

<http://divergences.be/spip.php?article1548>



Larry Portis

Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès (1)

- Archives - 2009 - N° 16. Septembre 2009 - Français - Cinéma, conscience et révolution -

Publication date: mardi 15 septembre 2009

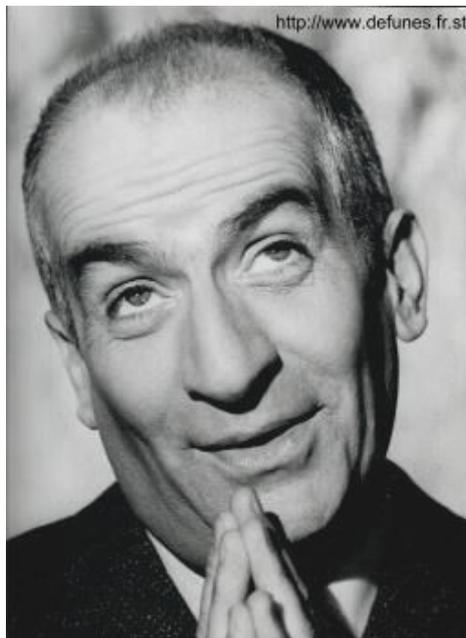
Copyright © Divergences, Revue libertaire internationale en ligne - Tous

droits réservés

Acteur dans plus d'une centaine de films, Louis de Funès est connu pour ses rôles comiques et ses grimaces, son physique et son énergie frénétique, constitutifs de situations loufoques qui évoquent à la fois le Charlot de Charlie Chaplin, Buster Keaton, les Marx Brothers et Jerry Lewis. Sa démarche n'est pas particulièrement originale et son fulgurant succès, à partir des années 1960, ne s'explique pas seulement par la demande de divertissement du public et le jeu de clown développé par de Funès. Sous les grimaces, la satire ressort. Ses talents comiques visent à dessiner la caricature de traits spécifiquement français. Dans ses films les plus populaires, on trouve en effet une critique implicite de l'autorité institutionnalisée et des attitudes « soit frondeuses, soit serviles » de ceux et celles qui la subissent. Une des particularités françaises étant d'avoir un État centralisé dont la structure administrative touche chaque aspect de la vie sociale et culturelle, il n'est donc pas étonnant que les parodies de Louis de Funès, créées à partir de conditions sociétales spécifiques, interpellent profondément le public français.



Comprendre la manière dont l'État conditionne la culture implique une connaissance profonde de la production culturelle. Dans ce contexte, il est indispensable d'étudier la représentation des rapports d'autorité : depuis la formation de « la noblesse d'État » de Pierre Bourdieu à celle de la mentalité des « masses » de Wilhelm Reich, en passant par maintes analyses comme celles de « la personnalité autoritaire » de Théodor Adorno et de Stanley Milgram et des « études culturelles » inspirées par les travaux de Raymond Williams et Stuart Hall [1]. C'est en cela que le jeu de Louis de Funès est intéressant et révélateur. En se faisant le mime des aspects les plus ancrés du « caractère national », de Funès expose une image des Français caricaturale certes, mais surtout essentiellement critique.



La vie et le travail d'un artiste représentent une somme d'influences et d'ambitions qui obligent à en saisir l'essence sans que les motivations personnelles soient déterminantes dans le contenu social ou politique de l'oeuvre [2]. La carrière et le personnage de Louis de Funès ne peuvent se réduire à une facette de sa vie professionnelle ou bien à ses opinions personnelles, mais force est de constater que la volonté de se jouer des travers de l'autorité, des abus de pouvoir, de caricaturer les rapports hiérarchiques et ses outrances en sont les thèmes majeurs.

Au début des années 1960, la notoriété venant, il transmet sa vision du monde par la création de rôles qu'il choisit ou qui paraissent écrits sur mesure [3]. C'est à partir de ce moment où au-delà de la direction du comédien ou des spécificités scénaristiques que la représentation des rapports d'autorité devient un leitmotiv dans ses films les plus populaires. Le contenu critique du travail de Louis de Funès ne s'inscrit cependant pas dans un programme ou même une perspective politique volontaire ou cohérente.



Le gendarme en chacun-e de nous

Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès (1)

Le Gendarme de Saint-Tropez (réalisé par Jean Girault) est peut-être la première image qui vient à l'esprit pour évoquer Louis de Funès. Le premier film de la série des gendarmes sort en 1964 [4]. La France semble alors définitivement sortie des années sinistres de la Seconde Guerre mondiale, de l'Occupation et des guerres coloniales. Déjà *La belle Américaine* (Robert Dhéry, 1961), film auquel participait de Funès, témoignait d'une volonté de consommation et marquait un tournant vers un matérialisme culturel généralisé, lié au désir d'évacuer une période où la pénurie, les conflits sociaux et l'instabilité politique avaient dominé la France pendant une génération. *Le Gendarme de Saint-Tropez* acquiert en cela une certaine importance. La juxtaposition d'un symbole de l'autorité étatique et d'un lieu devenu mythique à la fin des années cinquante, avec Brigitte Bardot [5] et le twist, rassemble et résume en effet, dans un film populaire, les éléments clés d'une nouvelle conjoncture sociale et politique.



Dès les premières images du film, la transition entre deux époques est évidente. *Le Gendarme de Saint-Tropez* s'ouvre sur un village du Haute Provence « filmé en noir et blanc » dans une ambiance qui rappelle les films de Pagnol : la vie champêtre, l'autorité étatique cantonnée entre l'église et le café, la description pittoresque des coutumes et des moeurs... Dans ces quelques séquences, le maréchal des Logis Ludovic Cruchot (Louis de Funès) « représentant de la loi et de la nation » est de toute évidence frustré en permanence par une collectivité nettement plus attentive au curé qu'à ses propres arrêts. Lorsque Cruchot est enfin muté à *Saint-Tropez*, le film bascule dans un autre registre « il passe d'ailleurs symboliquement à la couleur » entraînant le gendarme, trop longtemps bridé, dans une « orgie » d'autorité. À peine descendu du car, il se met à distribuer des contraventions sur le port de

plaisance, où l'ambiance est au « laisser-faire ».
L'application stricte de la loi
par Cruchot est alors dépeinte comme
une pathologie individuelle
qui répond à une société où la norme est
au mieux l'ignorance de la légalité et, au pire,
son contournement à travers de
nombreux « petits arrangements ».



De même, à l'occasion de sa première rencontre avec la brigade, quelque peu ahurie par son attitude, Cruchot/de Funès, sur un ton qui n'appelle pas la réplique, énonce les règles à respecter et proclame d'emblée l'existence d'un clivage fondamental dans la société française : « Le gendarme, c'est l'ordre, et l'ordre est toujours impopulaire. » Ce qui traduit le rapport entre les gardiens de l'ordre et une population civile contrôlée en permanence, mise sous tutelle et infantilisée par une autorité paternaliste. Sur le même ton emphatique, Cruchot poursuit : « Le gendarme est à la nation ce que le chien du berger est au troupeau. Il faut souvent aboyer, parfois mordre, mais toujours se faire craindre. » Principe d'autorité qui s'applique, bien évidemment, aussi au sein du corps militaire. Et d'ajouter enfin pour l'estocade : « Vous êtes les branches. Je suis le tronc. La seule chose qui compte est que la récolte soit bonne et que les vaches soient bien gardées. » Le ton est donné et la ligne établie pour les six épisodes de la série.



Tous les films avec Cruchot et les gendarmes tournent en dérision les valeurs républicaines et passent à la moulinette du ridicule ses icônes les plus représentatives à l'image des paroles de *la Marseillaise*, détournées par l'adjudant Gerber (interprété par Michel Galabru) pour mobiliser ses troupes (les gendarmes) contre les automobilistes vacanciers : « Maintenant, ils viennent jusque dans nos bras écraser nos fils et nos compagnes. » Dans le même film « *Le Gendarme se marie* » Gerber, d'abord servile vis-à-vis de son ancien subordonné monté en grade (« Qu'importent mes désirs, je suis là pour vous servir mon adjudant-chef »), déclame ensuite avec

grandiloquence, une main sur l'estomac : « Il est des exils provisoires. Des îles d'où l'on revient. » Dans ce face à face avec Louis de Funès, Michel Galabru est un partenaire idéal. Il exemplifie parfaitement la flagornerie de gendarmes se croyant investis d'une mission et calquant leurs déclarations sur les discours de leur hiérarchie.

Du *Gendarme de Saint-Tropez* au *Gendarme et les gendarmettes*,

les agissements et la mégalomanie des gardiens de l'ordre se heurtent pourtant sans relâche à une société civile difficile à contrôler. L'activité des gendarmes et surtout celle des (petits) chefs oscille entre une volonté de domination et une soumission servile à leur hiérarchie qui les méprise. Ces films, axés sur la critique des rapports d'autorité dans la société française, sont des comédies de situation et Louis de Funès, par son jeu, en accentue encore la portée.



Avec son sens inné de la mimique et de la parodie, Louis de Funès personnalise cette autorité autant décriée que crainte. Dans *Le Gendarme en balade* (Jean Girault, 1970) où les gendarmes sont mis en retraite forcée, il illustre ainsi à merveille l'ambivalence de la mentalité autoritaire. Après avoir illégalement repris leurs uniformes afin d'aider l'un des leurs et Fougasse (interprété par Jean Lefebvre) à retrouver la mémoire, la bande de (faux) gendarmes est bloquée dans un bouchon sur une route nationale. Sevrés d'autorité depuis leur mise en retraite anticipée et confrontés à une cacophonie indescriptible de voitures, de klaxons et d'altercations multiples, ils vont se déchaîner : Cruchot hurle des ordres avec son sifflet et les mots importent peu, c'est le comportement autoritaire qui prime et répond de même aux questions en sifflant impérieusement. Et tout rentre dans l'ordre : les automobilistes surexcités se taisent, domptés par l'autorité affichée des gendarmes.

Que Cruchot/de Funès s'exprime exclusivement ainsi est révélateur car cela souligne la dimension non verbale de l'autorité. Les mots sont alors bien moins importants que le ton général : les rapports de domination et de soumission s'établissent grâce à toute une panoplie de comportements symboliques, incluant le port des uniformes, la gestuelle et les regards [6]. Dans la société française, imprégnée du sens de la hiérarchie, la perception des individus est particulièrement sensible au ton indiquant force ou faiblesse. Ceux et celles qui vivent sous l'emprise d'une chaîne de commandements presque tout le monde sont sensibilisé-es au changement d'attitude, même imperceptible, de leurs « supérieur-es » ou des représentants de la force publique. Les chefs sont, eux, extrêmement attentifs aux attitudes de leurs subordonné-es. Le manque de déférence constitue une menace et un manquement intolérable. Donc la meilleure garantie de la discipline, et de l'ordre, est une surveillance rigoureuse du comportement des citoyen-nés. La « sécurité » passe par le contrôle du développement mental de la population bien plus que par l'acceptation de règles précises. Le maréchal des Logis, Cruchot, interprété par Louis de Funès, est un monsieur « Tout le monde », le « petit chef » tapi en presque chacun et chacune de nous ; mais c'est aussi le révolté frustré qui hait l'autorité tout en voulant dominer les autres.



Ce thème de la soumission/domination, du maître/esclave est illustré dans la plupart des rôles joués par de Funès, mais c'est avec les « gendarmes » qu'il atteint une sorte d'apothéose. Dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*, on voit ainsi Cruchot abuser de son autorité en distribuant allègrement des contraventions aux automobilistes pour, ensuite, nettoyer avec obséquiosité les boules de pétanque de son supérieur hiérarchique (interprété par Michel Galabru), favoriser son jeu et lui faire remporter la victoire. Selon ses critères, le chef doit toujours gagner car il est à un niveau plus élevé de la hiérarchie professionnelle. Dans le même film, l'arrivée de l'adjudant à la gendarmerie dégénère en concert de « oui chef ! », montrant à nouveau que l'obéissance à la hiérarchie prime sur toute autre considération. Cruchot adopte la même attitude dans *Le Gendarme à New York* (Jean Girault, 1965) où, pendant la leçon d'anglais donnée à la troupe, il flatte Gerber en le déclarant « le plus doué de mes élèves ».

Un autre trait significatif de la personnalité de Cruchot apparaît clairement dans une des scènes du *Gendarme en balade* dans laquelle il traite les occupants d'un véhicule avec une condescendance grossière jusqu'à ce qu'il découvre que le contrevenant est ministre. Son attitude change alors du tout au tout. Il devient obséquieux, s'humilie devant le notable qui, en retour, le traite comme un parasite tout en ordonnant à son chauffeur, en hochant la tête vers les gendarmes : « Roulez sur leurs pieds ! »

Cela n'empêche pas Cruchot ensuite de se vanter auprès de son adjudant-chef : « J'ai engueulé un ministre mon adjudant ! » Cette mauvaise foi qui fait la force des films : à l'image du déroulant, en préambule du générique, qui annonce avec humour « l'hommage indirect » à « un corps de l'État dont les personnels se signalent au respect des populations pour leur pondération et leur valeur » est aussi un élément fondamental des relations d'autorité, montrées, dans l'ensemble de la série, avec complaisance et même parfois avec affection.



Pourtant, objectivement, le comportement de Cruchot et de ses collègues frôle souvent l'indécence. Dans *Le Gendarme se marie*, où Cruchot rencontre sa future épouse pour la première fois, il s'acharne sur elle en la menaçant du pire pour excès de vitesse et autres violations du code de la route. Cette scène qui a lieu dans la

Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès (1)

gendarmerie et après une course-poursuite délirante en voiture dont il fait les frais â€” est exemplaire du retournement qui s'opère dans l'attitude de Cruchot. De dominant violent, il passe à l'extrême opposé en apprenant de son supérieur, l'adjudant Jérôme Gerber, que la dame est la veuve d'un colonel, l'amie de la fille d'un général, liée à un sous-secrétaire d'État et même au « Général Charles » (la caméra panotant vers le portrait de Charles de Gaulle accroché au mur). Cruchot alors « fond » littéralement sur place, écrasé et pitoyable, devant l'énormité de sa gaffe. Il se tourne vers son supérieur en gémissant, la tête baissée et, presque inaudible, marmonne comme un enfant pris en faute : « Je fais pipi. »



La régression est totale. Cruchot, projeté dans l'infantilisme, réduit à un état d'assujettissement [7], s'excuse d'avoir importuné la dame et, quand celle-ci avoue avec coquetterie : « Certes, je conduis parfois un peu vite », Cruchot proteste : « Il n'y avait aucune infraction ! [...] Au contraire, dit-il, c'est moi qui ai péché par orgueil. » Ainsi, les institutions étatique et ecclésiastique se chevauchent dans la tête du gendarme. La loi ne concerne pas les notables qu'il ne faut ni gêner ni vexer en les rappelant à l'ordre. Le respect de la hiérarchie est sacro-saint. De ce point de vue, Cruchot parle juste en disant qu'il a « péché par orgueil ». Faire du zèle en appliquant la loi à tous, y compris aux puissants et à leurs affidés, est en effet une faute, un blasphème intolérable vis-à-vis de la structure de l'autorité. Les « valeurs de la République » si louées soient-elles, ne font pas le poids devant le crime de lèse-majesté, notion encore présente dans la tête des citoyen-nes, deux siècles après la Révolution française.



La gendarmerie représente ainsi un microcosme de la société dans le sens où le système de valeurs constituant une partie essentielle de la culture politique et nationale du pays est particulièrement clair dans la série de ces comédies burlesques. Si la peur, l'envie, l'ambition et les sentiments affectifs sont inextricablement liés dans le système c'est pour que l'identification à la nation et à l'État soit inséparable de la déférence due aux classes, aux rangs et aux grades supérieurs. Comme Eric Hobsbawm le suggère, la naissance d'une idéologie nationaliste implique l'identification des masses avec une caste ou la classe dirigeante [8]. C'est cette identification qui produit ce que Karl

Hierarchie et autorité dans les films de Louis de Funès (1)

Marx appelle la « fausse conscience », c'est-à-dire l'acceptation d'idées (de la classe dominante) opposées aux intérêts de ceux et celles qui les acceptent (les classes dominées [9]). Un corollaire de ce processus est le refus de remise en question d'idées reçues pour éviter l'ébranlement de l'ordre et de l'univers social construits autour de l'individu. À cette fin, la réalité de l'existence est souvent « romanisée », comme l'écrit Jean Piaget au sujet de la mentalité infantile, et par là il faut entendre transformée de manière à conforter une vision traditionnelle du monde et les besoins émotionnels et matériels de la personne concernée [10].



Cette mauvaise foi, secrétée par les rapports hiérarchiques, pervertit les relations entre les êtres humains au point qu'il est difficile de démêler le vrai du faux. À la fin du *Gendarme en balade*, Cruchot et ses collègues sont finalement réintégrés dans leurs fonctions avec ces mots du général de la division : « Mais pourquoi avoir fait valoir votre droit à la retraite ? » Une mise à la retraite pourtant imposée par décision administrative à la brigade de *Saint-Tropez*. Mais reconnaître une faille quelconque de la hiérarchie est impossible et qu'importe la réalité ! Il faut à tout prix préserver le système, sauver les apparences d'une hiérarchie infaillible, se taire et mentir si nécessaire.

Cependant, le système, aussi protégé soit-il, n'est pas exonéré des velléités de révolte. Les contradictions et les tensions qu'il engendre sont latentes et, à tout moment, elles peuvent provoquer un refus d'obéir et de se plier à la règle. L'autorité exerce alors une discipline stricte. L'exemple est frappant dans *Le Gendarme en balade* lorsque les vrais (faux) gendarmes se dirigent, sous un soleil de plomb et à marche forcée, vers *Saint-Tropez*, transformés en légionnaires, avec des mouchoirs sous le képi. À bout de force, assoiffés et affamés, l'un des gendarmes, Fougasse (Jean Lefebvre), se plaint en rêvant tout haut de daube provençale. Mais l'adjudant-chef Gerber (Galabru) le rappelle alors à l'ordre, le rabrouant d'un ton sec et menaçant « N'essaie pas de saper le morale des troupes ! » Avant d'ajouter « On a fusillé pour moins que ça au Chemin des Dames ! » Dans un film populaire, en 1970, la référence à un événement tabou, occulté par l'histoire officielle à « la révolte des poilus de 1914-1918 », introduit une dimension critique qui dépasse de loin la cocasserie du film. Le refus de combattre, après la boucherie de la Somme, des soldats pendant la Première Guerre mondiale, et les pelotons d'exécution sous les ordres d'un certain Philippe Pétain étaient alors rarement évoqués. Il faudra attendre la fin des années 1990 pour que le sujet soit traité, notamment au cinéma [11].



[1] Il faut garder à l'esprit ce passage de Pierre Bourdieu : « Il est certain que, les circuits de légitimation devenant de plus en plus longs et de plus en plus complexes, l'efficacité symbolique du mode de domination en vigueur tend à s'accroître, et que la coercition et la répression physiques tendent à céder la place aux contraintes douces et dissimulées de la violence symbolique, la police et la prison, que privilégient la dénonciation adolescente, et ses prolongements dans le discours savant, tenant une place beaucoup moins importante, dans le maintien de l'ordre social, que l'École et les instances de production culturelle. Et, s'il y a progrès de la « rationalisation », c'est au sens de Freud, plus que de Weber... », Pierre BOURDIEU, *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 555. Voir également Wilhelm REICH, *La Psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 1974 ; T.W. ADORNO et al., *The Authoritarian Personality*, New York, Norton, 1969 [1950] ; Stanley MILGRAM ; *Obedience to Authority*, New York, Harper Collins, 1974.

[2] Louis de Funès, né à Courbevoie en 1914, est issu d'une famille de la noblesse de Séville. Fils d'un avocat espagnol devenu diamantaire, son vrai nom est Carlos Luis de Funes de Galarza. Élève difficile, voire farceur, il quitte l'école avant le baccalauréat. En 1939, il est réformé grâce à une erreur de dossier et se lance dans plusieurs métiers. Sa manière d'être ne rencontre jamais la bienveillance de ses patrons. Devenu pianiste, il joue à Pigalle et à Montmartre et commence une carrière d'acteur dans le cinéma et au théâtre. Ce n'est que vers 1954 qu'il est remarqué par des metteurs en scène. Il meurt d'un infarctus en 1983. Pour plus d'informations biographiques, voir Eric LEQUEBE, *Louis de Funès*, Paris, Éditions Dualpha, 1983 ; Jean-Jacques JELOT-BLANC, *Louis de Funès. Une légende*, Paris, Éditions Anne Carrière, 1993 ; Jean-Marc LOUBIE, *Le Berger des roses*, Paris, Éditions Ramsay, 1993.

[3] Devenu l'un des acteurs comiques français les plus populaires des années soixante-dix, de Funès avait connu ses premiers succès importants dès la fin des années cinquante : *Comme un cheveu dans la Soupe* (Maurice Regamey, 1957), par exemple. Cependant les rôles qui lui étaient confiés ne sortaient pas des situations comiques et des gags plutôt classiques.



La critique de l'autorité ne deviendra récurrente dans son jeu de comédien que par la suite. Il faut également souligner que sa carrière au théâtre est impressionnante : pas moins de 25 pièces devant des salles comblées. Entre 1944 et 1973, il ne cesse de se produire sur les planches, notamment avec des succès comme *Ah ! Les Belles Bacchantes !* (1953, théâtre Daunou, au cinéma en 1954), *Ornifle* (1955, théâtre de la Renaissance), *Oscar* (énorme succès joué en tournée en 1959, puis au théâtre de la Porte Saint-Martin en 1962, adapté au cinéma en 1967 et repris au théâtre du Palais-Royal en 1971-1972) et *La Valse des toréadors* (1973, théâtre des Champs-Élysées).

[4] Seront ensuite réalisés cinq autres films : *Le Gendarme à New York* (1965), *Le Gendarme se marie* (1968), *Le Gendarme en balade* (1970), *Le Gendarme et les extra-terrestres* (1978), et *Le Gendarme et les gendarmettes* (1982) dans lequel Louis de Funès joue son dernier rôle.

[5] La sortie de *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim date de 1957. Le film a été entièrement tourné à Saint-Tropez.

[6] La popularité étonnante de Louis de Funès tient pour beaucoup à son talent de mime, à son pouvoir de communiquer par les grimaces, les gestes et les bruits de bouche. La scène du *Gendarme se marie* (Jean Girault, 1968) où les amoureux, Ludovic Cruchot et Josépha Lefrançois (Claude Gensac), anticipent des questions respectives en échangeant des bruits attendrissants au lieu de mots est significative. Dans un pays comme la France où le beau parler est encensé, ce recours aux sons qui rapprochent les êtres humains des animaux comme la frustration ressentie par la majorité du public qui n'a pas la formation orale des élites pour briller. L'importance et le caractère des gestes en France sont décrits et analysés par l'anthropologue Lawrence WYLIE dans son ouvrage *Beaux Gestes : A Guide to French Body Talk*, Cambridge, Mass.,

Hiérarchie et autorité dans les films de Louis de Funès (1)

Undergraduate Press, 1977. Pour l'analyse du jeu d'acteur de de Funès et de sa gestuelle, voir Olivier MONGIN, *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002, et lire l'article sur de De Funès dans le *Dictionnaire du cinéma populaire français. Des origines à nos jours*, sous la direction de Christian-Marc BOSSENO et Yannick DEHEE, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.

[7] Dans *Walker : A True Story*, (1987), histoire de l'aventurier étatsunien William Walker devenu par les armes dictateur du Nicaragua en 1855, le réalisateur Alan Cox inclut une scène montrant le tyran dans son sommeil, recroquevillé dans la position du fœtus et gémissant. Montrer ainsi la faiblesse psychologique et l'immatunité émotionnelle d'une personnalité autoritaire dans son intimité est un élément plus révélateur que n'importe quelle analyse théorique, surtout dans un film populaire.

[8] Voir Eric HOBBSBAWM, *Nations and Nationalism since 1870 : Program, Myth, Reality*, London, Cambridge University Press, 1990, p. 10-12.

[9] Voir Karl MARX et Friedrich ENGELS, *L'Idéologie allemande (« conception matérialiste et critique du monde »)*, 1845-1846, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1982.

[10] Voir Jean PIAGET, *Le Jugement moral chez l'enfant*, 1932.

[11] Voir dans *L'Homme et la Société* (n°142 : *Filmer le social, filmer l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2001) : « *Documentaire et mémoire interdite : réflexion sur les images de guerre* ». Entretien avec Gérard RAYNAL, réalisateur du documentaire « *Adieu la vie, Adieu l'amour...* » Les Mutineries de 1917 au Chemin des Dames (1998).