

Le (dé)goût des autres : le cinéma français et l'exclusion culturelle

Laurent Marie



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1581>
DOI : 10.4000/doublejeu.1581
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009
Pagination : 113-124
ISBN : 978-2-84133-320-2
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Laurent Marie, « Le (dé)goût des autres : le cinéma français et l'exclusion culturelle », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 22 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1581>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE (DÉ)GOÛT DES AUTRES : LE CINÉMA FRANÇAIS ET L'EXCLUSION CULTURELLE

En France, la production culturelle et sa diffusion aussi bien intra-muros qu'au-delà des frontières (« son rayonnement » comme l'on dit dans les instances de pouvoir) constituent l'un des vecteurs de la fierté nationale. Pourtant, dans un pays qui s'enorgueillit de ses institutions démocratiques et de l'égalité des chances dont tout un chacun peut théoriquement tirer parti, les débats culturels révèlent parfois des tensions et des divisions qui mettent à mal l'idée républicaine de « la culture pour tous ». Si les considérations d'ordre économique et social y jouent toujours un rôle primordial, les notions de privilège et d'élitisme culturels restent cependant absolument contemporaines. Ainsi, en ce qui concerne l'audiovisuel en général et le cinéma en particulier, les rapports entre le cinéma d'auteur, parfois étiqueté « élitiste », et le cinéma populaire, auquel est souvent associé l'infâmant qualificatif de « commercial » ont régulièrement défrayé la chronique depuis la fin des années 1950 et l'avènement de la Nouvelle Vague. En poussant plus loin, on arrive assez vite à une opposition entre culture et supposée inculture, ou plus précisément culture d'élite légitime et culture de masse illégitime, où la première supposée émancipatrice devient oppressive, instrument de domination et d'exclusion de l'autre : celui qui ne sait pas et qui ne comprend pas. C'est à cette figure de l'altérité que j'ai voulu m'intéresser ici en me demandant si le cinéma français en portait trace.

Dans cette étude, qui n'en est qu'à son commencement, je me contenterai d'analyser quelques exemples tirés de films et d'émissions de télévision français des trente dernières années dans lesquels le manque de références intellectuelles et l'absence de répertoire culturel sont mis en scène dans un rapport de supériorité du « cultivé » par rapport au « non cultivé ». Il n'étonnera personne que ces cas soient finalement assez rares : rien de plus politiquement incorrect que de se moquer ouvertement du manque

de culture d'un personnage, surtout si celui-ci appartient à une couche sociale dite défavorisée. Si l'on met à part les benêts et autres idiots du village, qui constituent une catégorie à part et dont, en général *tout le monde* se moque, il y a assez peu de cas qui illustrent directement par le scénario, les dialogues ou la mise en scène, ce qui pourrait également se définir par une position de domination, de mépris, d'exclusion intellectuels vis-à-vis de ceux qui ne partagent pas ou ne peuvent se reconnaître dans la culture d'élite. Directement, car il existe une multitude de manières différentes de marquer son appartenance à une culture d'élite. Pour ne citer qu'une illustration de cette variété, la multiplication de plans montrant des couvertures de livres, de romans ou d'essais philosophiques, ou autres pochettes de disques de musique classique ou de jazz, peut créer ce sentiment de reconnaissance d'un même univers si les spectateurs les reconnaissent, et d'exclusion si elles leur sont inconnues. Le corpus demeure pour l'instant assez restreint : nous nous intéresserons ici à *La Bonne Année* (Claude Sautet, 1973), *Le Dîner de cons* (Francis Veber, 1998), *Le Goût des autres* (Agnès Jaoui, 2000), la série télévisée *Les Deschiens* (Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, 1993-1996 et 2000-2002) et *Quand la mer monte* (Yolande Moreau et Gilles Porte, 2006). Si notre problématique n'est présente que dans quelques séquences du premier titre de cette courte liste, elle constitue l'essence même des deux suivants. Du fait de leur spécificité (courtes vignettes d'une minute diffusées à la même heure chaque jour), *Les Deschiens* seront traités à part et accompagnés du contre-exemple que représente le film de Yolande Moreau et Gilles Porte.

LA BONNE ANNÉE

Pendant la préparation d'un casse à Cannes, Simon (Lino Ventura) s'éprend de l'antiquaire Françoise (Françoise Fabian), dont la boutique jouxte la bijouterie convoitée. Lelouch souligne lors d'une de leurs premières rencontres en tête à tête l'écart culturel qui les sépare, mais Françoise (« deux mariages, deux divorces... Pourtant le premier sortait de Polytechnique, et le deuxième de Normale Sup' ! »), qui n'est pas insensible au charme brut du truand, semble simplement s'en amuser : à Simon qui ne reconnaît ni les citations, ni les auteurs que cite son interlocutrice, celle-ci répond simplement avec un brin d'ironie : « Vous lisez beaucoup hein¹ ? » Quelques jours plus tard, l'antiquaire convie au réveillon de Noël, Simon et son acolyte Charlot (Charles Gérard). Au cours du dîner, ses autres invités, dont

1. Claude Lelouch, *La Bonne Année*, Paris, Seghers, p. 90-101.

son amant italien Silvano (Silvano Tranquilli), engagent une conversation sur le terrain politico-philosophique (« mais cette religion-là n'est rien d'autre que l'aliénation de l'homme forgée par la réaction bourgeoise »). Si Charlot ne peut se mêler à la conversation (« oh, vous savez, moi, je ne suis pas tellement pratiquant »), Simon prend les invités bille en tête (« je me demande ce que vous foutiez à l'église ce soir-là »). Puis, alors que l'électrophone diffuse du Bach, et devant la rebuffade suivante de Simon (« Ben ! Voyez-vous, pour moi le monde est beaucoup plus simple que ça. D'un côté il y a les types sympas... et puis de l'autre côté, il y a les types franchement antipathiques... »), l'un des invités lui demande : « Peut-être préférerez-vous l'accordéon ». Sur l'insistance embarrassée de Françoise, Silvano oriente la conversation vers le cinéma :

Vous avez vu *Prima della Rivoluzione*...²? [...] Et *Pugni in tasca*³? [...] Vous lisez les critiques ?

Après avoir répondu qu'il choisissait les films comme il choisissait une femme, en prenant des risques, Simon s'excuse et quitte la soirée suivi par son compère. N'ayant pas le répondant de son caïd, Charlot n'est plus intervenu, incapable de lutter (« Charles bouffe comme s'il était sourd », explique la version publiée du scénario). C'est parce que Simon est un vrai dur qu'il ne sort pas humilié, affichant ainsi son mépris envers ceux qui l'excluent, à la façon des ouvriers rejetant les manières bourgeoises⁴. Françoise comprend les enjeux de la joute verbale qui vient de se dérouler et, ne voulant se prêter à cet exercice, décide de mettre le reste de ses convives dehors, Silvano compris. Devant cette réaction, l'un d'entre eux, Claude (Claude Mann), réagit :

Voyons Françoise ! Que ces messieurs n'aient pas le sens de l'humour, d'accord. Mais pas toi ! Pas *nous* !

C'était donc bien au choc de deux mondes que nous conviait Lelouch. D'ailleurs le scénario, qui comporte de nombreuses interventions d'un narrateur anonyme, insiste sur cette division socio-culturelle :

Il a mis dans ce *pas nous*, un ton qui donne raison à Simon dans sa mise au point sur les types sympas et les autres... Il se range du côté des autres, les supérieurs, les nantis, les cultivés. *Nous*, l'autre monde⁵ !

-
2. Bernardo Bertolucci, 1964.
 3. Marco Bellochio, 1965.
 4. Voir Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.
 5. Claude Lelouch, *La Bonne Année*, p. 129-130.

Ce narrateur ne prend d'ailleurs pas de gants pour qualifier les intellectuels du dîner et leurs propos : « deux intellectuels prétentieux et snobinards qui lisent la presse de gauche jusqu'au *Nouvel Observateur* », « philosophie oiseuse, thèses à la mie de pain », « crétins », alors qu'adoptant par moments le point de vue de ces derniers, il affuble Simon des termes « rustre » ou « inculte total » ; sa propre voix en fait l'allié évident de Simon. Dans son treizième long métrage, Claude Lelouch règle ses comptes avec un certain milieu intellectuel et engagé qui ne le porte pas dans son cœur. Pour ce faire, il transforme ce milieu en un oppresseur dont l'arme favorite est la culture. Le but n'est pas ici de défendre un film qui n'est pas toujours défendable. Lelouch s'amuse de la situation socio-politico-culturelle de la France cinq ans après mai 1968, et il le fait sur le ton de la provocation anti-intellectuelle. Un Lino Ventura plus macho que jamais, l'apparition de la vraie Mireille Mathieu, chanteuse officielle de la droite française, auprès de son alter ego travesti chez Michou, une caricature de la gauche-caviar, une femme libre soudain soumise, tout est mis en œuvre pour inciter la critique engagée à se déchaîner contre le film, et Lelouch fait mouche. La virulence des attaques contre le film impressionne aujourd'hui et démontre peut-être la difficulté de concilier discours révolutionnaire et pratique bourgeoise. Exemple flagrant de cinéma aliéné d'après Frantz Gévaudan, « bêtise et vulgarité avec dextérité » dicit *Valeurs actuelles*, « poujadisme à l'état brut » pour François Maurin dans *L'Humanité*, et relents de fascisme selon Denis Offroy dans *Cinématographe*, *La Bonne Année* partage cependant *Télérama* et *Écran 73* et ne déplaît pas tant que cela à Jean de Baroncelli qui, au nom du *Monde*, n'est « pas hostile à ce cinéma-là »⁶. Certes, la caricature de Lelouch n'est pas des plus fines mais il est cependant un aspect que la critique n'a pas – ou n'a pas voulu – relevé. Contrairement à ce qu'écrivit *Le Monde*, il n'est pas question de « fausse culture », ou de « culture snob ». Françoise est effectivement très cultivée, ses invités du réveillon, dont son amant italien, également. Mais il existe une différence entre la première conversation entre Françoise et Simon, au cours de laquelle ce dernier démontre son absence de répondant culturel, et le repas de fête. Alors que Françoise n'abuse aucunement de sa culture cultivée, les connaissances intellectuelles de ses invités se transforment en instruments d'exclusion contre les intrus barbares. Clairement, ils ne sont pas des leurs et il faut le leur montrer. La culture d'élite devient un ins-

6. Frantz Gévaudan, *Cinéma 73*, juin 1973, p. 156-57 ; MM, *Valeurs actuelles*, 7 mai 1973 ; François Maurin, *L'Humanité*, 25 avril 1973 ; Denis Offroy, *Cinématographe*, n° 3, été 1973, p. 8-9 ; Gilbert Salachas, « Lelouch s'amuse et nous amuse » et Alain Rémond, « ... Mais il se paye votre tête », *Télérama*, 28 avril 1973 ; *Écran 73*, n° 16, juin 1973, p. 74 ; Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 15 avril 1973.

trument de domination sociale. Il est évident que cette séquence doit se lire comme un règlement de compte entre Lelouch et une grande partie de la critique française⁷. La critique cinéophile, qui lui refuse le glorieux titre d'auteur et lui en veut, sait-on jamais, de son succès public depuis *Un homme et une femme*, palme d'or du Festival de Cannes en 1966. La préface de Samuel Lachize, critique à *L'Humanité*, au scénario du film souligne la position particulièrement délicate du cinéaste vis-à-vis de la critique tout en insistant sur le caractère populaire (et par conséquent problématique...) de son cinéma :

[Lelouch] a préféré, caressant son joujou chéri, tenter de rendre les gens heureux. À chacun son combat : le cinéma n'est pas fait pour tuer, mais pour plaire. Alors ?... Je sais qu'on m'opposera au cinéma de Lelouch, un autre cinéma, je sais aussi que les préjugés sont tenaces, et qu'en dix années, le jeune homme en question s'est fait plus injurier par mes confrères (et parfois par moi-même) que couvrir de fleurs. [...] Tout ce qu'on peut lui reprocher, c'est d'avoir eu cette chance de plaire deux ou trois fois au public, et que l'argent récupéré dans la poche des braves gens qui furent heureux en voyant ses films a immédiatement été réinvesti dans le cinéma⁸.

En insérant la scène qui vient d'être examinée dans *La Bonne Année*, Lelouch fait référence au débat théorique de l'après-68, tout en s'en démarquant et en le moquant. On se souvient des nombreuses pages consacrées à la possibilité d'un cinéma réellement matérialiste publiées dans différentes revues de cinéma telles que *Les Cahiers du cinéma*, *Cinéthique*, *Positif* ou des revues politiques telles que *La Nouvelle Critique*⁹. La problématique élitiste-populaire n'était pas absente de ces discussions souvent animées, voire agressives, qui mobilisaient surtout (exclusivement ?) l'extrême gauche et le Parti communiste. Il était alors essentiel de déconstruire l'idéologie dominante condamnée, et de s'efforcer de proposer un cinéma acceptable, c'est-à-dire marxiste et matérialiste. Tandis que le gros de la production commerciale s'attirait les foudres des plus jusqu'au-boutistes de ces cercles critiques (en l'occurrence *Les Cahiers du cinéma* et *Cinéthique*),

-
7. La bande-annonce du film se résume à un bilan de la réception critique et du box-office de ses précédents films.
 8. Samuel Lachize, « préface », *La Bonne Année*. La différence d'opinion entre Samuel Lachize et François Maurin témoigne des positionnements divergents de la critique communiste au lendemain de mai 1968.
 9. Sur ce sujet, voir Frédérique Matonti, « Une nouvelle critique cinématographique », *Actes*, n° 161-162, janvier-février 2006, p. 66-79; Franco Casetti, *Les Théories du cinéma*, Paris, Nathan, 1999; Laurent Marie, *Le Cinéma est à nous. Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2005.

rare étaient les films jugés acceptables idéologiquement. Ceux-ci devaient entre autres rejeter toute narration un tant soit peu classique et éviter également la moindre identification avec les personnages, ce qui était considéré comme le symbole de l'aliénation du cinéma dominant. Par contre, pour Jean-Patrick Lebel de *La Nouvelle Critique*, une telle attitude dénotait de la part de ses tenants un certain idéalisme élitiste puisque le cinéma qu'ils préconisaient n'était accessible qu'à ceux qui avaient déjà digéré les concepts de déconstruction et d'aliénation bourgeoise, ce qui de fait les « entraî[n]ait surtout hors de toute action idéologique possible »¹⁰. Les recherches formelles trop avant-gardistes, trop innovantes, étaient selon lui inopérantes parce que le public populaire, ouvrier, n'avait pas les moyens de les déchiffrer, étant uniquement accessible à une élite intellectuelle¹¹. L'on pense par exemple à l'entretien accordé par Paul Seban à *Cinéthique* au cours duquel les rédacteurs de la revue s'attristent que l'on voit dans son film *La CGT en mai 1968* des grévistes s'amusant, lors de l'occupation de leur usine, au spectacle aliénant de *La Vache et le prisonnier* (Henri Verneuil, 1959) plutôt que de s'offrir les joies d'un brûlot déconstructeur de Marcel Hanoun ou Jean-Daniel Pollet. Seban regrette également que ces ouvriers n'assistent pas plutôt à une projection de *La Grève* (Sergueï M. Eisenstein, 1925) ou du *Sel de la terre* (Herbert J. Biberman, 1954). *La Bonne Année*, film de divertissement à première vue très éloigné de ce débat, y fait pourtant référence en pointant du doigt l'écart entre discours révolutionnaire et pratiques bourgeoises et certaines incohérences et contradictions entre idéaux et praxis politiques.

LE DÎNER DE CONS – LE GOÛT DES AUTRES

L'opposition entre culture dominante légitime et culture dominée illégitime est au cœur de deux succès des années 1990 et 2000. Quoiqu'appartenant à des catégories de la production cinématographique française différentes, car ciblant des publics différents, *Le Dîner de cons* et *Le Goût des autres* proposent l'un comme l'autre une confrontation entre personnages appartenant aux milieux de la culture d'élite et personnages qui n'y ont pas accès ou sont en dehors. Résolument populaire, le film de Francis Veber est l'adaptation de sa pièce de théâtre qui met en scène la revanche imparfaite du « benêt » sur « l'intello ». L'on assiste à un match entre d'une part deux membres de la culture d'élite, l'éditeur Pierre Brochant (Thierry Lhermitte) et l'écrivain Juste Leblanc (Francis Huster) et d'autre part deux employés du Trésor public, François Pignon (Jacques

10. Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et idéologie*, Paris, Éditions sociales, 1971, p. 42.

11. *Ibid.*

Villeret) et l'inspecteur du fisc Lucien Cheval (Daniel Prévost). En effet, l'un des jeux favoris de cette élite cynique et perverse est d'inviter à dîner « un imbécile », qui ne se saura pas mis dans une position d'humiliation et dont chacun pourra apprécier en fin connaisseur la sottise : c'est l'altérité de la culture de masse conviée à table comme un monstre de foire et sadisée. Bien sûr, comme dans toute bonne comédie de boulevard, le retour de bâton prendra trois actes et monsieur Pignon aura fait montre de son humanité devant le cynique Brochant qu'il sortira maladroitement de la panade. *Les Cahiers du cinéma* s'excusent d'avoir ri :

Le Dîner de cons est un film drôle. Ce qui est assez embêtant, il faut bien le dire, car on n'avait aucune envie de rire de la connerie – qui n'est pas la bêtise, mais la fidélité agressive à la bêtise. Drôle comme Lhermitte tapant dans le dos de Villeret, comme du Boulevard, mais drôle quand même. C'est grave ? Pas tellement¹².

Le film est suffisamment éloigné des canons cinéphiles du cinéma d'auteur pour que les revues spécialisées lui accordent une attention condescendante où perce néanmoins le mépris d'un spectacle populaire jugé à la fois illégitime et sans enjeux. Ce n'est pas le cas du film suivant.

Plus récent, *Le Goût des autres* réalisé par Agnès Jaoui et coécrit avec Jean-Pierre Bacri repose explicitement sur l'opposition entre culture d'élite, culture cultivée d'un côté, et culture de masse, assimilée à de l'inculture, de l'autre. Bacri y interprète Castilla, chef d'entreprise brut de décoffrage, qui découvre la grande culture lors d'une représentation théâtrale (*Bérénice* de Racine) à laquelle il est contraint d'assister par devoir familial. Ému par ce qu'il entend du texte et plus encore par la comédienne qui le déclame, il s'éprend de l'actrice principale, Clara (Anne Alvaro), qui se trouve être également son professeur d'anglais, puis se rapproche de celle-ci en assistant à chaque représentation. Mais, dénué de cette culture qui est la leur, il est vite confronté au rejet et aux sarcasmes du cercle de comédiens et d'artistes auquel elle appartient. Une scène en particulier témoigne de ce fossé. Dans le café où la troupe se réunit chaque soir après la représentation, Castilla est ridiculisé, humilié et blessé par les amis de Clara. Dans une typologie typiquement bourdieusienne, le film illustre le contraste entre Castilla qui, en tant que membre de la bourgeoisie industrielle, détient un capital économique et peu de capital culturel et les artistes et comédiens qui eux jouissent du capital culturel mais pas du capital économique. Cependant le film lui donnera raison puisqu'au final un sourire complice lie l'actrice et le dirigeant d'entreprise qui a enfin accès à

12. Emmanuel Burdeau, *Cahiers du cinéma*, n° 524, mai 1998, p. 110.

cette culture d'élite et devient capable de l'apprécier grâce à leur histoire d'amour, dans la grande tradition du cinéma classique. Au final, donc, à l'instar de *La Bonne Année*, ce sont les intellectuels et leurs a priori, leurs préjugés, leur esprit de clocher, puisqu'ils utilisent leur savoir pour victimiser et exclure le rustre, que le film met à mal et désavoue. Dans ce film choral qui connut un succès certain où, en plus de la relation entre l'entrepreneur et les artistes et intellectuels, se multiplient les histoires parallèles avec d'autres représentants de la culture de masse (Bruno Deschamps, chauffeur [Alain Chabat] et Franck Moreno, garde du corps [Gérard Lanvin], et Manie, la barmaid qui crée du lien social [Agnès Jaoui]), remarquons qu'il est un absent de marque : la classe ouvrière. Jamais ne sont montrés les employés et ouvriers qui travaillent dans l'usine de Castella. C'est donc à une nouvelle lutte des classes que le film nous convie. Non plus sociale ou marxiste, mais culturelle, et où, en l'occurrence, l'oppressé est à ranger du côté de la culture d'élite et les opprimés du côté de ceux qui n'y ont pas accès. Castella représente une figure de l'altérité au sein du groupe de comédiens et d'artistes qui font tout pour l'empêcher de pénétrer leur cénacle satisfait.

Le Goût des autres ne résout pas totalement ses propres contradictions, essayant de jouer sur plusieurs tableaux à la fois, peut-être à l'instar de ses auteurs : le tandem Jaoui-Bacri se situe précisément à la frontière des cultures populaire et élitiste. De par leur collaboration avec le révérend Alain Resnais (*Smoking/No Smoking, On connaît la chanson*), ils ont en effet acquis une certaine aura auprès des cinéphiles, malgré leur provenance du théâtre de boulevard rénové (*Cuisines et dépendances, Un air de famille*). Ainsi, le film se réserve malgré tout une victime : l'épouse de Castella, décoratrice d'intérieurs avide de feuilletons sentimentaux télévisés dont les goûts sont à l'opposé de l'art et du design contemporains branchés, et que son mari va délaisser au profit de l'actrice de théâtre. Comme si, après une critique appuyée de la pose intellectuelle et artiste, Jaoui et Bacri se rangeaient finalement derrière les canons de la culture d'élite.

Le positionnement socioculturel du film explique certainement que si la critique généraliste – et internationale – a apprécié le film, la critique cinéphile française fait, elle, la fine bouche. Alors que le premier compte rendu des *Cahiers du cinéma*, sans être exempt de critiques (« prisonnier de son sujet », « refus de l'aléatoire »), s'avère – étonnamment – positif (« ce fameux cinéma adulte, un cinéma de personnages et de situations, de dialogues taillés sur mesure », « une belle séquence »)¹³, tout rentre dans l'ordre (de la critique française cinéphile) la semaine suivante sous la plume

13. Jérôme Larcher, *Cahiers du cinéma*, n° 544, mars 2000, p. 82.

d'Emmanuel Burdeau, qui, l'affaire est grave, s'en prend sans ménagement au film dans l'éditorial de la revue (« Nullité du discours socioculturel. Nullité aussi de la satire »). Lui reprochant « une promesse non tenue de formalisation » et « une lisibilité immédiate, parfaite, sans douleur », Burdeau regrette de ne pas y retrouver « la médiatisation, l'extériorisation, d'où *On connaît la chanson* tire sa beauté, Lubitsch, sa grandeur » et conclut que « toute structure, bonne ou mauvaise, est indésirable »¹⁴. De même, pour Jean-Didier Vincent dans *Télérama*, il n'y a pas « de plaisir sans souffrance », ni de « processus opposants », ni « de métaphysique existentielle », ni l'intensité dramatique de *On connaît la chanson*, ni le « désespoir kierkegaardien » de Resnais¹⁵. Comme au bon vieux temps de l'après-68, plaisir et clarté sont considérés comme les tares du cinéma populaire et commercial. En quoi le film est-il si répréhensible pour les cinéphiles ? Est-ce son accessibilité qui le dévalorise ? Certes le film n'est pas stylistiquement innovant ni esthétiquement singulier, mais ne nous montre-t-il pas un désir légitime d'accession à la culture ? Lorsque le chef d'entreprise se défend d'avoir acheté un tableau uniquement dans le but de se faire accepter mais au contraire parce que le tableau lui plaît, ou devant le fait qu'il soit ému par Clara, qu'il apprécie le texte qu'elle joue, le rédacteur des *Cahiers du cinéma* le lui reproche : « Et quand Castella parle de goût, touchant finalement la comédienne au cœur, le mot prend le sens le moins culturel qui soit : absence de préjugés, disponibilité nue, sincérité » : défense d'entrer ! Montrez votre bagage ! Pourtant, pas un mot sur le geste final de Castella : malgré l'humiliation subie autour de la table du café, c'est lui qui paie l'addition : ni le cercle intellectuel, ni les critiques ne relèvent. On fait comme si de rien n'était. Privilèges et tour d'ivoire. Métonymie d'un certain état de la culture en France. Il n'est finalement pas si étonnant que la critique s'en soit prise au discours socioculturel du film. Ce qu'on accepte et parfois loue dans d'autres cinématographies, je pense au cinéma anglais par exemple, ne passe pas au pays de la cinéphilie esthétisante.

LES DESCHIENS – QUAND LA MER MONTE

L'un des rares exemples flagrants de la mise en scène d'une altérité absolue basée sur la distinction sociale et culturelle demeure *Les Deschiens*, la série télévisée créée par Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff, diffusée sur Canal + entre 1993 et 1996 pour la série classique et 2000 et 2002 pour la série moderne. Dans la galerie de personnages quotidiennement offerts aux téléspectateurs de Canal +, il n'y eut, à mon souvenir, pas le

14. *Cahiers du cinéma*, n° 545, avril 2000, p. 4-5.

15. Jean-Didier Vincent, *Télérama*, 15 mars 2000, p. 7.

moindre portrait d'intellectuel ou de personnage un tant soit peu cultivé dans les courtes vignettes proposées en début de soirée dans le cadre de l'émission *Nulle Part Ailleurs* (1987-2001). Derrière leur abri cathodique, la troupe d'excellents comédiens pouvait moquer et ridiculiser jusqu'à l'outrance la plus caricaturale, les travers de personnages dont la caractéristique la plus flagrante était la complète méconnaissance de la culture d'élite ou légitime. L'altérité des *Deschiens* repose sur le contraste absolu entre leurs rôles et leur public : altérité langagière, altérité vestimentaire, altérité du mauvais goût, altérité du populaire (fromagerie, chansons de variété, Tour de France). *Les Deschiens* permettaient à la chaîne cryptée de prendre le contre-pied de TF1 et des journaux télévisés poujadistes de Jean-Pierre Pernaut ou bien encore, à quelques années de distance, des chroniques de Pierre Bonte dans *Le Petit Rapporteur* de Jacques Martin sur la même chaîne. Le succès des *Deschiens* reposait ainsi sur une impossibilité parfaite d'identification spectatorielle ou, pour le dire autrement, sur une identification non pas aux personnages mais aux auteurs, dans une posture typique du consommateur de la culture d'élite. Il faudrait, pour en être sûr, connaître la composition sociologique précise du public de l'émission mais il me semble certain qu'un public proche des personnages dépeints par François Morel, Bruno Lochet, Yolande Moreau et consorts n'était pas celui qui, comme moi, s'esclaffait devant leur poste de télévision. Certes Canal + a pénétré dès son lancement différentes couches socio-économiques de la population française, mais cela ne veut aucunement dire que celles-ci appréciaient également les mêmes programmes. Le succès de Canal + s'est même construit autour de la diversité des programmes proposés, qui permettait à la chaîne d'attirer un public hétérogène (du porno au cinéma d'auteur en passant par le foot et le documentaire). On rétorquera que, de Bourvil à Coluche en passant par Fernand Raynaud, la tradition comique française a souvent pris pour cibles la petitesse et la sottise, mais ces derniers exerçaient leur art dans le cadre d'émissions réellement populaires, telles *Le Palmarès de la chanson* ; ce qui permettait à l'humour, la dérision, la parodie d'être perçus par tous, elles étaient inclusives, alors que ceux des *Deschiens* reposent sur l'exclusion : on ne rit pas de soi, on rit des autres, de l'autre, entre actualités décalées et culture branchée (publicités, gadgets) le plus souvent très urbaine : ce qu'on a appelé « l'esprit Canal ». Alors que *Les Nuls* ou *Les Guignols de l'info* ont joué et joue sur d'autres registres, humour absurde et foutraque pour les premiers, satire des célébrités de toutes sortes pour les seconds, *Les Deschiens* ont dansé sur la corde raide du bon goût, provoquant souvent dans leur public un mélange d'émotions contradictoires : entre rires gênés et franchissement embarrassant des limites.

Avec *Quand la mer monte*, qu'elle écrit et réalise avec Gilles Porte, Yolande Moreau, l'une des comédiennes phares de la série télévisée, réhabilite son personnage des *Deschiens*. On y suit une comédienne, Irène, faisant une tournée dans le nord de la France avec son one-woman-show, intitulé *Sale Affaire*. Dans cette histoire de meurtre passionnel, qui reste assez mystérieuse car on n'en voit que des bribes, l'actrice se confronte à un public présent dans la salle, qu'elle fait intervenir sur scène avec elle. À l'instar des pièces de Deschamps et Makeïeff, son spectacle, qu'elle joue dans différents centres culturels de la région, semble assez minimaliste : elle porte une drôle de blouse, un masque assez grotesque et n'a qu'une simple chaise, un cabas et un poireau pour tout accessoire. Le texte est ponctué de silences, plus proche de l'art dramatique contemporain que du classique ou du boulevard, entre tragique et grotesque, et sa performance semble tenir autant du mime que du théâtre parlé. Mais ce qui fait la force du film, c'est la manière dont il imbrique le spectacle et la réalité socioculturelle au sein de laquelle il s'inscrit. À la différence des *Deschiens* et de leurs personnages décontextualisés, Moreau et Porte mettent en scène avec justesse ce que représente la culture dans le cadre plus vaste de la vie sociale. Ils dépeignent les préparatifs du spectacle ou la solitude de l'actrice lorsqu'elle rejoint sa chambre d'hôtel, et le bref coup de téléphone au compagnon éloigné. Deux scènes sont particulièrement emblématiques du positionnement des auteurs. Lorsque, sur fond d'opéra diffusé par son autoradio et en bordure d'un centre commercial, Irène demande le chemin à suivre pour se rendre au Centre culturel à trois femmes (Catherine Routier, Martine Delanoy, Thérèse Flouquet) qui portent chacune des sacs en plastique remplis de leurs courses, celles-ci l'interrogent :

- C'est un hôtel, une résidence ?
- Non, non, un centre culturel.
- Ah, un centre culturel...
- Ce serait pas derrière chez Bertrand, là ?
- Ah oui, c'est p'têt bien là.
- Alors la mairie, c'est pas compliqué, hein...
- Non, c'est pas compliqué, mais...

Puis ayant du mal à expliquer le chemin, tout en regardant autour d'elles, elles continuent :

- Vaut mieux prendre de l'autre côté...
- Ça va être trop compliqué... Moi... Faites demi-tour, vous prenez tout de suite à droite.
- C'est pas une voie à sens unique par là...

Irène abandonne alors que les trois n'ont toujours pas donné d'explications claires et les remercie :

– Merci, merci, je vais me débrouiller.

Comment ne pas interpréter ce « ça va être compliqué », ou ce « une voie à sens unique », comme des indices de l'exclusion de ces trois femmes des pratiques culturelles légitimes. Très peu de temps après, Irène tombe en panne au bord d'une petite route de campagne. Dries (Wim Willaert), avec qui elle vivra une aventure sentimentale, passe en mobylette et s'arrête pour lui porter secours. Pour le remercier, elle lui offre des invitations pour son spectacle. La réaction de surprise de Dries ne fait guère de doute sur la place qu'occupe le théâtre dans sa vie : ce n'est pas une pratique culturelle qui lui est habituelle. En tout cas, pas ce théâtre-là, qui reste associé à des pratiques officiellement reconnues. Pourtant en tant que « porteur de géants », ces grosses têtes de papier mâché des carnivals du Nord de la France, Dries est donc un actant de la culture populaire. Et la suite du film fera alors se rejoindre deux pratiques culturelles distinctes — le contraire donc d'une voie à sens unique —, celle des centres culturels, et celle de la rue : Dries sera le spectateur qu'Irène fera monter sur scène plusieurs soirs de suite, Irène se joindra aux porteurs de géants lors d'un des défilés populaires. Si *Quand la mer monte* illustre aussi la rencontre sentimentale de ces deux êtres, le film témoigne cependant de la difficulté française à faire se rencontrer des cultures d'ordre différent. Lors du coda, alors qu'Irène déguste des petits fours lors d'une réception à Lille, Dries et sa bande promènent une géante à l'effigie d'Irène près du centre où la réception a lieu. Comme si, derrière la nostalgie d'un amour impossible, la culture populaire venait narguer la culture officielle sous ses fenêtres.

Les quelques exemples collectés pour ce début d'analyse mettent en relief la constance d'une ségrégation culturelle qui témoigne de la démarcation entre culture dominante et culture dominée. Cette problématique reste finalement très française. Pour ne citer qu'un exemple, *Les Cahiers du cinéma* ne se montrent jamais aussi virulents qu'avec les films français, rejetant le plus souvent toute tentative d'analyse qui emprunterait aux concepts des *Cultural Studies*, tout en encensant des films d'autres cinématographies ou des films français jugés dignes d'une cinéphilie élitiste. Il ne s'agit pas ici de dénier à quiconque le droit d'exercer son art de la manière qui lui soit propre, mais de souligner la persistance de discours et pratiques culturels qui, tout en se réclamant de la lutte contre la pensée unique, ne s'adressent qu'aux mêmes et aliènent ceux qui sont autres.