films

A

Abominable Homme des douanes (L'), 191
Âge ingrat (L'), 267, 271
Aile ou la Cuisse (L'), 13, 97, 132, 158, 223, 224, 285, 286, 339, 431, 432, 453
Alexandre le bienheureux, 116, 241, 242, 317
Allez France !, 153, 154
Animal (L'), 97, 108
Année sainte (L'), 191, 193, 203, 204, 205, 207
À nous les petites Anglaises, 97, 107, 274, 275, 276, 318
À nous quatre, Cardinal !, 170
Arrête ton char... bidasse, 97, 107, 344
Auguste, 111, 122, 192, 349, 350, 351, 352
Aventure c'est l'aventure (L'), 181, 185, 191, 219, 329
Aventures de Rabbi Jacob (Les), 13, 33, 57, 97, 107, 117, 195, 219, 352, 353, 354, 355, 431, 432

B

Barbouzes (Les), 107, 151, 169, 194, 201, 203, 277, 466
Baron de l'écluse (Le), 346, 347
Bébert et l'Omnibus, 264, 266
Belle Américaine (La), 112, 153, 154, 177, 215, 216, 228, 229, 325, 326, 349
Bidasses au pensionnat (Les), 97
Bidasses en folie (Les), 57, 112, 344, 345, 346, 429
Bidasses s'en vont en guerre (Les), 33, 97, 107, 343, 429
Blague dans le coin, 196
Bons baisers de Hong Kong, 194, 196, 201, 203, 328, 483
Bouche cousue, 191
Boulevard du rhum, 185
Bricoleurs (Les), 131, 152
Bride sur le cou (La), 306
Bronzés (Les), 13, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 320, 358, 360, 429, 431, 439, 449, 465, 466
Bronzés font du ski (Les), 12, 164, 358, 360, 429, 431, 449, 465, 466
Brune que voilà (La), 132

C

Cage aux folles (La), 33, 107, 123, 150, 352, 353, 354, 355, 356
Caïd (Le), 191
Calmos, 101
Candide ou l'Optimisme au XX^e siècle, 149, 150, 362, 369, 371, 380, 381, 410
Carambolages, 239, 240
Carapate (La), 108, 147, 329, 362, 364, 374, 375, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 414, 415
Cavaleur (Le), 107, 320, 341
Cave se rebiffe (Le), 107, 177, 191, 198, 199, 200, 204, 284
Cerveau (Le), 33, 77, 96, 97, 110, 196, 201, 203, 219, 429
Ces messieurs de la famille, 132, 149, 151, 238, 339
Charlots en délire (Les), 241
Charlots font l'Espagne (Les), 429
Chaud Lapin (Le), 107, 110
Cheval pour deux (Un), 362, 369, 371, 375, 382, 395, 396, 397, 398, 399
Chinois à Paris (Les), 32, 333, 334, 335, 337
Chobizenesse, 333
Cocagne, 349, 350, 351
Comment réussir en amour, 149, 267
Comment se faire réformer, 97, 344
Corniaud (Le), 12, 13, 33, 39, 57, 97, 108, 111, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 217, 307, 352, 429, 431, 450, 476
Courage fuyons, 362, 369, 371, 405, 406
Cours après moi que je t'attrape, 222
Course à l'échalotte (La), 33, 356
Cracks (Les), 225
Crésus, 349, 350, 351
Croulants se portent bien (Les), 122
Cuisine au beurre (La), 107, 108, 115

D

Des pissenlits par la racine, 196, 197

Diabole par la queue (Le), 191, 346, 347
Distrait (Le), 108, 330, 331
Don Camillo en Russie, 429
Drôle de paroissien (Un), 346, 347

E

Éléphant ça trompe énormément (Un), 96, 158, 317, 341
Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas, mais... elle cause !, 252, 311
Elle cause plus... elle flingue, 252, 253
Elle court, elle court la banlieue, 246, 247, 249, 250, 251, 252
Emmerdeur (L), 107, 197
Erotissimo, 107, 108, 314, 315, 316, 317, 318
Étalon (L), 314, 317, 328, 329
Et la tendresse ? Bordel !, 107, 317, 320, 483
Et vive la liberté !, 97

F

Faites donc plaisir aux amis, 132
Faites sauter la banque, 108, 191, 198, 231, 232, 233
Famille Fenouillard (La), 178
Fantasia chez les ploucs, 311
Fantômas, 188, 201, 202, 219, 221, 429, 430
Fantômas se déchaine, 202
Faut pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages, 191, 198, 199, 310
Foire aux cancre (La), 265, 483
Folie des grandeurs (La), 97, 170
Fous du stade (Les), 97, 108, 429
Française et l'amour (La), 149, 266, 304

G

Gendarme à New York (Le), 107, 116, 273, 281
Gendarme de Saint-Tropez (Le), 13, 33, 48, 57, 112, 217, 268, 269, 271, 272, 281, 282, 303, 431, 432, 459, 461
Gendarme en balade (Le), 281, 282, 339, 340
Gendarme et les Extra-Terrestres (Le), 115, 170, 171
Gendarme et les gendarmettes (Le), 280
Gendarme se marie (Le), 40, 281, 304, 323
Gorilles (Les), 131, 152, 177
Grand Bazar (Le), 107, 116, 158, 233, 234, 235, 236, 246, 247, 249, 251, 252, 254

Grand Blond avec une chaussure noire (Le), 13, 96, 107, 113, 177, 194, 197, 312, 313, 483
Grand Restaurant (Le), 194, 196, 219, 429, 453
Grande Java (La), 96, 114, 326
Grande Lessive (!) (La), 222
Grande Mafia (La), 191
Grandes Vacances (Les), 107, 219, 267, 272, 339
Grande Vadrouille (La), 12, 13, 33, 39, 57, 72, 97, 132, 286, 352, 362, 369, 370, 376, 379, 380, 381, 382, 384, 387, 388, 390, 391, 392, 394, 396, 403, 418, 419, 429, 430, 431, 432, 438, 450, 453
Gros Bras (Les), 131, 151, 177
Grosse Caisse (La), 107, 115, 191, 198
Guerre des boutons (La), 57, 79, 107, 263, 264, 265, 266, 429, 483
Gueule de l'autre (La), 137, 149, 328

H

Héritiers (Les), 277, 339
Hibernatus, 123, 170, 219, 339
Homme de Rio (L), 33, 51, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 207, 429
Homme-orchestre (L), 107, 304
Hommes préfèrent les grosses (Les), 159, 165, 168
Hôtel de la plage (L), 97, 274, 275, 276

I

Idiot à Paris (Un), 241, 254, 255, 256
Incorrigible (L), 107, 110, 203, 204, 205, 207, 285

J

Je sais rien, mais je dirai tout, 117, 229, 230, 241, 283, 284, 330, 331, 339, 345
Je suis timide mais je me soigne, 110
Je te tiens, tu me tiens par la barbichette, 333, 337
Je vais craquer, 162, 165, 358
Jo, 107, 111, 123, 132, 133, 134, 135, 219, 307, 339
Jouet (Le), 158, 241, 243, 284, 357
Jour de gloire (Le), 107, 362, 376, 379, 381, 383, 384, 386, 410, 411, 414, 416, 417, 418

L

Laisse aller... c'est une valse, 107, 108, 312, 313

Lions sont lâchés (Les), 305, 340
Livreurs (Les), 108, 152

M

Ma femme s'appelle reviens, 358
Magnifique (Le), 113, 116, 184, 185, 186, 195, 207, 429
Mais où est donc passée la septième compagnie ?, 13, 96, 107, 362, 369, 381, 383, 385, 393
Malabars sont au parfum (Les), 151, 194, 201
Malheurs d'Alfred (Les), 222, 330, 331
Mariés de l'an II (Les), 170
Moi y'en a vouloir des sous, 107, 116, 229, 230, 231, 241, 333, 334, 335, 336, 337
Monocle rit jaune (Le), 110, 194, 201
Mon oncle Benjamin, 170
Monsieur, 64, 114, 193, 267, 285, 339
Moutarde me monte au nez (La), 327, 339, 356
Mur de l'Atlantique (Le), 362, 363, 364, 369, 370, 375, 377, 380, 381, 382, 383, 385, 387, 388, 390, 393, 394, 431

N

Ne nous fâchons pas, 107, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 267
Nous irons à Deauville, 108, 150, 217
Nous irons tous au paradis, 96, 317, 341
Novices (Les), 310, 311

O

On a retrouvé la septième compagnie, 96, 362, 390
On aura tout vu, 158, 318
Oscar, 107, 123, 132, 133, 134, 135, 180, 239, 339

P

Papy fait de la Résistance, 42, 163, 164, 362, 375, 376, 379, 382, 383, 411, 418, 419, 420, 421
Parisiennes (Les), 267, 305
Pas de problème, 107, 197
Patate, 225, 352
Père Noël est une ordure (Le), 159, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 359
Permis de conduire (Le), 107, 218, 238
Petit Baigneur (Le), 153, 154, 225, 239, 340, 430, 453

Pétroleuses (Les), 170
Pion (Le), 97, 276
Pique-assiette (Les), 108, 152
Pistonné (Le), 111, 362, 408, 409, 410
Playtime, 177
Pleure pas la bouche pleine, 274, 275, 276, 318
Pouic-Pouic, 122, 131, 339, 429
Pour cent briques, t'as plus rien...., 163, 241, 358

Q

Quart d'heure américain (Le), 159, 164, 241, 359
Quatre Charlots mousquetaires (Les), 170
Quelques messieurs trop tranquilles, 116, 219, 311, 352, 353, 354

R

Râleurs font leur beurre (Les), 277
Ravissante idiote (Une), 194, 196, 197, 201
Réformés se portent bien (Les), 97
Retour du grand blond (Le), 96, 194, 200

S

Sauvage (Le), 101, 185
Septième Compagnie au clair de lune (La), 96, 362, 381, 383, 387
Sex-shop, 314, 316, 318
Singe en hiver (Un), 270
Soupe aux choux (La), 277, 279, 280, 281
Soupirant (Le), 339
Souris chez les hommes (Une), 107, 200

T

Tatoué (Le), 339, 346, 347
T'empêches tout le monde de dormir, 163, 164, 167
Tendre Poulet, 341
Tendre Voyou, 340
Tête du client (La), 137, 149
Tire-au-flanc 62, 122
Tontons flingueurs (Les), 13, 33, 51, 107, 112, 191, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 204, 217, 219, 268, 269, 271, 429, 431, 432, 465, 466, 469, 474, 475, 483
Tout l'or du monde, 349, 350

Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil, 107,
333, 334, 335, 337

Tracassin ou Les Plaisirs de la ville (Le), 222

Tribulations d'un Chinois en Chine (Les), 179, 180, 183,
184, 185

Trois enfants dans le désordre, 114, 267, 284

V

Valise (La), 195, 197, 354, 355

Valseuses (Les), 319

Veinards (Les), 131

Vendetta (La), 325, 326

Veuve en or (Une), 107, 114, 312, 313

Viager (Le), 277, 362, 369, 370, 375, 384, 394, 429

Vie de château (La), 362, 363, 364, 369, 370, 375, 376,
379, 382, 384, 386, 393, 394, 419

Viens chez moi, j'habite chez une copine, 159, 162, 165,
167, 241

Vieux de la vieille (Les), 33, 113, 271, 277, 279, 280, 281,
284

Viva Maria !, 170

Vos gueules, les mouettes !, 153, 221, 327

Voyage à Biarritz (Le), 272, 352

Z

Zizanie (La), 327, 339, 429

Zozos (Les), 274, 275, 276, 318