



**HAL**  
open science

## Les Tontons flingueurs et l'américanisation du monde

Olivier Frayssé

► **To cite this version:**

Olivier Frayssé. Les Tontons flingueurs et l'américanisation du monde. Les Tontons flingueurs, 2020, p. 272-291. hal-03924699

**HAL Id: hal-03924699**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03924699>**

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.



*C'est la voix humaine, qui risque d'être couverte par le bruit du machinisme dès la première image, une voix qu'il s'agit de faire entendre, et qu'il faut donc élever. J'avancerais que cette voix est française et que ce bruit est américain.*

12.

*Les Tontons flingueurs*  
et l'américanisation du monde

Olivier Frayssé

Je me suis demandé, il y a quelques années, pourquoi je connaissais par cœur les répliques des *Tontons flingueurs*, et pourquoi tant de gens, de ma génération et d'autres, des gens très différents du point de vue social, avaient une perversion voisine de la mienne, comme dirait Monsieur Antoine. Le dernier en date est mon nouveau médecin traitant, la petite quarantaine, qui m'a raconté comment, lors de ses études aux États-Unis, il avait emporté un seul film pour ne pas perdre le sens de sa francité, *Les Tontons flingueurs*. Parmi les pistes ouvertes pour chercher à comprendre le succès exceptionnel, sur la durée, de ce film, la plus évidente pour un américaniste est qu'il s'y donne à voir la rencontre de deux mondes, l'ancien et le nouveau, à tous les sens de ces deux termes.

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. Ils semblent résolument antimodernes, nos Tontons, et pour cette raison seulement anti-américains, et anti-américains pour cette seule raison, car on ne peut les soupçonner de penchants communistes, surtout quand il s'agit de toucher au grisbi. C'est bien l'Oncle Sam que les Tontons flinguent, avec des silencieux. La nostalgie explicite d'une France en voie de disparition, celle de la jeunesse des protagonistes, pour laquelle les auteurs, surtout Simonin et Audiard, ont sans doute puisé dans la leur propre, va se révéler aussi sous la forme d'une résistance à ce qui est perçu comme une invasion américaine, par la langue, la musique, la boisson, les mœurs, etc., et d'abord par le machinisme.

## *Bruit des machines et voix de la France*

La première page du scénario est à cet égard éclairante, genre éclairage extérieur bon marché, et on peut d'ores et déjà prévoir une résistance au crépuscule: « On entend un bruit de moteur qui précède l'entrée de champ d'un tracteur ou d'une quelconque machine agricole. Le tracteur vient sur l'appareil, impressionnant, et sort du champ à gauche [...] le contremaître est obligé de hausser le ton pour couvrir le bruit du tracteur<sup>1</sup>. »

C'est la voix humaine, qui risque d'être couverte par le bruit du machinisme dès la première image, une voix qu'il s'agit de faire entendre, et qu'il faut donc élever. J'avancerais que cette voix est française et que ce bruit est américain. M. Fernand est « expert en bulldozers, tracteurs et Caterpillar », comme le souligne M. Antoine. Il a dit Caterpillar, il aurait aussi bien pu dire Massey Ferguson, International Harvester, CIMA, John Deere ou Ford, puisque ce sont ces firmes américaines qui construisent les deux tiers des tracteurs produits en France en 1958, sans compter les importations<sup>2</sup>. Entendez-vous, dans nos campagnes, mugir ces féroces machines made in USA? Leur volume sonore impressionnant oblige le contremaître, et à sa suite Fernand, à rebours de son penchant naturel pour la discrétion, mousse et pampre, à « hausser le ton ».

Cette voix semble bien être celle de la France. Oh non, pas la voix de l'admirable André Isaac, plus connu sous son pseudonyme de Pierre Dac, parlant aux Français qui voulaient être libres du studio de la BBC londonienne pour encourager avec humour l'esprit de résistance à l'occupant nazi. Ce n'est pas tout à fait non plus « la voix de la France » que l'ORTF gaulliste se voulait être, et dont les héritières ont contribué au succès durable des *Tontons* en les rediffusant régulièrement par cette étrange lucarne qui, en 1963, venait apaiser le courroux social et vider les bordels clandestins. Ce serait plutôt la voix d'une France moins définie par son essence supposée que par sa résistance à une modernité perçue comme non européenne, américaine pour tout dire. Car si la campagne s'américanise de manière fonctionnelle, en utilisant les machines dans les champs et sur les routes tout en conservant son parler « rustique, genre agricole », une partie de son

1. Dactylographie du scénario original des *Tontons flingueurs*, 303 feuillets, document reproduit en fac-similé dans le coffret DVD « 50<sup>e</sup> anniversaire » édité par Gaumont en 2013.

2. Jean Bienfait, « L'industrie du tracteur agricole en France », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 34, n° 3, 1959.

âme donc, la ville est bien plus contaminée. Il est frappant que le film *Mon Oncle*, de Jacques Tati, six ans plus tôt, se soit également ouvert sur un bruit d'engins de construction acharnés, ceux-là, à détruire le vieux Paris.

Le bruit prend parfois la forme de la musique. Celui de la musique concrète, bien française, mais dont il suffit de tourner le robinet pour la faire cesser, mais surtout celle du rock, scandé par les « *yeah yeah* » francisés en yé-yé, dont les vannes restent grand ouvertes jusqu'à la fermeture, un peu précoce, certes, mais les choses ayant commencé à neuf heures précises... Le Mills (imaginaire, mais sans doute américain) féroce à Pleyel, non, merci, l'oncle de Province n'ira pas au cirque ce soir... Il a d'autres soucis qui l'éloignent de Montauban, qu'on ne devrait jamais quitter, comme Georges Brassens n'aurait jamais dû quitter son chêne (1956).

### *Les Amériques des Tontons*

Car à peine arrivé à Paris, M. Fernand a tout juste le temps d'entendre les dernières remarques et les dernières volontés de Louis, qui vont le ramener au centre des affaires du milieu. Louis parle immédiatement de l'Amérique qu'il vient de quitter. Celle-ci apparaît certes d'abord comme « les Amériques », celles de Louis « le Mexicain », manifestant la permanence du concept d'Eldorado dans la culture populaire, comme on l'entendra avec cet autre malfrat bien-aimé qu'est le « Tonton Cristobal » de Pierre Perret en 1967, un écho du « je suis Brésilien j'ai de l'or » de la *Vie Parisienne* d'Offenbach. Ces « Amériques » pittoresques, exotiques, avec tout ce que ce terme comporte de raciste (il n'y a pas de « macaques » autres que métaphoriques en Amérique du Sud), ne reprendront brièvement des couleurs que dans les dialogues entre Fernand et Patricia dans la salle de bains : « Là-bas des fleuves t'as que ça, à droite, à gauche, devant, derrière, partout, et bourrés de crocodiles en plus, voilà t'es contente maintenant ? » Mais le gaucho, le centaure des pampas, « parfois rude mais toujours courtois », et ses compères se heurtent plutôt à une Amérique étatsunienne, dont les signes jalonnent le récit, une Amérique qui menace la culture et les traditions françaises.

En effet « les Amériques » dont parle Louis sont définies immédiatement comme sans culture, purement matérialistes, et se révèlent en conflit ouvert avec une France conçue à la manière de Barrès comme « la terre et les morts ». C'est ce que nous montre le préambule du testament oral de Louis : « Je suis revenu pour caner ici et pour me faire enterrer à Pantin avec mes

vioques. Les Amériques c'est chouette pour prendre du carburant, on peut y vivre aussi, à la rigueur, mais question de laisser ses os, y'a que la France.» Oui, mais la France de 1963, sauf peut-être certaines tombes, a bien changé depuis que Louis a été frappé d'interdiction de séjour, quinze ans plus tôt. Si Fernand, regardant par la fenêtre, essaye de rassurer le mourant qui subodore que «ça a dû drôlement changer», en lui parlant des filles du Lido, emblème du «*gay Paris*» éternel, tandis que la caméra s'attarde sur l'Arc de Triomphe, il lui suffit de redescendre dans la salle de bowling pour constater le contraire. «Et des surprises, t'es peut-être pas au bout...»

Qu'importe que les auteurs l'aient voulu consciemment ou qu'ils l'aient fait inconsciemment, 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*. C'est donc d'abord à un exercice sémiologique qu'il faut se livrer, pour identifier les signes de l'américanité dans le film, et les mettre en regard des signes de la francité. La scène du bowling est l'endroit où commencer.

### *Paris américanisé contre Province française*

Les premières salles de bowling apparaissent en France en 1961, alors que les États-Unis ont leur championnat depuis 1901. D'autres signes de l'américanisation du pays apparaissent dans cette scène, comme le flipper, né à Chicago de l'inventivité d'électriciens au chômage en 1930 et dont la vogue commence aussi au début des années 1960, ce qui permet notamment à une entreprise niçoise travaillant pour la défense nationale d'abonder ses carnets de commandes. Celui du film s'appelle fièrement «Rallye de France». Il forme l'arrière-plan de la première confrontation, prémonitoire, entre Théo et M. Fernand.

La principale activité de Théo pendant le reste de cette scène consiste à utiliser, de manière totalement incongrue, un rasoir électrique autonome dont le bruit, qui parasite le dialogue entre Fernand les frères Volfoni, fait écho à celui de la machine agricole du début du film. Théo prend grand soin de ce gadget qu'il exhibe, transporte et range avec componction. Certes, le premier surnom dont Fernand affuble Théo est «le coquet», avant «le mec du jus de pomme» et «l'ami Fritz», mais c'est un coquet moderne.

À l'inverse, M. Fernand, l'homme qui depuis quinze ans lui, «vit à la campagne, [se] lève avec le soleil et se couche avec les poules», s'attable lourdement devant une baguette, une motte de beurre, un saucisson et un

kil de rouge trois étoiles après avoir taxé une Gitane à Henri, une sorte de paysan de Paris en chemise à carreaux, rond et chaleureux, nature. Sur une seule table, soigneusement choisie, et dont on écarte ostensiblement tout ce qui pourrait être signe d'autre chose, se reconstitue le rade, le bistrot franchouillard, îlot de résistance dans cette ambiance glacée, formica, néons et appareils, celle-là même où Henri va être refroidi pendant que Fernand et Pascal vont faire un tour à la « petite ferme », le tripot clandestin géré par Tomate, dans la Régence de Pascal.

« *L'auto, Monsieur Fernand, l'auto* »... et les armes

Après la télé, évoquons le deuxième fléau qui endeuille le bilan comptable de Madame Mado, l'auto, un excellent point de départ pour faire de la sémiologie à la manière du Roland Barthes de *Mythologies*<sup>3</sup>. Monsieur Fernand, entrepreneur cossu enraciné depuis peu dans le terroir montalbanaise, roule habituellement en Peugeot 404, modèle sorti par la firme sochaliennaise en mai 1960, et première berline française équipée en 1962 d'une injection directe. Il marque ainsi sa distance par rapport au milieu parisien, car, nous dit Albert Simonin dans son *Manuel de savoir-vivre chez les truands*<sup>4</sup>, la voiture du gangster français arrivé ne saurait être qu'une américaine, comme la Cadillac noire qui est censée attendre une livraison de pastis clandestin à l'embranchement de Melun, à la Pyramide de Fontainebleau.

La Simca Régence de Pascal répond à ce critère : c'est en réalité une Ford de la gamme Vedette (la voiture de Max le menteur dans la trilogie de Simonin, celle-là même que conduit Gabin dans l'adaptation de *Touchez pas au grisbi* par Becker) sans modification. Quand Simca rachète Ford et son usine de Poissy, les productions en cours continuent. Belle voiture, la Régence. Et pourtant, quand les tueurs envoyés par Théo au volant d'une énorme Buick noire à l'allure de squalo viennent se permettre de flinguer Fernand et Pascal sur « le domaine », la Régence n'est pas dans le champ de la caméra. C'est derrière une 2CV Citroën que Pascal s'abrite et répond aux agresseurs. L'arrivée à la « petite ferme », qui ressemble, dit M. Fernand, à un clapier, cette modeste installation typique des campagnes qui a précédé l'élevage industriel des lapins, se comprend donc comme une mise en scène d'un deuxième épisode de l'affrontement entre la culture américaine et l'euro-

3. Roland Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957.

4. Albert Simonin, *Le Savoir-vivre chez les truands*, Hachette, 1967.



péenne. À ma gauche, le génie européen, à ma droite la puissance américaine... Pascal en tire les leçons pour le spectateur : «À l'affût sous les arbres, ils auraient eu leur chance, seulement de nos jours il y a de moins en moins de techniciens pour le combat à pied, l'esprit fantassin n'existe plus; c'est un tort». L'infanterie, reine des batailles, Napoléon et Jomini triomphent sans peine des balourds trop confiants dans leur supériorité matérielle. On verra ça du côté de Biên Hòa, notamment lors de l'offensive du Têt en 1968, et comme on l'avait vu à Diên Biên Phu en 1954, serait-on tenté d'ajouter.

La carrosserie en fer-blanc de la 2CV Citroën est supposée offrir une protection contre les rafales de la mitrailleuse Thompson à camembert, un modèle né en 1918 dont la publicité fut assurée par les gangsters de l'ère de la Prohibition. Si sa production militaire fut interrompue en 1941, le chargeur camembert étant remplacé par un chargeur rectangulaire plus sûr et plus commode, le signe est sans équivoque. De la même manière, le fusil-mitrailleur de Théo échouera contre le camion chargé de pastis et d'essence conduit par Monsieur Fernand. Ce camion, loué pour l'occasion à la société familiale STAL, fondée en 1946, ne fait que moyennement regretter à M. Fernand son « char Patton ». Notons au passage que le char Patton n'ayant été produit qu'à partir de 1948, son inscription dans le paysage culturel français est relativement récente, et s'explique sans doute par le manque de connaissances des Français qui ont vu passer les chars Pershing en 1944-1945 sans repérer le modèle, peut-être avaient-ils d'autres idées en tête, et qui ont beaucoup entendu parler du général Patton.



L'autre mitraillette, cette Sten fatale à tant de maquisards qui avaient le malheur de la cogner contre un obstacle, car elle avait tendance à partir toute seule, la Sten donc que manie le cousin de Pascal, n'aura pas plus de succès lors du règlement de comptes à la distillerie qui précède de peu la conclusion heureuse de l'aventure : Théo parvient à s'enfuir, au volant de la DS, cette merveille de technologie qui a par ailleurs prouvé ses qualités de résistance aux mitraillades lors de l'attentat du Petit-Clamart du 22 août 1962. Et on sait que le dernier effort du légionnaire reconverti pour utiliser une mitraillette ne sera pas couronné de succès. Bref, le succès des sulfateuses dans le film se résume à l'envoi provisoire des frères Volfoni à la clinique Dugoinéau, dont le nom est peut-être encore une fine allusion à l'Amérique, du Sud cette fois. Maigre bilan s'il en est, même si ça soulage.

L'arme automatique, qui tire en rafales, c'est la production en série, la machine qui sort des quantités impressionnantes d'objets identiques, l'industrie, peut-être même cinématographique. À l'inverse, les flingues efficaces des gentils sont le plus souvent des pistolets de provenance incertaine, avec leurs silencieux à effet comique, mais qui ne tirent jamais en rafale. Deux d'entre eux ont une personnalité marquée : le « petit dernier de chez Beretta » exhibé par Pascal lors de la scène de la péniche, un cousin issu de la sœur latine et d'ailleurs acclimaté au métro parisien, pour le coup à travers la poche, et le revolver hors d'âge que M. Fernand a caché dans une pile de chemises sur l'étagère de l'armoire, dont on imagine sans peine qu'elle fleure la lavande, et dont il se munit pour rendre visite aux Volfoni occupés à placer une bombe dans sa voiture. Ainsi, l'opposition entre les deux cultures est un leit-motiv, dans la présentation des armes comme dans celle des voitures.

Terminons par Barthes cet exercice de sémiologie automobile, avec précisément la DS de Théo, même s'il s'agit d'une ID, version moins perfectionnée et moins onéreuse, mais bien typée de la même manière. Oh, celle-là n'a rien d'américain, puisque le lobby des géants de Détroit a écarté Citroën du marché américain en faisant voter des normes concernant notamment la garde au sol des automobiles afin d'exclure les modèles surbaissés à l'arrêt, comme Boeing allait éliminer le Concorde des cieux américains quelques décennies plus tard en faisant voter un durcissement des normes de pollution sonore. Non, la DS est peut-être pour les auteurs des *Tontons* un emblème gaullien, à classer alors dans le registre des malfaisantes, mais elle est certainement, pour tout le monde, l'idée même de la modernité technologique. Si nous avons ouvert ce passage en revue des

véhicules sur la première image du film, nous le clôturerons par la dernière. La modernité assassine brûle dans les flammes de l'enfer devant l'Église éternelle, catholique et française toujours, le joyeux son des cloches du mariage traditionnel couvre les sirènes deux tons des carabiniers qui sont, comme il se doit, et comme leur nom en argot l'indique, toujours à la bourre. Tout est bien qui finit bien.

*Il n'y a pas que de la pomme...*

Tout cela donne soif. Venons-en aux boissons, sans cette fois nous risquer sur le bizarre, bien qu'il porte une étiquette de scotch whisky. «Le whisky c'est le drame, ça, le whisky», nous dit Théo, mais la réalité est plus complexe. Certes, le gros rouge est mis pour tenir en l'air, on l'a vu dans la scène du bowling, mais quand il s'agit de se remettre de ses émotions, M. Fernand se tourne bel et bien vers le whisky, non pas le bourbon, mais le scotch. Deux doigts de *viseki*, comme dit Fabrice Luchini dans le film *Ma Loute* (Bruno Dumont, 2016), campant un bourgeois français du début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est que la bourgeoisie française singeait la bourgeoisie anglaise, qui s'essayait quant à elle à imiter la *gentry*, laquelle prenait modèle sur l'aristocratie britannique. Elle dédaignait donc le pastis et l'absinthe poète ou prolétaire, et s'était très tôt appropriée ce breuvage exotique, bien avant les couches populaires. Et le truand empruntant l'ascenseur social l'avait suivie sur cette pente fatale. Le scotch était donc apprécié dans le milieu criminel français, qui avait d'ailleurs poussé ses tentacules à Londres dès avant la Première Guerre mondiale, comme nous le rappelle Albert Simonin.

Mais Monsieur Fernand n'est pas seulement un truand reconverti dans l'honnête, c'est un vrai Français, qui boit donc son scotch avec du Perrier, n'en déplaît aux prétentieux qui osent affirmer que «ce serait un crime, il a dix ans d'âge», et aux petits caves qui demandent de manière réflexe : «sec ou à l'eau?» Pour les grandes occasions, il y a le champagne, que ce soit pour arroser les petites sauteries qui amènent Patricia à compléter son capital social en traitant des fils de contre-amiraux, accompagner un foie gras spécialement apporté de Strasbourg, ou pour soutenir le moral de M. Fernand quand celui-ci se plonge secrètement dans les mystères de l'œuvre de Corelli.

Quant aux boissons pétillantes que boit hélas la jeunesse française, c'est bien entendu au Coca-Cola que l'ami Fritz fait allusion, plus qu'à son concurrent français Pschitt, créé par le groupe Vittel Perrier en 1954. Tout



ça pour vous faire comprendre que le pastis perd de l'adhérent chaque jour, comme le cinéma de Marcel Pagnol<sup>5</sup>.

Mais Monsieur Fernand, même s'il boit aussi du thé, n'est pas plus British que John, vous et moi. Il boit du thé et mange des œufs au bacon parce qu'il est un bourgeois montalbanais, genre Prince de Galles et tweed. L'anglomanie est une défense contre la modernité américaine. Mais comme Fernand est d'extraction prolétarienne, il n'a pas appris l'anglais, qu'il ne parle pas.

### *Apprendre l'anglais enfin... tout*

La résistance à l'américanisation s'exprime avant tout dans *Les Tontons* par l'affirmation de la langue française, qui résiste encore et toujours, aussi bien sous la forme savante des mandarins dont Antoine fournit le modèle que dans le parler populaire de l'empire du milieu, difficilement traduisible, et en tout cas impossible à délocaliser, porté notamment par Fernand. Le film parodique qu'est *Les Tontons* s'attaque au mythe du roman noir

5. Il est exact que « la consommation du Whisky, autrefois réservé aux touristes anglais et américains, s'est beaucoup répandue dans les familles françaises. Nulle avant 1950, elle a fait un bond considérable depuis 1959 ». Cependant, la consommation d'anisés officiels croît vigoureusement dans cette période, et l'estimation de celle des anisés frauduleux reste stable. Henri Brousse, *La Consommation des boissons en France depuis 1950*, CREDOC, 1967.



*Jean: « Welcome, Sir... My name is John. »*

américain sous de nombreux aspects, mais cela opère d'abord par l'usage de la langue française dans ce qu'elle a de plus irréductible. Le statut de la langue anglaise dans le film doit s'apprécier à cette aune.

L'anglais dans *Les Tontons* a deux visages, l'anglais britannique, et l'anglais américain. Le premier est respectable, le second ne l'est pas. L'usage de ces deux formes dans les dialogues est celui d'un marqueur social, et on y retrouve l'opposition entre Europe et Amérique.

Les vrais bourgeois français parlent un peu l'anglais britannique, comme Maître Folace, capable d'une traduction calque de la formule, qui n'est pas idiomatique en français, « il va casser ta sale gueule » : *He'll break your dirty face*. Une traduction idiomatique, en anglais britannique, est plutôt : *He's about to smash your ugly face in*. L'anglais que parle Antoine, issu de la haute bourgeoisie, est bien meilleur, comme le montre son aisance à commander au domestique. Jean, lui, maîtrise seulement les rudiments d'anglais indispensables à sa fonction, *your room is ready, Sir*, l'essence de son statut étant concentré dans la répétition de l'appellation *Sir*, car, on le sait bien, « on n'annonce que les employés, on n'annonce pas le patron », et les employés s'annoncent eux-mêmes comme employés en disant, selon le cas, patron, chef, ou *Sir*, comme il plaira au patron, mais jamais *boss*. Louis le Mexicain, soucieux lui aussi de respectabilité bourgeoise, et qui ne parle pas plus anglais que son copain d'enfance prolo Fernand, a voulu donner à

sa fille une éducation bourgeoise : « Je l'avais faite élever chez les sœurs, apprendre l'anglais, enfin... tout ». C'est donc une composante de « l'éducation de la princesse, cheval, musique, peinture, etc. », et il est normal que Jean ait suivi le mouvement.

Quant aux truands non encore embourgeoisés, ils importent simplement quelques mots d'anglais américain qu'ils trouvent exotiques et distingués, comme le « *nervous breakdown* comme on dit maintenant », de Paul Volfoni, et comme on disait déjà aux États-Unis dès 1870, d'où l'expression est originaire<sup>6</sup>. Quand Pascal parle des « Volfoni Brothers », il semble respecter leur compétence confinant à l'art dans le maniement des jeux, semblable à celle des vedettes du cirque et du music-hall, voire du cinéma des Marx Brothers. Mais ne serait-ce pas, comme souvent chez Audiard, ce que les Anglais appellent un « double entendre », suggérant qu'ils sont plus des rigolos que des mafiosi malfaisants ? Surtout, les Volfoni, formés à Naples et à Las Vegas, restent longtemps des personnages ambigus, leur côté menaçant est indiscutablement américain, et la réconciliation ne peut se faire que par la communion dans l'Empire français et le vitriol, dans la scène de la cuisine.

### *De quoi l'Amérique est-elle le nom ?*

Dans la mesure où *Les Tontons flingueurs* est un film « antimoderne », la « modernité » y est nettement étatsunienne, tout comme celle que combat, sous les oripeaux romains, l'Astérix de 1959, qui résiste encore et toujours à l'empire américain. On y ridiculise l'empire du toc, auquel on préfère indiscutablement le « vieux Paris », un thème que l'on retrouvera aussi par exemple dans *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy en 1967. Les rapports entre les États-Unis et la France, depuis l'entrée du géant américain sur la scène mondiale dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, s'inscrivent ici, et d'ailleurs aussi là-bas sous une autre forme, sous les auspices de la « fascination réticente » pour reprendre le titre du remarquable ouvrage que le regretté Jacques Portes a consacré à la question<sup>7</sup>. C'est parfois la fascination qui l'emporte dans notre *start-up nation*, comme on dit de nos jours, parfois la réticence, notamment dans le déchaînement anti-américain de la droite

6. *Littell's Living Age*, n° 149, 15 janvier 1870. « C'est fou comme ce vocabulaire peut devenir envahissant », note Simonin à propos du *sentencing* et de la *reportability* (*Lettre ouverte aux voyous*, Arléa, 2006).

7. Jacques Portes, *Une fascination réticente : les États-Unis devant l'opinion française, 1870-1914*, Presses Universitaires de Nancy, 1990.

et de l'extrême droite françaises entre les deux guerres, produisant des textes aux titres évocateurs comme *L'Abomination américaine* (Isaac Kadmi-Cohen, 1930), ou *Le Cancer américain* (1931, de Robert Aron et Arnaud Dandieu, théoriciens d'Ordre Nouveau, entre *Décadence de la Nation française* et *La Révolution nécessaire*<sup>8</sup>). Dans *Les Tontons*, la fascination pour ce qu'Hollywood sait faire est masquée par la réticence à ce qu'Hollywood exprime, l'*American Way of Life*, les aspects culturels du développement du capitalisme dans ce pays et leur exportation avec les autres marchandises.

De quoi donc l'Amérique est-elle le nom ? Une coproduction germano-italo-française d'un film, cette fois documentaire, sur le rapport entre Europe et Amérique donnerait à peu près ceci :

Dès 1905, Max Weber, le sociologue nationaliste allemand, va droit au but dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*<sup>9</sup> : le Yankee arrogant dont le caractère est trempé dans les eaux froides du calcul égoïste, pour reprendre la formule de Marx, a pour archétype Benjamin Franklin. Ce dernier, pour Weber, symbolise parfaitement l'esprit puritain du capitalisme, celui de l'accumulation rationnelle et impitoyable, loin de la *Gemütlichkeit* allemande faite de convivialité chaleureuse. Que cela n'ait que peu à voir avec la réalité de la biographie de Franklin, auteur notamment d'une délicieuse lettre à un ami sur l'art de choisir une maîtresse, grand amateur de poulardes et de madère, n'enlève rien à la force de l'archétype. Premier signe de l'américanité, la dictature de l'argent. Le roi dollar, avec Benjamin Franklin en première page, on en verra un bel exemple dans la surenchère permanente de l'espion américain des *Barbouzes*. Mais là, *Les Tontons* étant quand même un épisode de la trilogie du grisbi, avec pour personnage principal quelqu'un qui nous assure que « quand il y a six briques en jeu, je prétends n'importe quoi », la critique de l'avidité en général serait mal venue. Elle reste donc circonscrite à l'avidité des classes laborieuses, résidant dans ces « âmes simples », par ailleurs fascinées par les primes de zone et les assurances sociales, qu'évoque Théo. « Le goût du lucre, l'esprit nouveau », voilà ce que dénonce l'ami Fritz, expert en vague à l'âme et en *Gemütlichkeit*. Pourtant l'Allemagne nazie, contrairement à la France, la Grande-Bretagne ou l'Italie, avait d'emblée embrassé le fordisme et sa promesse de richesse matérielle avec autant d'enthousiasme que la Russie

8. Voir Olivier Dard, « Le cancer américain, un titre-phare de l'antiaméricanisme français de l'entre-deux-guerres », dans Olivier Dard et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Américanisations et anti-américanismes comparés*, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

9. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1920], Pocket/Plon, « Agora », 2010.

soviétique, mais, comme le disaient ses propagandistes, avec une humanité proprement germanique qui la différenciait de la barbarie bolchévique...

En 1934, Antonio Gramsci, le communiste italien, écrit depuis la prison où l'a enfermé Mussolini «Americanismo e Fordismo», détaillant les effets physiologiques, psychologiques et culturels du développement du fordisme aux États-Unis et de son exportation en Europe, et analyse l'idéologie américaine qui accompagne la production et la consommation de masse enrégimentées. Gramsci, dans la tradition hégéliano-marxiste, y voit aussi un «travail du négatif» dissolvant les cadres parasitaires de la vieille Europe. En France, la même année, Daniel-Rops, qui n'a pas encore quitté Ordre Nouveau, explique que «le résultat du machinisme est de faire disparaître tout ce qui en l'homme indique l'originalité»<sup>10</sup>.

À l'opposé de l'échiquier politique, lorsque Guy Debord, dans ses *Commentaires sur la Société du Spectacle*, en 1998, résume en une phrase son ouvrage *La Société du Spectacle* de 1967, qui décrit la période d'apogée du fordisme appuyé sur le cinéma et la télévision, il parle sobrement, pour une fois, de «l'américanisation du monde»<sup>11</sup>. Et Régis Debray nous explique en 2017, dans *Civilisation: comment nous sommes devenus américains*, que la civilisation européenne, qui sait depuis 1918, avec Paul Valéry, qu'elle est, comme les autres, mortelle, a perdu toute influence au profit de l'états-unienne, et n'est plus devenue qu'une agrégation de cultures.

Le deuxième signe de l'emprise de la civilisation américaine, après la dictature de l'argent, est l'organisation rationnelle de la production, inspirée par le Fordisme et le Taylorisme, et la concentration qui en découle. Les Volfoni brothers sont les premiers à s'y essayer vaillamment, avec un succès somme toute relatif: «Petit frère crois-moi, le monde moderne va vers la centralisation!» La scène de la péniche, conçue à l'origine comme «réunion des cadres, façon meeting», tourne au conseil d'administration où le taulier s'essaie, sans guère de succès, à la direction par objectifs préconisée par Peter Drucker, en 1954, dans son ouvrage *The Practice of Management*, traduit en France en 1957 sous le titre *La Pratique de la direction des entreprises*<sup>12</sup>. Les livres et journaux comptables, emblèmes de rationalité, sont soigneusement alignés sur la table de jeu et contrastent avec le désordre des cartes et jetons. On

10. Henri Daniel-Rops, «La jeunesse et l'ère du machinisme. Attrait et péril des machines», *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> janvier 1928.

11. Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967, Champ Libre, 1992; Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Gallimard, 1992.

12. Peter Drucker, *La pratique de la direction des entreprises*, Éditions d'Organisation, 1957.



*Fernand: « On prend les chiffres de l'année dernière et on les reporte. »*

sait depuis Werner Sombart<sup>13</sup> ce que le capitalisme doit à la comptabilité en partie double. Maître Folace, qui a gardé son pardessus pour mieux ressembler à un comptable ou autre bureaucrate en blouse grise, affûte ses crayons. Fernand Naudin semble donc tout prêt à plonger dans « les eaux glacées du calcul égoïste », à apporter l'ordre et la rationalité. Mais, semblable au marin qu'il vient d'envoyer dans les eaux glacées de la Seine, ou au dialoguiste de génie, il ne peut résister à la manie de faire des phrases, et aussi, c'est plus grave, d'écouter celles des autres. Génial anticipateur, le personnage joué par Ventura est déjà passé, pour son malheur d'âme sensible, à la direction participative par objectifs, qui ne verra le jour qu'en 1968, sous les auspices de l'autogestion comme remède aux maux du Taylorisme. Il est donc attentif au discours de la maquerelle et du mec du jus de pomme qui lui énumèrent avec bagout les raisons qui font qu'ils n'ont pu atteindre leurs objectifs, et manifeste sa compréhension. La caméra s'y perd au bout d'un moment, et préfère cadrer les cousins qui échangent sur les grands thèmes nationaux que sont la famille et la qualité, qui, contrairement au prix, ne s'oublie pas. Comme disait la publicité pour les meubles Widman en 1949, reprise dans *Poisson d'avril*, de Gilles Grangier, qui sort dans les salles en 1954, avec des dialogues de Michel Audiard.

13. Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, Munich, Duncker & Humblot, 1921-1928.



Pour être efficaces, les méthodes managériales modernes, importées des États-Unis, doivent être simplifiées, adaptées à l'esprit français, c'est la leçon que tire notre patron de combat :

Fernand: «Ce qui vous chagrine, c'est la comptabilité. Vous êtes des hommes d'action. Je vous ai compris, et j'veus ai arrangé votre coup.»

Raoul: «T'arranges!... T'arranges... Et si on était pas d'accord?»

Fernand: «Tu vas voir que c'est pas possible. J'ai adopté le système le plus simple, regarde! On prend les chiffres de l'année dernière et on les reporte.»

### *Ça reste une base*

Un des aspects les plus frappants de ce film, pour un spécialiste du travail, c'est le tableau qu'il dresse d'un renouvellement d'un rapport au travail caractéristique du déferlement du fordisme et de la société managériale dans les années 1950 et 1960 en France, impliquant une rationalisation et une dépersonnalisation des rapports humains, ainsi qu'une injonction à l'adaptation des classes sociales au nouveau régime de travail. Le patronat français, qui n'était pas encore tout mouvement et entreprise, avait plutôt l'esprit de droite, paternaliste et autoritaire: «Quand tu parlais augmentation ou vacances, il sortait son flingue avant que t'aies fini. Mais il nous a tout de même apporté à tous la sécurité», résume Madame Mado.

Quant au bon travailleur, il était à l'image de John, domestique dévoué, qui a vu Patricia portée sur les fonts baptismaux – «quelle belle cérémonie» –, un membre de la famille en somme, qui fait des cadeaux à son patron le jour de son anniversaire, reprenant la chanson «Happy birthday» dont la mélodie fut créée aux États-Unis en 1893 et les paroles, toujours aux États-Unis, en 1912, mais qui le sait? Comme l'explique Maître Folace: «Jean est resté ici trois mois au pair, comme larbin, pour régler la petite note. Et puis, la vocation lui est venue... le style aussi... peut-être également la sagesse. Dans le fond, nourri, logé, blanchi, deux costumes par an, pour un type qui passait la moitié de sa vie en prison...» «Il a choisi la liberté, quoi!...» conclut M. Fernand, qui connaît ses classiques de l'anticommunisme: *J'ai choisi la liberté* est le titre français de l'ouvrage de Victor Kravchenko, agent soviétique ayant fait défection, *I chose Freedom*, publié en 1946 aux États-Unis et l'année suivante en France, où il donna lieu à un procès retentissant en 1949.

C'est dans ce cadre solide où il n'est pas question de «laisser rêver le petit personnel», loin aussi du rêve américain d'ascension sociale à la portée du premier génie venu, fût-il nu-pieds, que peut s'épanouir un génie

proprement français. Or celui-ci repose non sur l'innovation, la production en série, la chaîne de montage, la rationalisation et le marché de masse, mais sur l'artisanat, voire le bricolage, comme on le voit dans la confection, par Raoul Volfoni, d'une bombe sur l'abattant d'un secrétaire. Mais si Raoul Volfoni est « un vrai chef » pour ce qui est de la stratégie, il n'arrive pas à la cheville des grands anciens dans le domaine de la bricole, et la figure emblématique est ici Jo le Trembleur : bien qu'il ait un peu baissé sur la fin, « il avait son secret, le Jo. Cinquante kilos de patates, un sac de sciure de bois, il te sortait vingt-cinq litres de trois étoiles à l'alambic... Un vrai magicien, Jo. » Gloire donc au secret du métier, au savoir-faire français, capable de « décimer toute une division de panzers » grâce à la potion magique, mais aussi de tailler la redingote qui sied aux diplomates et mérite d'être salué par les connaisseurs. Gloire au cinéma français, qui avec trois décors bricolés et un assemblage hétéroclite d'acteurs imposés par une coproduction pingre, nous distille une heure quarante-cinq d'ivresse.

Ce savoir-faire français est d'abord terre à terre, artisanal, manuel : Volfoni junior et Fernand s'accordent là-dessus : « les tâches ménagères ne sont pas sans noblesse... », affirme diplomatiquement le premier. « Le travail manuel, ça reste une base », répond le second. Oui, le grand mot est lâché, le travail, qui, avec la patrie et la famille, indissolublement liées, car « les familles françaises, c'est pas des bouics », elles-mêmes fondues dans la religion, car « les histoires de famille, ça, c'est comme une croyance, ça force le respect », est à la base de tout ordre social un tant soit peu civilisé. Bien sûr, nous sommes dans le monde des truands, où travailler, comme dans la vision marxiste de l'exploitation des salariés, est synonyme de taper pour autrui, comme l'explique clairement M. Raoul, au grand dam de Madame Mado. C'est un monde où on appelle avec mépris les travailleurs qui sont dans l'honnête des « boulots ». Mais, même dans leur partie, les truands n'échappent pas à l'idéologie dominante, à l'hégémonie, comme dirait Gramsci : le cousin de Pascal est fier de ses états de service : « Cinq ans de labeur, de jour comme de nuit, et sans un accroc... » Cependant le labeur, avec ce qu'il implique de douleur, puisque le mot vient d'un verbe latin qui signifie crouler sous le poids d'une charge trop lourde, n'est que le soubassement nécessaire à l'expression du génie français, et il est réservé en général au petit personnel et aux seconds rôles, car « c'est quand même pas compliqué d'aligner dix tracteurs sur un stand ». À l'étage au-dessus, « on n'est quand même pas venu pour beurrer les sandwiches », comme disait l'actuel président de la République du temps qu'il n'était encore que ministre.

Pour que le travail devienne une vraie valeur, il faut y adjoindre le goût du travail bien fait, qui caractérise l'artisanat, la maîtrise individuelle d'une technique, comme celle du combat à pied évoquée par Pascal, un véritable art martial, une voie spirituelle qui se cristallise dans « l'esprit fantassin ». Mais surtout, nous sommes dans l'indicible de la métis grecque, l'intelligence qui ruse, « se met à couvert sous les arbres » pour négocier avec le réel mouvant et hostile, dans le travail réel par opposition au travail prescrit, selon la formule de Daniellou, Laville et Teiger<sup>14</sup>. C'est toute l'expérience du démiurge qu'est Marcel, l'ouvrier héros du film *La Belle Américaine* de Robert Dhéry, sorti en 1961, qui se concentre dans le petit geste non prescrit qu'il faut effectuer pour que la « machine à détuber » (dans sa version antique style locomotive, ou dans sa version moderne, style ordinateur) produise le résultat escompté.

Pour un artisan, il est indispensable de procéder à une analyse du comportement client, ce client qui « est devenu dur à suivre » dans une société en mutation, comme nous l'explique Théo. L'analyse que fait l'artisan n'a rien à voir avec la recherche marketing des grandes firmes. Elle n'est pas fondée sur la psychologie comportementaliste de Benjamin Franklin Skinner ou les recettes de propagande manipulatrice dénoncées par Vance Packard. Ni même, malgré la référence à Freud dans la bouche d'Antoire, sur celles d'Edward L. Bernays, le neveu de Freud, c'est le plus rigolo, ce Bernays qui fit tant pour l'industrie du tabac, l'écoulement des stocks de maïs par la promotion des *corn-flakes*, et l'effort de guerre américain pendant la Deuxième Guerre mondiale<sup>15</sup>. Non, l'analyse du comportement client est fondée sur une sagesse ancestrale fruit d'une longue observation du furtif et de l'affectueux du dimanche, la possession d'un vrai métier. Le chauffeur de taxi l'exprime vertement : « Et puis nous dans le métier, les ruptures, les retrouvailles, toutes les fluctuations de la fesse, on préfère pas s'en mêler. Moi j'ai un collègue comme ça, transporteur de cocu, y s'est retrouvé criblé en plein jour, rue Godot, par une maladroite ». Cette analyse intuitive et empirique du comportement client, induisant une conception du cinéma comme artisanat et non comme art, reste une base dans le travail de

14. François Daniellou, Antoine Laville et Catherine Teiger, « Fiction et réalité du travail ouvrier », *La Documentation française. Les cahiers français*, n° 209, 1983.

15. Benjamin F. Skinner, *The Behavior of Organisms: An Experimental Analysis*, New York, Appleton-Century-Croft, 1938; Vance Packard, *The Hidden Persuaders*, New York, DavidMcKay, Pocket Books, 1958; Edward L. Bernays, *Propaganda*, New York, Horace Liveright, 1928; Larry Tye, *The Father of Spin: Edward L. Bernays and the Birth of Public Relations*, New York, Crown Publishing Group, 1998.

Lautner et de Audiard. Là aussi, une fascination réticente pour Hollywood s'exprime. Le film français de gangsters, malgré tous ses efforts, passé la nouveauté que fut le décalque de séries A ou B offertes par le plan Marshall et les accords Blum-Byrnes, ou la floraison de traductions et d'ouvrages originaux dans la « Série Noire », a vite atteint ses limites.

Le génie français fut d'en faire la parodie, comme le note Albert Simonin<sup>16</sup>, qui avait pourtant bénéficié personnellement d'une formation de haut niveau au sous-titrage des films de gangsters hollywoodiens grâce à ses cinq ans de placard pour collaboration. Il a donc fallu abandonner l'atmosphère des plus glauques du roman prétexte, *Grisbi or not Grisbi*, qui aurait fait un scénario parfait pour un vrai film noir américain, respectant le moralisme jésuite des rédacteurs du Code Hays (en vigueur de 1934 à 1966), pour qui chaque film doit prouver, contre toute évidence, que « le crime ne paie pas ». À la place, on a un exposé jubilatoire des prospérités du vice, dont le couronnement est la respectabilité bourgeoise. Comme Balzac le faisait dire à Vautrin dans *Le Père Goriot* (1835-1842) : « Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait<sup>17</sup>. » Encore l'amour du travail bien fait. Les affaires du Mexicain « tournent toutes seules », et, sous la tutelle experte du père d'Antoine, le président Delafoy, « un grand honnête homme », elles vont acquérir la patine des vieilles pendules.

### Les Tontons, *culture et civilisation*

Comme l'écrit Régis Debray, « il n'y a pas de civilisation qui ne s'enracine pas dans une culture, mais celle-ci ne devient pas une civilisation sans une flotte et une ambition, un grand rêve et une force mobile »<sup>18</sup>. Pour lui, il y a bien une civilisation américaine, alors qu'il n'y a qu'une culture basque, même si elle s'est longtemps défendue les armes à la main. C'est d'ailleurs dans une boîte de gâteaux de la marque *La Basquaise* que Jean va pêcher son flingue quand il apprend que les Volfoni ont « changé de genre ». Mais une chose distingue le film des bêlements pétainistes sur la terre qui ne

16. Albert Simonin, *Lettre ouverte aux voyous*, *op. cit.*

17. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Calmann-Lévy, 1910 [1834].

18. Régis Debray, *Civilisation : comment nous sommes devenus américains*, Gallimard, « Essais Folio », 2017. L'exception la plus notable est l'hellénisation de l'Empire romain. Voir Paul Veyne, *L'empire gréco-romain*, Seuil, 2005.

ment pas et du reste du discours anti-américain de droite et d'extrême droite avant, pendant et après la Deuxième Guerre mondiale. C'est que l'humour, fait d'autodérision, se joint à l'esprit, dépouillé maintenant de violence, et, disons-le, plutôt bienveillant. C'est là une des clefs de la vaste audience du film, qui va bien au-delà de ceux qui partageraient la vision « anarchiste de droite » d'un Audiard. Ce n'est pas la première fois que la question de la confrontation entre l'*American Way of Life* et la culture française apparaît comme une des thématiques du film noir. Mais, à l'inverse d'autres films, comme *Touchez pas au Grisbi* de Jacques Becker, où la question centrale, capitale à l'époque, est celle de la négociation d'une identité française face à l'américanisation, comme le montre bien Thomas Pillard<sup>19</sup>, *Les Tontons flingueurs* met plus en scène le conflit que ses solutions, nécessairement datées, et il le fait sur le mode du triomphe sans prétention.

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.

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