



HAL
open science

Introduction

Olivier Frayssé

► **To cite this version:**

| Olivier Frayssé. Introduction. Les Tontons flingueurs, 2020, p. 272-291. hal-03924679

HAL Id: hal-03924679

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03924679>

Submitted on 5 Jan 2023

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.

Copyright

Les Tontons flingueurs, si c'est une œuvre

Introduction

Si vous lisez ces lignes, c'est probablement que vous vouez une passion aux *Tontons flingueurs*, et les auteurs de ce numéro ne sauraient vous en blâmer, car nombre d'entre eux la partagent, et les autres ne leur en veulent pas. Ce que tous ont essayé de comprendre, c'est comment et pourquoi le film réalisé par Georges Lautner en 1963 a acquis la place éminente et singulière qu'il occupe dans l'histoire de notre cinéma.

Leur espoir est que leurs recherches vous permettront d'encore mieux goûter cette œuvre, en distinguant les multiples saveurs de ce plat incontestablement roboratif. Pour filer la métaphore gastronomique, la culture, c'est comme la confiture, c'est ce qui ajoute du goût et l'épaisseur à la tartine. Revoir *Les Tontons*, car c'est un film qu'on revoit régulièrement, c'est retrouver avec plaisir du bien connu, mais ce peut aussi être découvrir mille beautés cachées, faire des liens que l'on n'avait pas encore faits, comprendre les ressorts de nos émotions en analysant les ressorts de l'œuvre, bref ajouter le charme de la nouveauté au confort de la familiarité. L'apport de spécialistes de diverses disciplines à la présente étude y contribue, il permet aussi de faire pièce d'un certain nombre d'idées communément admises sur la réalisation du film, sa musique, et la manière dont il a été reçu.

Ce « film culte » est d'abord un film, c'est-à-dire une production collective et coûteuse, ce qui différencie le cinéma d'autres arts. Le metteur en scène collabore avec les scénaristes et dialoguistes, les producteurs, les acteurs, le chef opérateur, l'auteur de la musique, tous les techniciens, etc., ce qui multiplie les contraintes, souvent fécondes, et les opportunités créatives. C'est sur le film en tant que film que s'interrogent les premiers articles.

Jean Montarnal, spécialiste de cinéma, montre d'abord que *Les Tontons* ne s'inscrit pas dans la catégorie polémique, inventée par les thuriféraires de la

«Nouvelle Vague», du «cinéma de papa». Certes, certains acteurs et le dialoguiste, Michel Audiard, sont des valeurs sûres, qui ont travaillé avec les réalisateurs par dont la «Nouvelle Vague» entend se démarquer, et le film est immédiatement un succès populaire, contrairement aux productions innovantes et intellectuelles de l'époque. Mais Lautner est de la même génération que les cinéastes de la «Nouvelle Vague», il partage avec eux le goût de la liberté et de l'originalité, la fascination pour le cinéma américain, et parvient à faire le film qu'il veut faire, grâce au soutien du dialoguiste, des acteurs, et en particulier du chef opérateur Maurice Fellous, tout en leur laissant des plages de liberté. Revendiquant l'héritage d'Orson Welles, il adopte, outre le plan serré, qui met en avant les acteurs, la focale courte, qui «creuse la profondeur spatiale» et permet une «polyphonie visuelle et narrative dans le même plan», créant ainsi une «esthétique de bande dessinée», que l'on retrouvera dans les menus des DVD quand le film sera diffusé sur ce support. Le rythme des *Ton ton* doit beaucoup au nombre exceptionnel de plans, 694 prévus à l'origine, et 900 à l'arrivée, soit un plan toutes les 7 secondes. Cette «touche Lautner» est pour beaucoup dans le dynamisme comique du film, qui se rap-proche à cet égard de celui des dessins animés.

Paola Palma, spécialiste notamment des échanges cinématographiques franco-italiens, dans son étude fouillée des conditions de la coproduction (60 % France, 20 % Italie et 20 % Allemagne), nous donne à comprendre le caractère de tour de force de l'entreprise de Lautner, qui fait oublier au public français qu'il s'agit d'une coproduction tout en conservant le caractère de «film choral» inhérent aux coproductions. Revers de la médaille, en Italie, les censeurs (qui font disparaître des dialogues la nature homosexuelle des rapports entre Théo et son ami), les critiques et les spectateurs ne savent trop comment juger le film, présenté un peu comme une comédie sentimentale, et elle conclut que le rire est plus national que le drame.

Sur l'affiche, le nom de Michel Audiard est autant mis en évidence que celui du réalisateur, et pas seulement pour apporter au film la notoriété incontestable du scénariste. Il est évident que ce «film culte» ne le serait pas sans les «phrases cultes» distillées par Audiard. L'avantage des dialogues, c'est que les spectateurs peuvent les mémoriser et les dire à qui veut les entendre, alors qu'ils sont peu nombreux à pouvoir exhiber tout à trac une image du film, mal-gré les Smartphones, et qu'ils seraient pour la plupart bien incapables de mimer une scène. D'ailleurs, la gestuelle des acteurs leur est propre, alors que leurs paroles tendent souvent à l'universel, du proverbe ou de la sentence au lieu commun inattendu. Isabelle Vanderschelden, spécialiste de l'étude des scé-

narios et des dialogues de film, nous montre comment Michel Audiard, en confiance et soutenu par toute l'équipe, a pu donner libre cours à sa fantaisie, libérer son originalité dans des dialogues écrits au moins à six mains. Le parti pris de Lautner d'aller franchement vers la parodie a démultiplié la créativité de l'équipe et d'Audiard lui-même. Une des dimensions de la parodie est la «conception antinaturaliste» du dialogue, «une perception d'énonciation décalée» entre ce que le personnage dit et la façon dont il le dit, ce qui provoque toujours la surprise chez le spectateur, qui se voit offrir le résultat d'un «délire collectif», «introduisant l'absurde intemporel et la fantaisie», une des clefs sans doute de la longévité du film.

La parodie se fait auto-parodie, dans la mesure où Albert Simonin, auteur du roman *Grisbi or not Grisbi*, collabore au scénario. Fabien Gris, spécialiste de littérature, se penche sur un aspect souvent ignoré, et pour cause, du film : le fait qu'il s'agit de l'adaptation d'un roman à succès. Cette adaptation est précisément «flingueuse», résultant d'«un travail joyeux et conscient de sape de la matière littéraire», avec la complicité du romancier. *Grisbi or not Grisbi*, «bien que souvent humoristique et parfois pittoresque, est néanmoins un véritable roman noir, du genre sérieux», qui s'achève sur le constat que fait Max le menteur, le héros du roman, de l'inutilité de sa propre existence, cessant ainsi enfin de se mentir à lui-même, ce qui achève naturellement la trilogie imaginée par Simonin autour de ce héros, faisant disparaître le personnage de fiction avec la fiction elle-même. Et c'est ce personnage en route vers le désenchantement et la désillusion qui est censé être transposé dans la figure de Fernand Naudin incarné par Lino Ventura, lequel avoue ne pas abuser du vague à l'âme... Fabien Gris montre comment les contraintes de la coproduction, avec l'introduction d'acteurs pour lesquels il fallait des rôles entièrement nouveaux par rapport à la distribution du roman, notamment la jeune Sabine Sinjen, qui sera Patricia, conduit à réorganiser l'intrigue de bout en bout. Dans ce processus, une des dimensions mineures du roman d'origine, celle de pastiche des romans noirs américains, se trouve magnifiée au point de reconfigurer le genre : le film est une franche parodie burlesque. En acceptant le flingage de son héros désenchanté et la métamorphose du glauque en jubilatoire, Simonin signe également l'oubli dans lequel va tomber son roman.

Si le texte original disparaît lors du passage à l'écran, le nouveau texte, celui des dialogues essentiellement dus à Audiard, va entrer dans une dialectique interne avec lui-même, car l'image verbale va y prendre une importance considérable, alternant et opposant métaphore et métonymie, et aussi dans une dialectique avec les images visuelles du film et la musique. Bernard Franco, spécia-

liste de littérature, introduit son analyse par une réflexion sur la conscience aiguë qu'Audiard a de la nature des figures de style qu'il emploie, en partant d'un extrait de *Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages*, film sorti cinq ans après *Les Tontons*:

« — Attention ! J'ai le glaive vengeur et le bras séculier ! L'aigle va fondre sur la vieille buse !

— Un peu chouette comme métaphore, non ?

— C'est pas une métaphore, c'est une périphrase.

— Fais pas chier !

— Ça, c'est une métaphore. »

Les linguistes débattent encore aujourd'hui de la différence entre la métaphore et la métonymie. La métaphore est fondée sur l'analogie entre deux choses sans rapport entre elles : ainsi Raoul Volfoni utilise le champ lexical du soin pour parler de la résolution brutale qu'il projette du problème posé par Fernand : « Je vais lui en faire une ordonnance, et une sévère » ; mais ce qu'il fait réellement, c'est une bombe, qui ressort du champ lexical de la guerre. La métonymie utilise un trait saillant d'une chose pour la désigner : Fernand sera « le Gugusse de Montauban » pour Raoul, gangster parisien et donc nécessairement supérieur au provincial, et « l'homme-singe » ou le « primate » pour l'intellectuel qu'est Antoine, mais ces métonymies sont aussi des métaphores de la force brute de Fernand... Les métonymies dépendent du locuteur, car il perçoit un trait du personnage comme le plus saillant à partir de sa propre situation. Elles campent donc deux personnages en même temps, ce qui, du point de vue de l'efficacité des dialogues, et des monologues, est remarquable. Bernard Franco poursuit en montrant comment l'image verbale se développe dans le contexte de l'image visuelle qui l'éclaire et la met en relief. Le florilège d'images du fameux discours de Raoul sur « l'éparpillement façon puzzle » prend sa force du bourre-pif de la scène précédente, et l'expression des visages des Tontons dans la cuisine donne un relief particulier aux répliques. Le réseau des images, verbales et visuelles, fait système pour donner le sens du film, et aussi pour l'inscrire dans son contexte social et politique, car nombre des métaphores employées pour désigner des épisodes de l'intrigue utilisent le champ lexical de l'actualité politique, comme la Détente ou le référendum, ou des événements historiques qui sont, de manière transparente pour le spectateur d'alors, des métaphores de l'actualité.

La force que ces images donnent à l'expression des personnages est un élément constitutif des clivages qui constituent le moteur de l'intrigue : les deux clans opposés, bien sûr, mais aussi anciens combattants et jeunesse yé-yé, hommes machistes et femmes en théorie soumises, hétéros et homos, Paris

contre Province, etc. Deux autres figures de style, la sentence et le proverbe, constituent le film comme œuvre, dans un processus de généralisation (il n'y a après tout qu'un seul tonton, qui n'en est d'ailleurs pas un, dans le film intitulé *Les Tontons*) et d'universalisation, tout comme les multiples références à l'art. C'est cette transcendance qui apporte au film son côté réconfortant face à l'adversité, aux difficultés de la vie quotidienne comme à celles du pays qui peine à regagner un rang de grande puissance, pour les spectateurs d'aujourd'hui comme ceux d'hier. Ce triomphe narcissique du principe de plaisir sur le principe de réalité est selon Freud l'essence du rire, ce mécanisme de défense qui refuse la faiblesse du moi. Et la musique, métaphore du clivage, entre générations notamment, est aussi celle de l'harmonie par la persistance du leitmotiv de Michel Magne.

Et puisque nous parlons de musique, il en est une qui est toujours entendue et rarement écoutée : c'est la musique des dialogues, qu'éclaire pour nous Catherine Rudent, musicologue et notamment spécialiste de la chanson française. À l'évidence, les « répliques cultes » ne le sont pas seulement devenues « par la justesse des mots trouvés, mais aussi par la manière dont elles sont dites » (et redites par les sectateurs du culte, qui essaient souvent de reproduire l'interprétation originale), et elles se prêtent donc à l'analyse musicale. Au-delà des répliques, éléments courts et relativement autonomes, les monologues, qui prennent souvent la forme de tirades, méritent également une attention particulière, de même que les scènes entières où plusieurs personnages prennent la parole, chacun à leur manière. Car si les paroles à prononcer sont dictées à l'interprète, comme dans une chanson, sa liberté réside dans le choix de la prosodie (la répartition et la mise en forme des appuis de la chaîne parlée), de la vitesse de l'énonciation, de sa force, de ses contours mélodiques, ce qui définit un style, voire, dans une définition particulière du mot, un rythme propre à l'acteur, et, partant, au personnage, lequel est au surplus identifié par sa manière particulière de prononcer les sons du français, son phonostyle. Catherine Rudent commence par inscrire les dialogues dans leur contexte de la musique de divertissement de l'époque, et pointe que la stylisation du français populaire qui s'entend dans le film s'inscrit dans la tradition de la chanson réaliste, représentée à l'époque par Piaf (qui meurt peu après la sortie du film), qui se voit concurrencée par la musique yéyé, cristallisant l'opposition de deux mondes, de deux environnements langagiers et sonores, opposition générationnelle. La « macédoine d'accents » entendus dans *Les Tontons* contribue à la palette des expressions et marque les mémoires ; les tirades ont une valeur proprement lyrique, un genre alors en déclin, et les voix des répliques agencent musicalement les scènes. On sait que Théo est rusé, que Fernand est impulsif,

que Raoul donne volontiers dans la rodomontade, mais on le découvre noir sur blanc dans les spectrogrammes de leurs phonostyles, qui sont l'équivalent de l'imagerie cérébrale pour la représentation de la vie psychique ; ils vont ainsi mettre en évidence le style snob d'Antoine par opposition au parler populaire parisien de Fernand, mais aussi la personnalité riche de surprises de l'homme de la pampa, à la manière des airs d'opéra qui ne se contentent pas de peindre un état affectif momentané lié à l'intrigue mais nous renseignent sur le caractère profond du personnage. Cette dimension opératique prend toute son ampleur dans la scène de la cuisine, que Catherine Rudent compare avec le tableau final du *Don Giovanni* de Mozart, jouant sur la juxtaposition du phonostyle du lyrique, celui du Commandeur et de Don Juan, dans l'évocation par les vieux gangsters de leurs souvenirs, et le phonostyle du prosaïque, à la manière de Leporello, dans la quête des ingrédients du « bizarre ». Puis les phonostyles se fondent dans un chœur évocateur de l'harmonie nouvellement installée. La musique des répliques, « l'autre musique du film », contribue non seulement pleinement au sens de scènes individuelles, mais à la construction narrative d'ensemble d'une œuvre qui se présente à bien des égards comme un « opéra d'énoncés » où la dramaturgie puise l'une de ses puissantes ressources. « Enfin, sur un plan historique, l'analyse des sons des répliques montre qu'eux aussi expriment l'esprit de son temps, fait d'incertitudes, de tensions générationnelles, d'inquiétude et d'excitation vis-à-vis à la fois d'un proche passé trouble et violent et de forces de renouvellement aux directions peu prévisibles. » Mozart donc, plutôt que Corelli...

En 1963, Michel Magne n'est pas encore le compositeur connu et reconnu qu'il devient dans les années qui suivent. Comme Lautner, c'est un jeune créateur. Pour *Les Tontons flingueurs*, il enregistre l'une de ses musiques les plus célèbres, doublement originale par l'utilisation d'un thème unique (monothématisme) et par la place qu'y occupe la musique concrète, d'invention alors récente. Si le premier point a été souvent souligné, le second a été généralement passé sous silence. C'est sur ces deux aspects que se penche Philippe Cathé, musicologue. Avec le monothématisme, Michel Magne retrouve l'héritage des premiers compositeurs de musiques de film, du temps du muet, inspirés par Wagner et ses leitmotifs signant des personnages, comme par Brahms et son utilisation de thèmes resserrés, colorés par les affects à faire partager au public. Mais le monothématisme est utilisé par Magne avec une visée comique, il est ce « mécanique plaqué sur du vivant » où Henri Bergson voyait une des sources du rire. Les duos banjo / piano qui signent les scènes où Raoul Volfoni est réduit à l'état de pantin en sont un bon exemple. On pourrait ajouter que

la musique ici contribue à l'effet dessin animé du film, et que ces moments hérités du muet dialoguent en quelque sorte avec les dialogues parlés. Le thème, minimaliste, un arpège descendant avec une note de passage, sans rapport avec Corelli ou les sonneries de Notre-Dame, est une invention de Michel Magne. L'étude des seize principales occurrences du thème montre comment le compositeur se moque du yéyé et épargne le blues et le jazz, voire le rythm'n blues, rejoignant en cela les goûts des spectateurs seniors, comme on dit de nos jours, mais aussi peut-être évoquant la « vraie musique des truands », un nouveau clin d'œil au roman et au film noirs made in Hollywood. L'autre originalité de la bande sonore est la présentation à un public qui ne l'avait sans doute, dans sa grande majorité, jamais entendue, d'une séquence de musique expérimentale, un genre dont l'institutionnalisation a commencé avec Pierre Schaeffer. De façon surprenante, l'échantillon proposé, et surtout la manière emphatique dont Antoine en parle, font plutôt penser à ce que Boulez fera quelques années plus tard. Il y a comme une anticipation de 1968... Dans le film, cette musique expérimentale, dite « concrète », est d'emblée présentée au public comme vanité aristocratique du créatif parisien qui « tutoie Pythagore », opposée au bon sens musical on ne peut plus concret de l'entrepreneur montalbanais qui parle d'instruments de ménage...

Ainsi, original par son genre, la parodie burlesque de film de gangsters, par sa facture cinématographique très élaborée, par la créativité et la musicalité de ses dialogues, par sa musique originale au sens fort du terme, le film, rétrospectivement, est ce qu'il est convenu d'appeler un chef-d'œuvre. Il l'est d'abord au sens de travail bien fait, comme celui que les artisans réalisaient pour montrer qu'ils maîtrisaient leur art. C'est aussi un chef-d'œuvre dans la mesure où c'est, aux yeux du public, une, voire la pièce principale dans l'œuvre de Lautner, Audiard et Magne, et, à son corps défendant, de Claude Rich... Enfin, c'est aussi un chef-d'œuvre dans l'acception qualitative du terme, une œuvre reconnue comme supérieure par un grand nombre, même si une pudeur dont les ressorts ne sont que trop visibles conduit beaucoup de critiques à préférer un euphémisme comme « classique » ou « film culte », une expression dont la connotation condescendante n'est pas toujours absente.

On découvre chaque jour des « chefs-d'œuvre » jusque-là ignorés, parce que passés de mode ou jamais valorisés du temps de leur création, des « petits bijoux » qui font le délice des connaisseurs friands de trouvailles. Mais ce n'est pas du tout ce dont il s'agit dans le cas des *Tontons flingueurs*. Comme le montre Thomas Pillard, spécialiste de cinéma, et notamment du film noir, loin d'avoir essuyé un résultat décevant en salles comme le voudrait la légende, le film a

remporté « un succès aussi rapide que durable, et en un sens imprévu pour une production aussi modeste, marginale, dénuée de prestige et de vedettes de premier plan », marquant un saut qualitatif dans les carrières de Lautner et Ventura et laissant loin derrière d'autres films français, parodiques ou non, qui lui sont contemporains. Quant à la critique, qui, toujours selon la légende, l'aurait éreinté, elle s'est au contraire montrée plutôt louangeuse, aussi bien dans les feuilles populaires que dans ce qui allait devenir le « quotidien de référence », si l'on excepte une diatribe d'Henry Chapier, qui a alors trente ans, et se désespère du peu de succès de la « Nouvelle Vague ». Thomas Pillard démonte ensuite une autre légende, selon laquelle *Les Tontons flingueurs* n'aurait dû sa longévité qu'à sa rediffusion régulière à la télévision (qui ne commence qu'en 1977). En effet, dans les années qui suivent sa sortie en salle, le film devient très vite, aux yeux de la presse, « une sorte d'étalon de mesure de la qualité cinématographique, comique et populaire », qui sert notamment à encenser *Les Barbouzes*, puis à déprécier les efforts ultérieurs de Lautner et associés. Sous la plume de Jacques Siclier dans *Télérama*, le film se voit décerner la distinction de « classique », mais dans son genre bien particulier, dès 1970 ; en 1977, l'année de la première diffusion à la télévision, Siclier actualise sa recension, et dit que le film est devenu « une sorte de classique » sans précision de genre, puis « le classique des classiques » en 1987. Cependant, la persistance d'un souvenir ému et renouvelé des *Tontons flingueurs* ne s'accompagne pas, au milieu des années 1980, d'un jugement esthétique positif de l'ensemble de la presse, qui y voit plutôt une simple occasion de franche rigolade. Les nécrologies d'Audiard (1985) et de Ventura (1987) ne soufflent mot des *Tontons*. Tout bascule avec le décès de Bernard Blier, labellisé « tonton acteur », et la sortie du film en vidéo, labellisé « film culte ». Il devient alors un « film-relique », portant notamment la mémoire d'une « forme de sociabilité entre hommes ». La patrimonialisation est en route, Audiard revient en grâce, une logique du « rachat » s'impose. Cela repose la question de la longévité du film. Il a sans doute, pour une partie du public, la vertu d'exalter la virilité et l'autorité à l'ancienne, mais le fait qu'il fédère à l'évidence des publics très divers nous fait sentir qu'il y a autre chose. C'est un film authentiquement « déconnant » qui se regarde au deuxième et troisième degré, et permet une foule d'interprétations et d'appropriations. Il est même devenu pour certains un marqueur d'élitisme, alors que d'autres, à travers l'échange des répliques culte, célèbrent une sociabilité et une connivence communautaire à connotation populaire et à valeur d'appartenance identitaire. Il offre une vision fantasmée de la société dont nous sommes issus, « sans que cette vision soit nécessairement ou de façon évidente nostalgique ».

gique, déplorable ou réactionnaire. *Les Tontons*, de ce point de vue, est à la fois un film culte et bien plus qu'un film. »

Bien plus qu'un film, c'est aussi « toute une époque ». Et la façon dont on comprend son rapport à l'époque où il a été tourné nous offre des pistes pour comprendre son actualité, par l'effet d'une « concordance des temps » entre cette époque et les suivantes. Cette actualité, tout autant que son inactualité, pour reprendre la formule de Nietzsche, liée à son caractère intemporel d'œuvre, lui assurent une place dans la durée. Pour Bruno Péquignot, sociologue des œuvres, *Les Tontons* met en scène « un basculement essentiel de la société française qui passe d'un monde dont le système de valeurs et de représentation reste pour l'essentiel celui du XIX^e siècle ou du tout début du XX^e siècle, à un monde nouveau ». Ce monde, c'est celui de « la société de consommation » décrit par Jean Baudrillard en 1970. Au-delà des nombreuses références politiques et historiques, commerciales ou publicitaires, qui échappent maintenant à beaucoup de spectateurs, et qu'il est passionnant d'élucider, la mise en scène et les dialogues mettent chacun en mesure d'apprécier le caractère dramatiquement nouveau des objets et des modes de consommation, de la communication qui les porte : le film en offre un catalogue impressionnant, que Bruno Péquignot détaille : « quand ça change, ça change... », et ça se voit et s'entend. Et ce qui change le plus, c'est la jeunesse, car l'après-guerre a inventé l'adolescence, en prolongeant la scolarité obligatoire des baby-boomers, et ce seront 38 % des jeunes qui obtiendront le bac en 1968. Le phénomène conduit même Edgar Morin, dans un article retentissant paru dans *Le Monde*, à parler d'une « nouvelle classe d'âge » à propos de Johnny Halliday et des « yéyés ». La tension entre cette jeunesse avide de nouveauté et de consommation, mais finalement très conformiste, et des adultes qui ne veulent pas paraître « vieux jeu » structure le film. Plus largement, celui-ci s'inscrit dans une critique générale de la modernité. De ce point de vue, il est bien plus proche du film de Godard, *Pierrot le Fou*, sorti en 1965, que d'un « cinéma de papa » qui n'aurait rien vu venir. Les auteurs du film ne se sont pas laissés démonter. On en vient à s'interroger : qui nous donnera des *Tontons flingueurs* à l'heure du changement climatique, de la révolution numérique et autres nouveautés angossantes ?

Le psychologue américain Abraham Maslow écrivait en 1966 : « J'imagine qu'il est tentant, si le seul outil dont on dispose est un marteau, de traiter tout ce qui se présente comme si c'était un clou. » Cette mise en garde est évidemment salutaire, mais on peut retourner la proposition : « celui qui ne dispose pas d'un marteau ne voit de clous nulle part... » Il n'est pas évident, pour un profane, que *Les Tontons flingueurs* peut faire l'objet d'une analyse économique

ou juridique. Mais, pour un économiste et spécialiste de gestion comme Xavier Richet, les concepts développés par les sciences économiques et de gestion « permettent de comprendre la démarche, les motivations, les objectifs des différents personnages », car il s'agit, après tout, et avant tout, de grisbi et de business. Pour un juriste comme Quentin Le Pluard, *Les Tontons flingueurs* est d'abord une histoire de succession, dont les péripéties doivent beaucoup à la tension entre deux ordres normatifs, la loi des Tontons et la loi des caves.

Xavier Richet convoque tour à tour la théorie des droits de propriété, la théorie des organisations, et l'analyse du portefeuille d'activités de la firme et de son business model. Comment comprendre la cession des parts du Mexicain à Fernand dans une situation où le notaire ne note rien, et pour cause ? Quelle stratégie de reconquête du pouvoir managérial dans une entreprise où les chefs de division ont pris des habitudes d'indépendance ? Quelle politique de RH, entre « si on paie pas, tu nous butes » et l'épisode de team-building dans la cuisine ? Comment adapter l'entreprise à l'évolution de ses marchés, le jeu, la prostitution et l'alcool clandestin ? Si, comme dans toute étude de cas qui se respecte, il n'y a pas de solution idéale unique, certaines erreurs auraient pu être évitées... Et surtout, le film, fût-il loufoque et déconnant, doit nécessairement composer avec la réalité qu'il instaure lui-même, puisqu'il s'agit d'une fiction : situations et personnages doivent jouer le jeu, un jeu qui inclut des règles de gestion et une dynamique économique qui s'imposent.

Quentin Le Pluard l'affirme sans ambages : « l'histoire que dépeint le film n'est rien de plus qu'une histoire de succession ; une liquidation successorale, en termes juridiques, le terme n'ayant jamais trouvé si bon usage ». La logique propre aux successions s'y déploie dans un cadre où interviennent « les trois grands ordres normatifs que sont la morale, la religion, et bien entendu le droit » positif. Les dialogues fourmillent d'allusion à tous les aspects du droit, civil, pénal, et même constitutionnel. Surtout, la loi des truands et celle des caves, qui, en apparence, « divergent brutalement », créent les conditions de ce que les juristes appellent un pluralisme des normes dont l'exposition régulière fournit un ressort comique, mais qui pose aussi la question de leur articulation. La loi des truands, qui a bien été décrite par Simonin, s'applique dans le film, elle concerne un « monde parallèle » mais qui entretient des rapports étroits avec le monde des caves et, partant, avec la loi qui y prévaut. Ce que la fiction établit, c'est un droit supérieur, d'ordre moral, qui récompense les bons et punit les méchants, chacun selon son genre, et avec des modalités différentes mais conformes à la logique interne des ordres juridiques.

Les trois derniers articles s'interrogent sur le caractère spécifiquement français du film, qui n'est un classique que pour les Français et les francophiles.

Johann Chapoutot, historien bien connu pour ses travaux sur l'Allemagne nazie, analyse *Les Tontons* au prisme des *Barbouzes*, détaillant les enjeux géopolitiques de la guerre froide et les rivalités des puissances dans le camp occidental. Dans *Les Tontons* se rejoue un épisode de la Seconde Guerre mondiale, encore très proche dans la mémoire collective, et ravivée par le fait que, « de 1939 à 1962, la France a connu 23 ans de guerre permanente, en métropole et dans son Empire, jusqu'aux accords d'Évian du 19 mars 1962. En 1963, le pays sort à peine de cette très longue séquence, inédite depuis les guerres de la Révolution et de l'Empire entre 1792 et 1815 – une guerre qui a eu ses répercussions en métropole et jusqu'au cœur de Paris, entre ratonnades de la police (1961) et attentats de l'OAS (1962) ». Il n'y a rien de drôle dans la violence de Théo, sinon son hystérie et ses remarques cyniques. Le personnage de Théo est en effet le stéréotype de l'ennemi héréditaire, cette fois-ci allemand, mais il aurait pu être anglais à une autre époque : froid, calculateur, homosexuel. Ici, c'est aussi un romantique, un « Werther de série B. » La germanité de Théo et son passé nazi ne font aucun doute. Outre les références transparentes à Stalingrad ou aux marques de chars d'assaut, sa référence à la « légitime défense », qui avec lui, « ne pardonne pas » reprend mot pour mot l'argumentation développée par les nazis en 1939, et consignée dans leur *Livre Blanc* de 1940. Certes moins que *Les Barbouzes*, et d'une façon plus limitée, *Les Tontons flingueurs* pose la question de la solitude de la France dans le monde, « alors que l'Union française n'est plus, pour cause de décolonisation », que « l'Union des pays européens n'est guère effective, comme en témoigne la rémanence de l'affrontement franco-allemand », et que l'Alliance atlantique, elle, est « inexistante », ou du moins présentée comme telle par De Gaulle. Les organisations internationales comme le FMI sont dépeintes comme mafieuses, puisque le président Delafoy va reprendre les tripots, le bordel et le trafic d'alcool de contrebande ; n'ayant rendu les armes que sous la contrainte, les nouveaux convertis à l'idéalisme et à l'optimisme de la Détente et de la régulation ne peuvent que faire circuler une boîte de cachous avant de beurrer les sandwiches, et demeurent à la merci du caprice du Prince. On n'a pas beaucoup progressé, en matière de diplomatie depuis la définition donnée par Pascal de la psychologie au début du film, « défouailler le premier », dont Théo reconnaît que, si elle est sommaire, elle peut être efficace. C'est donc bien une vision très réaliste des rapports de force internationaux, très *Realpolitik*, qui s'exprime dans les deux films. Dans *Les Barbouzes*, le leitmotiv musical est celui du klaxon de la voiture améri-

caine, annonçant la visite du Commodore O'Brian, qui « n'est que bruit, masse et quantité – tout l'inverse de la délicatesse et de la qualité, vertus françaises incarnées par la belle Amarante ».

Moins outrancière et caricaturale que dans *Les Barbouzes*, la présence américaine, et la « fascination réticente » qu'elle exerce sur la France depuis les années 1870 n'en est pas moins perceptible dans *Les Tontons*. Olivier Frayssé, américaniste et spécialiste du travail, nous convie à une promenade sémiotique, « car le film est parsemé de signes qui sont autant de petits cailloux qui nous conduisent sur un chemin où la tradition française et européenne s'affronte à l'*American Way of Life* ». Dans *Les Tontons*, machines, voitures, armes, boissons, nourriture, usages de la langue anglaise, tout est signe. Fernand Naudin, Cincinnatus moderne – comme Washington et De Gaulle –, abandonne un moment sa charrue pour reprendre du service, mais c'est un Caterpillar, dont le bruit menace de couvrir la voix de la France. L'hypothèse ici est que l'une des causes de la longévité des *Tontons flingueurs* réside dans son inscription dans une histoire longue, celle des rapports entre une Europe symbole des traditions et une Amérique symbole de la modernité, rapports placés sous le double signe de la résistance et de l'admiration. Une coproduction germano-italo-française d'un film, cette fois documentaire, sur le rapport entre Europe et Amérique, aurait pour scénaristes Max Weber, Antonio Gramsci, et Daniel-Rops assisté de Guy Debord et Régis Debray. Cette opposition est éclatante quand on considère le rapport au travail, bouleversé par le déferlement du Fordisme et des nouvelles pratiques managériales. La parodie du film de gangsters américain prend alors tout son sens. « L'histoire du succès du film *Les Tontons flingueurs* est donc celle, sous cet aspect, de la sérieuse résistance, qui ne se prend pas au sérieux, d'une culture, la nôtre, qui fut, et reste encore un peu, civilisation, une résistance à l'américanisation du monde, et les deux feront donc encore longtemps recette. Jouer Hollywood contre Hollywood, il fallait le faire. Ils l'ont fait. Un film de Gaulois réfractaires avec des effets de caméra à la Orson Welles. Guerre de guérilla, réponse du faible au fort, cinquante-cinq ans après, ça fonctionne. »

Pour l'historien Olivier Coquard, une des clés du succès original des *Tontons Flingueurs* est qu'il a « présenté aux contemporains un reflet somme toute réjouissant de leur époque, leur offrant le miroir d'une économie transformée, d'une stabilité politique rêvée, et enfin de mentalités bouleversées ». « Le monde des *Tontons* est en effet celui d'une modernité de plus en plus envahissante, inquiétante. Une modernité à la fois matérielle et intellectuelle à laquelle s'adaptent, dans une certaine difficulté, ceux qui ont connu "la grande époque". » Dans une France encore peureuse devant les innovations et les

investissements risqués, où les salaires sont essentiellement versés en liquide, la récurrence de l'image du coffre-fort offre une présence tranquilisante, et on traduit les nouveaux francs en anciens francs dans les dialogues. « Si on bricolait davantage, on aurait moins la tête aux bêtises », affirme sagement Raoul Volfoni au moment où Le Stock Américain devient Leroy Merlin. L'usage de la voiture se démocratise, et la télévision se regarde en famille, chez les voisins, mais l'artisanat et le petit commerce souffrent, le poujadisme en a été une des manifestations.

En matière économique, donc, le film révèle une mentalité nettement conservatrice autant qu'une conscience aiguë des nouveautés du temps. Sur le plan politique, *Les Tontons* reflète « le sentiment de stabilité politique retrouvée qu'ont pu éprouver nombre de Français durant les premières années de la V^e République ». Fernand Naudin, « métaphore de De Gaulle » « est celui qui vient légitimement, par la fermeté et l'autorité autant que par la négociation, rétablir l'ordre dans un empire qui menaçait de basculer dans l'anarchie ». Évoquant la dureté de la lutte des classes depuis l'après-guerre jusqu'à la grande grève unitaire et victorieuse des mineurs en février-avril 1963, Olivier Coquard voit dans la scène de la péniche une métaphore de la situation politique, où la division syndicale fait le jeu de celui qui a « l'esprit de droite ». Si les spectateurs de 1963 ont une idée très claire de ce que signifie, en matière de relations sociales, « flinguer à tout va », ils savent tout aussi bien le soulagement qu'apporte le moment où les diplomates prennent le pas sur les hommes d'action, surtout quand la « table des négociations » est placée dans la cuisine. « Fernand, comme de Gaulle, a donc rétabli l'ordre économique et politique dans une société en crise. Comme de Gaulle, il a été enlevé à sa retraite (et comme de Gaulle, après quinze ans) pour restaurer l'ordre ; comme de Gaulle, il montre tout au long du film son attention aux temps nouveaux ». En effet, s'il partage avec les autres Tontons la nostalgie de l'Empire – dans un pays qui vient de voir arriver deux millions de rapatriés d'Algérie après les accords d'Évian –, Fernand a de l'indulgence pour une Patricia qui se moque des réunions d'Anciens combattants, dont les associations constituent alors une force très active dans la vie du pays. C'est que les jeunes et les adultes du film partagent les mêmes valeurs sociales et morales « malgré une opposition culturelle largement surjouée ».

La chanson de Jacques Brel, *Les Bourgeois*, de 1962, témoigne, comme *Les Tontons Flingueurs* « de la violence autant que de la minceur du conflit des générations ». Le film « a trouvé le moyen de rendre réjouissantes les angoisses de l'époque, les interrogations de cette France en mutation ; ils en ont transféré l'actualité la plus brûlante dans l'espace de la dérision en trouvant les mots et les

images qui ont touché immédiatement un très large public. *Les Tontons flingueurs* a participé à l'apaisement de la France au début des années 1960, quitte à préparer le terrain à l'ennui dénoncé en mars 1968 par Pierre Viansson-Ponté.

Dans un court billet, qui se distingue par son format et sa liberté de ton des articles réunis dans ce dossier, Jean-Luc Marion, phénoménologue et membre de l'Académie Française, s'interroge sur le phénomène *Tontons*, qui a pris une ampleur telle qu'on y consacre un colloque en Sorbonne. Il observe d'abord que les dialogues du film sont écrits de telle manière qu'y sont représentés tous les niveaux de langue que distingue le dictionnaire de l'Académie française, ce qui en fait « un lieu de mémoire, un conservatoire, un précis du bon usage de la langue française ». Il évoque ensuite la « profondeur stéréoscopique » du langage chez Audiard : « le monde devient ambigu : les faits ne se disent pas dans la langue correspondante, la violence parle en badinant (“Tu es toujours à cinquante-cinquante dans l'affaire?”), la sérénité se fait brutale (“On ne devrait jamais quitter Montauban”) ». « Un tel mélange très savant entre le style du récit et ce qu'il raconte se réalise rarement. On le trouve dans la bande dessinée avec la ligne claire des *Tintin* », ce qui donne « une profondeur de champ » qu'on ne rencontre pas dans le film noir ou dans le film réaliste. Cette profondeur de champ se retrouve dans le regard que le film porte sur le moment gaullois, moment de rééquilibrage, qui peut se lire aussi bien comme conservateur que comme progressiste, ce qui explique « la centralité du gaullisme, qui mord sur les deux extrêmes de la vie politique, comme sur toutes les classes sociales ». « Par un miracle de consensus aussi rare que délicieux », estime Jean-Luc Marion, « tout le monde ne peut être que spontanément d'accord avec tous les standards culturels, éthiques et moraux développés et campés dans les *Tontons flingueurs*, pour une raison simple, évidente mais d'une efficacité parfaite : la morale bourgeoise est défendue par les truands, et ce sont les bourgeois qui incarnent de la morale de la transgression ». « D'où cette conséquence étrange : nous retrouvons le droit d'être du côté de la morale traditionnelle, puisque, sur ce terrain, les truands nous précèdent. Comme par un renversement quasi-évangélique, où les gens de mauvaise vie se retrouvent aux premières places : Monsieur Fernand est plus honnête que le président Delafoy, Madame Mado plus stricte sur la moralité de ses pensionnaires que Patricia qui fugue, Pascal et Bastien, les porte-flingues gardent un parfait sens de la famille... ».

On pourrait ajouter que ce renversement concerne aussi les rapports entre adultes et jeunes, comme l'annonce la première séquence de la bande-annonce, où la dénonciation des errements de la jeunesse par la voix *off* est illustrée par la scène de beuverie des anciens dans la cuisine. Si les bons truands

sont des saints, ils sont aussi des enfants, à qui le Paradis est promis depuis Jésus et Carné. Patricia le déclare à plusieurs reprises, accusant gentiment son oncle de «jouer» au lance-flammes, évoquant sa soûlographie, et, de manière on ne peut plus explicite, s'adressant aux Tontons occupés à régresser allègrement dans la cuisine: «Ah, mes enfants, nous sommes en panne de sandwiches». Le mot enfant n'est d'ailleurs jamais employé dans le film que pour parler des adultes, depuis les «caprices d'enfant» prêtés au Mexicain par Volfoni junior, jusqu'aux «vieilles demeures où nous avons joué enfants» – tout est dit –, dans le dialogue entre Fernand et le président Delafoy. *Quis custodiet ipsos custodes?*

«Et donc les générations se réconcilient par l'échange des rôles et des discours moraux», note Jean-Luc Marion. «Dans *Les Tontons flingueurs*, on ne ment pas, parce qu'on ne croit plus à la moindre idéologie. Ici les idéologies se croisent et s'annulent», ajoute-t-il. *Quid* de la place des femmes, *quid* de l'homosexualité? «Ce fut sans aucun doute l'intention résolue (et railleuse) d'Audiard de ne pas y répondre. Nous ferions d'ailleurs bien d'entendre cette leçon», conclut Jean-Luc Marion en bon phénoménologue...

Les Tontons flingueurs fonctionne comme baume et comme symbole. Le film fut un remède efficace à l'angoisse de son temps, car il explorait avec finesse toutes les dimensions problématiques de son époque, donnant tous apaisements aux douleurs du public par tous les moyens cinématographiques disponibles, écriture, mise en scène, photographie, dialogues, musique. La plupart des thèmes évoqués ont valeur anthropologique, aussi éternels que notre espèce, qu'il s'agisse des mutations de société, des rapports de classe, de la nature du pouvoir et de l'argent, de la place des nations dans le monde, des relations entre les générations, entre les sexes, etc., et il n'est donc pas étonnant que les spectateurs d'aujourd'hui puissent s'y retrouver. S'ils vont voir ou revoir *Les Tontons*, ce n'est certainement pas «pour prendre les armes» «contre les revers d'une injurieuse fortune», et «mettre un frein à une marée de douleurs», selon la formule d'Hamlet, qui aurait pu servir de devise au cinéma militant. Alors, opium du peuple? Sans doute. Chapier l'avait vu, et Debord voyait dans tout cinéma, sauf le sien, un spectacle stupéfiant. *Les Tontons flingueurs* n'assène pas des vérités, ce n'est certainement pas un «film à thèse», ce qui ne devrait pas empêcher d'en écrire une sur le sujet. Pas un film idéologique, alors? Tout dépend de ce que l'on entend par idéologie. Si l'idéologie est ce qui a pour fonction de conforter les rapports de domination, soit en les légitimant, soit en les masquant, le film y parvient avec maestria. Son message conservateur est subtilement masqué par l'auto-dérision: «puisque la fermeté à l'air de vous réussir...», dit Maître Folace à Fernand qui vient à grand peine

de se faire servir un thé par Patricia... Surtout, pendant qu'on regarde le film, c'est comme avec le bricolage, on n'a pas la tête aux bêtises, nous sommes dans le divertissement. Cinéma de divertissement, certes, mais peut-être pas au sens pascalien, car la condition humaine y est sans cesse rappelée, sous le mode du lieu commun, de la dérision et de l'euphémisme : « On naît, on vit, on trépassé » philosophe Henri, et Théo d'évoquer la brièveté de l'existence dans son allemand musical et sentencieux. Si le rire est un mécanisme de défense, c'est essentiellement contre la mort et les blessures qu'il est utilisé dans *Les Tontons*. « Pas forcément ! » s'insurge Raoul contre l'affirmation d'Henri. Woody Allen le dira autrement : « Ce n'est pas que j'aie peur de la mort, je veux juste ne pas être là quand elle arrivera ».

La mort rôde, depuis l'agonie du Mexicain, mais, même si ça tombe comme à Stalingrad, on ne voit pas les morts. Théo, comme son ami Victor, disparaissent en fumée. Les coups de feu sont ridicules, qu'ils fassent pop grâce aux silencieux, ou qu'ils produisent un bruit inversement proportionnel à leur efficacité, dans les mitraillades. On torture allègrement : « Ne vous inquiétez pas, il nous l'a dit, ce qu'il faisait là », s'esclaffe Pascal rendant compte à Fernand de sa mission de renseignement auprès de Tomate, mais on ne verra rien, sinon que Tomate ne réapparaîtra pas. Les bourre-pifs sont comiques, la bagarre dans la distillerie est à l'évidence une performance de catcheurs. Il y a un côté jeu vidéo, sans le gore. Les horreurs du roman noir prétexte sont sous-jacentes, et l'absence d'humour noir contribue à leur euphémisation. Cette absence des corps des morts et de marques de la violence, qui pourraient émouvoir le spectateur, est-elle seulement une convention nécessaire pour que le film, estampillé « film d'action » dans la bande-annonce, reste dans le registre comique, comme dans un dessin animé pour enfants ? N'est-ce pas aussi un barrage contre l'angoisse, un déni indispensable dans le cadre d'un mécanisme de défense, le rire, qui est le plus socialement constructif de tous ? L'hyper sensibilité d'un Lautner ou d'un Audiard pointerait dans cette direction. Alors, plutôt qu'un opium, ne s'agirait-il pas d'un alcool, cet alcool omniprésent dans le film et dans notre société, un anxiolytique éminemment sociable, qui permet non seulement de se consoler, mais de trouver la force, quand on n'est pas parfait dans un monde qui ne l'est guère plus, de supporter les autres et soi-même ? Voilà au moins un point sur lequel les protagonistes d'*Un Singe en hiver* et Guy Debord auraient pu tomber d'accord. Plus cet alcool est bizarre, vitriolique et donc acide et dissolvant, concocté avec un art qui confine à la magie car il fait oublier le travail qu'il a coûté, plus il est efficace.

Le film fonctionne enfin comme symbole. L'erreur serait ici de le voir

comme emblème et non comme symbole. L'emblème caractérise de manière univoque, permet de se ranger une foule compacte derrière un drapeau. Pour certains, *Les Tontons flingueurs* est emblématique d'un cinéma de papa(s), patriarcal et rempli de stéréotypes misogynes et homophobes. C'est ce que certains spectateurs percevront, pour s'en réjouir grassement ou pour le déplorer amèrement; c'est aussi ce que ne manqueront pas de noter, objectivement, les chercheurs. C'est comme la pomme, il y en a; mais de la betterave, il y en a aussi, quand on cherche. On peut lire le personnage de Patricia comme celui d'une bécasse qui ne songe qu'à se marier, ou comme celui d'une maîtresse femme qui mène tout son petit monde par le bout du nez, rebelle, impertinente et décidée, mais si charmante quand elle a obtenu tout ce qu'elle voulait. La fugue avant le mariage rappelle certaines pratiques rituelles où l'enlèvement est simulé, mais c'est quand même elle qui prend la décision toute seule. La romance entre Patricia et Antoine, avant de se conclure à l'autel, est présentée sous forme satirique, «quelque chose d'Espagnol, de Russe même». Magnifiquement doublée par Valérie Lagrange, Patricia bainmarise et bovaryse avec grâce, donnant «tous apaisements». On est certes plus proche des amoureuses de Molière que de certains rôles de Brigitte Bardot ou de Bernadette Lafont. On peut pourtant se demander si la réception négative de la performance de Sabine Sinjen, jugée insignifiante par la critique, ne nous renseigne pas d'abord sur la prévalence des stéréotypes chez les critiques eux-mêmes, même s'il faut bien reconnaître que c'est «plutôt une boisson d'hommes». On peut s'émouvoir que les deux méchants du film soient un couple d'homosexuels. Mais la direction d'acteur a été telle que l'acteur qui jouait Victor, l'ami de Théo n'a appris qu'il jouait un rôle d'homosexuel qu'à la sortie du film, on fait mieux en matière de stéréotypes...

Ainsi, si l'on peut retrouver dans ces représentations des aspects discriminants ou stéréotypés, ils sont toutefois atténués par rapport au cinéma des années 1950-60 et aux romans de Simonin. La sensibilité du spectateur contemporain en est donc moins heurtée, encore une clé de la longévité du film. Libre à ceux qui veulent voir un emblème dans le film, libre aux autres d'en voir un autre, mais c'est justement en cela que le film fonctionne comme symbole. Le symbole rassemble ce qui est épars, «fédère» des individus que tout, autrement, aurait peut-être séparés, sans que ceux qui sont ainsi fédérés n'abdiquent rien de leur personnalité ou de leur liberté. S'il y parvient, c'est parce qu'il permet une multiplicité d'interprétations, chacun peut en user à sa manière, à condition toutefois peut-être de ne pas tout oser, ne serait-ce que pour rester audible. La diversité des publics du film, dans la durée, comme la variété des

contributions à ce numéro en témoigne. La scène de la péniche nous parle-t-elle d'économie de la firme, ou de lutte des classes? C'est en effet «une réunion des cadres», mais «façon meeting». «Oncle Fernand préfère le bordeaux ou le bourgogne? Hum, on prendra les deux.» Finalement, quoiqu'on y cherche, «il y en a aussi». Les ambiguïtés du film, les sous-entendus, les décalages permanents entre ce qui est dit et la manière dont c'est dit, entre la musique, les dialogues et les images, les jeux à contre-emploi des acteurs, les reversements de rôles, en font la fantaisie mais aussi la richesse. C'est aussi cela qui permet à l'œuvre de fonctionner comme symbole.

Les dialogues du film, cités à tout propos, se rapprochent des textes religieux, dont la polysémie, y compris les contradictions, explique en partie la longévité, car ils permettent des usages différents, au sein d'une même culture, selon les circonstances.

On peut distinguer des niveaux différents de familiarité avec les textes sacrés, pardon, les «répliques cultes». Il y a les tontonophiles fervents, serviteurs du culte, souvent érudits, au moins dans ce domaine, qui se reconnaissent à leur capacité à dialoguer avec leurs pairs à propos de tout et de rien en enchaînant des répliques prises à divers passages; ils forment le premier cercle, une sorte de franc-maçonnerie. Ce sont des gens qui, à partir de quelques mots, se reconnaissent comme tontonophiles, et, c'est la dimension élitiste, utilisent un langage codé. Mais la masse considérable de ceux qui, sans entrer dans cette passion, reconnaissent immédiatement répliques culte et allusions aux scènes du film, déchiffrent, sinon le code, du moins l'existence du code et la source du codage. Ils en possèdent des rudiments, car l'œuvre fait partie de leur patrimoine. On l'a vu, cette notoriété des dialogues ne se comprend que par le succès du film, dont ils ne sont qu'un des éléments. Mais l'inscription des répliques dans la langue signe la permanence de leur référent permanent, au-delà des usages, le film lui-même. De ce point de vue, *Les Tontons flingueurs* est devenu un élément de la culture française, savante et populaire, celle qui a canonisé Molière, Cambronne et Brassens. Moi, je suis objectif, on en parlera encore dans cent ans.

Olivier Frayssé