HAL open science

Bertrand Blier au temps de la révolution sexuelle : la sexualité dans les films de Bertrand Blier de la décennie 1970

Pierre Gaudron

To cite this version:

Pierre Gaudron. Bertrand Blier au temps de la révolution sexuelle : la sexualité dans les films de Bertrand Blier de la décennie 1970. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03701188

HAL Id: dumas-03701188

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03701188v1

Submitted on 21 Jun 2022

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

Master Cinéma et Audiovisuel

Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de Master 2

Pierre GAUDRON

Bertrand Blier au temps de la révolution sexuelle :

La sexualité dans les films de Bertrand Blier de la décennie 1970

Sous la direction de Raphaëlle MOINE

Soutenu à la session de juin 2022

Ce mémoire comporte 308 427 caractères espaces et notes compris.

Je, soussigné Pierre Gaudron, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

06/05/2022

Pierre Gaudron

REMERCIEMENTS :

Je souhaite avant tout remercier ma directrice de recherche Raphaëlle Moine pour m’avoir accompagné durant ces deux années, et pour avoir toujours su m’aider à élargir ma réflexion.

Je remercie également ma mère pour ses multiples relectures, Emma pour les quelques autres et pour son oreille toujours tendue à mon écoute. Toutes les deux m’ont soutenu au quotidien dans ce projet.

Et enfin tous mes amis pour ces échanges chaque fois plus enrichissant et pour leurs encouragements.

SOMMAIRE :

INTRODUCTION……..……..p. 5

I/ Une représentation de la sexualité et du corps sous l'angle du carnavalesque ?.....p.23

1/ Le corps grotesque, exagéré……..……..p.25

2/ Le langage grossier, sexualisé, poétisé……...……...……..p.37

3/ Le jeu des inversions…...……...……..p.44

II/ Archétypes et performances de genre: dynamiques d'opposition, de cloisonnement, de rencontre entre féminin et masculin……..p.51

1/ Au delà de l'inversion et du grotesque……..……...……..p.51

2/ Les archétypes de genre convoqués et leurs interactions…….....p.58

3/ Des trajectoires opposées et/ou conjointes...……....p.66

III/ La réception des films de Bertrand Blier……..…….……p.75

A/ La réception contemporaine aux films……..…….……....p.76

1/ Analyse globale de la réception...……..…..p.77

2/ Des divergences dans les réceptions favorables comme défavorables.……..…p.79

B/ La réception des films du corpus jusqu'à nos jours...……. p.90

1/ Une exploitation inégale, vers une reconnaissance postérieure ?.....p.91

2/ Bertrand Blier toujours problématique ?...……p.94

CONCLUSION……...…...……p.103

ANNEXES……..…….……p.112

BIBLIOGRAPHIE……...……p.125

FILMOGRAPHIE……...……..p.142

INTRODUCTION :

Bertrand Blier est un auteur qui m'intrigue, et ce depuis ma première rencontre avec l'un de ses films. En janvier 2017, en perpétuelle recherche de films pour remplir mes soirées, j'en découvrais un réunissant Jean-Pierre Marielle, Jean Rochefort et Bernard Blier sous la houlette de son fils. *Calmos* (1975) défilait sous mes yeux et cette OFNI (Objet Filmique Non Identifié), par son absurdité, son ton ironique (voir sa violente satire) et ses images explicites, m'apparut comme un objet unique comportant de vraies intentions cinématographiques. Le film semblait ancré, comme rarement je l'avais vu, dans une époque, ses questionnements, ses idéologies. C'est ainsi que je me suis intéressé à son auteur et que je me suis plongé dans sa filmographie. Principalement celle des décennies 1970-1980, une période du cinéma français qui m'était jusqu'alors assez obscure et que je ne tardai pas à explorer. Ce cinéma me semblait, et me semble toujours, peu (re)connu et peu discuté de nos jours, en tout cas dans ma génération de cinéphiles. C'est plus tard en arrivant à l'Université que je me suis rendu compte qu'il s'agissait également d'une période relativement peu explorée de la recherche universitaire. Il me paraissait donc pertinent, dans ma toute relative connaissance de la filmographie du cinéaste et du cinéma français de la période 1970-1980, de proposer un sujet de mémoire traitant de cette période dans le cinéma de Bertrand Blier. Avec en tête la question qui me paraissait centrale dans son cinéma : la représentation de la sexualité à l'Écran.

Quelques lectures sur le contexte politique du médium cinématographique de l'époque (et de celle précédente)[1] ont commencé à déconstruire quelques idées. Tout d'abord la décennie a été peu étudiée, mais quelques ouvrages de référence existent. La filmographie de Bertrand Blier a notamment connu un regain d'intérêt dans les études universitaires anglo-saxonnes autour des années 1990 bien que les études sur la décennie 1970 soient lacunaires (en particulier à propos de *Calmos* quand celles sur *Les Valseuses* et *Buffet froid* sont nombreuses). Ensuite, ce que je percevais comme nouveau en terme de représentations de la sexualité au cinéma chez Blier était en fait inscrit dans une certaine continuité du cinéma d'auteur de la fin des années 1950 et 1960 et du cinéma populaire des années 1970. *Les Valseuses*, bien qu'étant

[1] Yannick Dehée , *Mythologies politiques du cinéma français : 1960-2000*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000; et Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, Paris, l' Harmattan, 2008.

historiquement novateur pour la sexualité explicite dans ses dialogues, est sorti la même année qu'*Emmanuelle*, film érotique marquant également l'histoire du cinéma français pour ses images sexuellement explicites, qui lui aussi s'inscrit dans une certaine tradition du film érotique français (portée par exemple par Roger Vadim avec les sulfureux *Et Dieu créa la Femme* en 1956, *Les Liaisons dangereuses 1960* en 1959, ou encore avec *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara en 1947, *Les Amants* de Louis Malle en 1958…)[2]. En plus de ces films plus explicites dans la mise en scène de la sexualité, d'autres amorcent la violence sous-jacente des *Valseuses* : comme *Orange mécanique* de Stanley Kubrick qui sort en 1971, *Le Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci en 1972, *Themroc* de Claude Faraldo en 1973 (dans lequel on retrouve Patrick Dewaere et qui se rapproche aussi d'une certaine façon à l'emploi de l'absurde chez Blier) ou encore *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri en 1973. Enfin d'autres encore adoptent un point de vue masculin revendiqué dans leur exploration des relations hommes/femmes sous une forme de comédie de mœurs qui n'est pas sans rappeler la démarche de Bertrand Blier : *Alexandre le Bienheureux* d'Yves Robert en 1968, *Sex-Shop* de Claude Berri en 1972 dans lequel on retrouve Jean-Pierre Marielle qui jouera dans *Calmos*, *La Maman et la Putain* de Jean-Eustache en 1973 qui bien que n'étant pas une comédie s'intéresse de près aux nouvelles formes de relations possibles en ces temps de libération des mœurs, *Les Galettes de Pont-Aven* de Joël Séria sorti lui un an après *Les Valseuses* en 1975 (dans lequel on retrouve également Jean-Pierre Marielle)... La libération sexuelle des images semblait être dans l'air du temps, à cela s'ajoute un certain contexte plus global de culture de la provocation depuis la décennie 1960, avec la création des journaux *Hara Kiri* (1960-1989), réponse française au *Mad* américain, de *Charlie Hebdo* (en 1970) et de l'émission télévisée *Les Raisins verts* (diffusée sur la *RTF* de 1963 à 1964). Les personnages des films de Blier dans la période étudiée correspondent également à des archétypes sociaux de l'époque, le "loubard comique" pour Depardieu[3] et la figure plus androgyne mais pas moins sexuellement active de Patrick Dewaere. Après visionnage des films, il me parut que les enjeux de genre étaient également un sujet de questionnement pertinent, notamment sur les rapports entre hommes et femmes, entre les sexualités féminines et masculines mais aussi entre les sexualités hétérosexuelles et homosexuelles. La position de Blier n'est en effet pas simple à

---

2 Yannick Dehée, *op. cit*., p. 80-82.

3 Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p.269.

déterminer tant les contradictions s'accumulent dans le discours de ses films (une sexualité exposée d'une façon anti érotique, des personnages féminins passifs mais moralement bien plus acceptables que les personnages masculins moteurs de l'action, une objectification de la femme en tant que sujet du désir, des personnages violents et misogynes…).

Une lecture approfondie des écrits universitaires en anglais sur Bertrand Blier, particulièrement les travaux de Sue Harris[4] et de Jill Forbes[5], m'a permis de d'asseoir "l'esthétique Blier" sur des bases théoriques. Ces lectures m'ont ouvert à des concepts qui m'étaient alors inconnus, surtout ceux gravitant autour du carnavalesque décrite par Bakhtine[6] et du théâtre de l'absurde[7] de Brecht, Beckett et Ionesco. Ces pistes de réflexions théoriques permettaient une réponse plus complexe à la question de la représentation de la sexualité dans le cinéma de Bertrand Blier. Il me fallait également pour poursuivre ma réflexion, construire un appareil théorique autour des questions de genre et principalement autour de la masculinité. Ma porte d'entrée a été l'ouvrage de R.Connell, *Masculinités, enjeux sociaux d'une hégémonie*[8].

Mon sujet est donc circonscrit à la décennie 1970 dans la filmographie de Bertrand Blier dans une perspective d'étude de la représentation de la sexualité à l'Écran dans le contexte d'époque. Ce sujet me paraît nettement délimité et suffisamment précis (quatre films représentant la totalité de la production cinématographique de Bertrand Blier sur cette période), tout en me permettant de déployer à la fois une étude des représentations et de la réception, un lien fort avec la réalité sociale de l'époque et enfin une certaine diversité des approches méthodologiques.

---

4 Sue Harris, *Bertrand Blier*, Manchester, Manchester University Press, 2001.

5 Jill Forbes, *The cinema in France after the new wave*, Londres, Macmillan, 1992.

6 Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, traduction : Andrée Robel, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1976.

7 Bertolt Brecht , Tailleur J. *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978; et Martin Esslin, traduction : Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et Fance Franck, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977. Ces deux ouvrages sont fondateurs dans la construction et l'identification du théâtre de l'absurde.

8 Raewyn Connell, traduction : Hagège M, Vuattoux A. *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

Exposé problématique

En France et dans le monde la décennie 1970 est marquée par la fin des Trente Glorieuses (suspension de la convertibilité du dollar en 1971, premiers et seconds chocs pétroliers en 1973 et 1979), mais aussi par des mouvements politiques et sociaux importants dus à un début de période de crise économique et écologique, ce en parallèle d'une nouvelle montée des idées libérales (Margaret Thatcher et les Chicago Boys au Chili par exemple) et islamiques (en Iran notamment) en fin de décennie. Ces mouvements sociaux sont notamment caractérisés par une résurgence des combats féministes (après la vague de la première moitié du XXème siècle marquée par le mouvement des suffragettes notamment), avec pour exemple la fondation du MLF, Mouvement de Libération des Femmes, en 1970, qui associé à d'autres mouvances féministes luttent pour le droit à l'IVG, l'éducation sexuelle des jeunes femmes, leur égalité… Le tout favorisé également par une libération des mœurs qui s'opère déjà depuis les années 1950 et qui pendant la décennie 1970 est pleinement intégrée au débat public. Une période de luttes intenses s'amorce donc et le cinéma en est un témoin. Les années 1960-1970 sont le cadre de profonds changements politiques et moraux dans le cinéma français en écho avec l'ébullition culturelle et intellectuelle qui traverse l'époque. Dans le courant de 1968 la censure, très présente alors dans la production cinématographique française, tombe. Ce faisant, suite à une politisation graduelle du cinéma et des acteurs de la production cinématographique, d'abord avec l'affaire de la Cinémathèque[9] qui donne lieu à une mobilisation générale, puis avec les états généraux du cinéma français en mai 1968 (pour répondre à la mobilisation politique générale) et la démission du jury du festival de Cannes la même année. La politisation est donc dans l'air. La censure limitait jusqu'alors le traitement de questions trop épineuses. Cette abrogation de la censure des sujets politiques (déclarée par Giscard d'Estaing en 1974[10]) s'accompagne d'un allègement de la censure morale, jusqu'alors très forte du fait d'une tradition morale catholique encore largement ancrée. Le début de la libération de la représentation des corps et des sexualités a pourtant été antérieure à celle des sujets politiques. Le sujet

[9] Affaire opposant Henri Langlois, fondateur et directeur de la cinémathèque française et André Malraux, ministre de la culture, pour la direction administrative de la cinémathèque en 1968.

[10] Allocution télévisée de M. Valéry Giscard d'Estaing, Président de la République, Paris, Palais de l'Élysée, le 27 août 1974 : "Plus de censure, ni sur les films ni dans les prisons. On peut critiquer librement le président de la république : il ne déposera pas de plainte, il préfère la protection du bon sens à celle de la répression."

de prédilection du cinéma classique est après tout l'amour.[11]

Dès le début de la nouvelle vague plusieurs tentatives de représentations de plus en plus osées de la nudité féminine s'opèrent, faisant reculer au fur et à mesure la censure. Aucune véritable lutte contre cette libération des représentations sexuelles à l'Écran ne semble s'opérer, cette évolution est vue comme inévitable. A noter tout de même que le corps de la femme se voit bien plus exploité que celui des hommes et que les bonnes mœurs s'offusquent alors bien plus d'un adultère féminin que masculin. C'est en 1974 que la dernière barrière est franchie par deux films au succès publique retentissant, *Emmanuelle* de Just Jaeckin, qui montre maintenant le corps féminin d'une façon érotique et assumée et *Les Valseuses* de Bertrand Blier qui viendra non seulement franchir la barrière des images mais celle des mots en utilisant un vocabulaire sexuel familier jusqu'alors absent des Écrans.[12] Cette libération des mœurs à l'Écran est donc le fruit d'un long processus de libération interne au cinéma mais aussi de luttes sociales bien réelles, notamment ce que l'on a conceptualisé comme la révolution sexuelle[13]. Bertrand Blier pour son premier succès s'inscrit donc dans une époque de changement et de remise en question des mœurs et des institutions sociétales. Son cinéma, bien que revendiquant un aspect absurde, choquant, amoral et de mauvais goût semble profondément lié à son contexte de création et aux luttes qui en découlent.

S'il est un adjectif qui définit le cinéma de Bertrand Blier, ce serait son irrévérence. Comme une sorte de rejet constant de la norme ou des bonnes mœurs, ses films semblent se caractériser par cette volonté de remise en question de l'ordre établi. Ce caractère revêche paraît cependant être un écho de profonds bouleversements sociétaux contemporains à la création de ses films. En effet, le principal objet de subversion des films de Bertrand Blier est leur explication de la sexualité, à la fois à l'image et dans le texte. Dans le fond et dans la forme. Cette subversion par le sexe n'est pas exclusive à Bertrand Blier mais semble bien être une cause qui traverse les luttes politiques et sociales des années 1970, en être un point central.

Cette mise en scène de la sexualité répond à un besoin de libération, ou *a minima* témoigne de ce besoin porté par les jeunes générations de l'époque prônant

---

11 Yannick Dehée, *op. cit.*, p. 80.

12 Yannick Dehée, *op. cit.*, p. 83-84.

13 Libération d'ordre moral, de santé et de droit sur des questions de mœurs et de comportement sexuels en occident dans les années 1950-70.

des mœurs plus libres et plus proches du bien être individuel plutôt que de la bienséance morale.[14] Bertrand Blier cristallise ainsi dans sa filmographie nombre d'interrogations d'ordre sexuel, très présentes dans le contexte de l'époque. Il pose par ses films une multitude de questions qu'engendre les changements qui lui sont contemporains. Des questions d'ordre relationnel, physique, des interrogations sur le désir, sur sa forme, sur les possibles ou non des relations… Une étude approfondie de la représentation de ces questions et donc de la représentation des sexualités dans le cinéma de Bertrand Blier durant la période 1970 répondrait alors, à la fois à une interrogation sur l'auteur Blier lui-même et sur sa prise de position quant aux questions contemporaines à la création de ses films, et à une autre interrogation, concernant l'impact des questionnements relatifs à la sexualité sur le paysage cinématographique et social français de l'époque. En effet, outre leur style, certains films de Blier présentent la particularité d'avoir été de grands succès populaires. Étudier les succès, comme les échecs de sa filmographie sur la période, c'est aussi explorer les accords et les désaccords entre le public et les idées véhiculées ou mises en scène dans son cinéma. C'est également montrer l'intérêt (ou le désintérêt) de l'époque pour ces questions de représentations et de mœurs ainsi qu'étudier son appropriation ou son rejet de ces représentations. L'étude de la représentation des sexualités dans cette période du cinéma de Blier est donc à la fois une étude auteuriste, à savoir comprendre en quoi cette question est centrale et matricielle dans la filmographie de l'auteur, mais aussi sociologique par la compréhension et la mesure des changements de mœurs de l'époque et des conflits idéologiques qui y sont liés. Tout cela sans perdre de vue une analyse des rapports de genre qui sont aussi des questions centrales pour l'époque et bien évidemment très liées à la révolution sexuelle. En somme, cette étude tentera d'interroger les représentations des sexualités dans le cinéma de Bertrand Blier sur la période 1970 en perspective de leur contexte de création. Que disent les représentations de la sexualité de la vision de l'auteur sur son époque ? De son époque elle-même ? Que disent ces représentations des interdits et des possibles de la représentation de la sexualité au cinéma dans les années 1970 ? Quelles interrogations en lien avec leurs contextes de création traversent cette filmographie ? Que disent-elles de l'évolution des mœurs, des questionnements et des pratiques sexuelles ? Qu'en est-il du rapport inter et entre les sexes ? Comment

[14] Pierre Simon, *Rapport sur le comportement sexuel des Français*, R. Julliard : P. Charron, Paris, 1972.

ces représentations se sont vues appropriées, acceptées ou rejetées par le public ? Qu'en est-il de son appropriation de ces questionnements ?

Méthodologie

Pour mener à bien cette étude trois approches différentes seront employées, chacune renvoyant à des notions et des outils propres, bien qu'elles ne soient pas indépendantes les unes des autres mais bien toutes amenées à se compléter.

La première approche convoquée est une approche socio-historique visant à replacer les films dans leur contexte de création. Pour ce faire, il est nécessaire d'étudier ce contexte, d'en extraire les éléments relatifs à l'étude, ici ceux relevant des questions sociales d'ordre sexuel. Comme évoqué précédemment les principales études sur le sujet se concentrent autour du concept de libération sexuelle, renvoyant à divers événements (des décisions politiques, judiciaires, religieuses…) et changements de pratiques et de mœurs relatifs à la sexualité entre 1950 et fin 1960 (débordant sur les années 1970). Le principal outil de cette étude est donc documentaire, il consiste en un examen approfondi des documents d'époque et des recherches postérieures sur le sujet. La source d'information utilisée dans cette approche est donc un corpus d'écrits sociologiques et historiques traitant des questions d'évolution et de changement dans les mœurs, les politiques et les pratiques sociales liées aux sexualités. Parmi ces sources, *68 : une histoire collective* de Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel et *Les années 68 : le temps de la contestation* de Geneviève Dreyfus-Armand, Robert Frank, Marie-Françoise Lévy, Maryvonne Le Puloch et Antoine De Baecque, pour leur apport sur le contexte politique précédant le début des années 1970 et les films du corpus; le *Rapport sur le comportement sexuel des Français* de Pierre Simon publié en 1972, ce rapport permet de voir émerger les questionnements sur la sexualité dans la période étudiée; *Mythologies politiques du cinéma français : 1960-2000*, pour définir plus spécifiquement le contexte politique du cinéma français contemporain et précédant les films du corpus.[15] Cette étude du contexte n'est pertinente que jointe à une étude

[15] Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel, *68 : une histoire collective, 1962-1981*, Paris, la Découverte, 2008; Yannick Dehée, *Mythologies politiques du cinéma français : 1960-2000*, Paris, Presses universitaires de France, 2000; Geneviève Dreyfus-Armand , Robert Franck, Marie-Françoise Lévy, Maryvonne Le Puloch, Antoine De Baecque, et Institut d'histoire du temps présent, *Les années 68 : le temps de la contestation*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2008; Pierre Simon, Claude Lévy, et

du contenu des films.

Ma deuxième approche est l'approche esthétique. L'œuvre de Bertrand Blier est marquée par une patte stylistique forte et un ensemble de thèmes récurrents, dont le plus marquant est je crois celui des sexualités, de leurs représentations et de leurs interactions. Cette mise en scène de l'acte et de la parole sexuelle peut-être étudiée à la lumière du carnavalesque de la littérature populaire médiévale et de la renaissance ainsi que du théâtre de l'absurde du XXe siècle.

Le concept de carnavalesque a été développé par Mikhaïl Bakhtine dans son livre *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*[16]. Il renvoie à la relation entre la culture populaire, une certaine littérature inspirée de celle-ci (surtout celle de François Rabelais) et la tradition du carnaval. La notion de carnavalesque est vue ici comme le principe de renversement de normes et des hiérarchies dans la société, comme il était tradition de le faire pendant la période de Carnaval. Cette idée de renversement est centrale dans l'œuvre de Bertrand Blier, les codes, les habitudes, tout le décorum social se voient transformés, altérés. Une forme de grotesque est alors en jeu dans la représentation des genres et des sexualités, le caractère primaire du corps, à savoir ses fonctions de reproduction, d'alimentation et de défécations, tabous le reste de l'année, passent au premier plan lors du Carnaval. Les mêmes mécanismes sont à l'œuvre dans les films de Blier.

Le concept de théâtre de l'absurde provient de ma lecture du livre de Martin Esslin dans son livre *Théâtre de l'Absurde*[17], qui regroupe sous ce terme les productions théâtrales de grands auteurs d'après-guerre (Ionesco, Beckett, Brecht…) rompant avec les genres classiques du théâtre. Cette rupture se caractérise par un abandon de la structure linéaire du récit, de la continuité de l'action ou encore par un abandon du récit narratif. Les œuvres se concentrent de plus à montrer une forme d'absurdité de l'existence et de la condition humaine. Cette forme d'abandon des structures traditionnelles du récit et de critique par l'absurde sont également des fondements du style Blier. Ces deux concepts permettent dans leur articulation de dessiner les diverses interrogations traversant les œuvres de Blier. Toujours sans omettre la dimension volontairement grotesque et absurde des films mais en en

---

Robert Boulin Préfacier, *Rapport sur le comportement sexuel des Français*, Paris, R. Julliard : P. Charron, 1972.

[16] Mikhaïl Mikhaïlovitch BAKHTINE, traduction : ROBEL Andrée, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1976.

[17] Martin Esslin, traduction : Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et Fance Franck, *Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

faisant justement un des pivots de l'analyse.

Cependant cette étude des interrogations et des figures de sens des films en lien avec leurs contextes se doit d'être approfondi par une approche culturelle.

L'approche culturelle se veut être une étude des rapports de domination au sein de la culture. La culture est prise ici comme : "un ensemble de pratiques sociales qui produisent des significations et participent de nos manières d'appréhender le monde[18]". En cela, elle est le lieu d'affrontements symboliques, un lieu où les idéologies tentent d'imposer leurs hégémonies. Le cinéma dit quelque chose de cet affrontement idéologique, il en porte la marque. Une analyse culturelle permet de mettre en évidence les rapports de dominations implicites dans les interrogations et les points de vue présentés dans les films étudiés. Le champ des études culturelles est vaste, et ici plusieurs de ces domaines d'études seront convoqués.

Le premier est l'analyse sous le prisme du genre (*gender studies*), dont les analyses se concentrent sur les rapports de domination genrée. Les premiers outils de ce domaine d'étude ont été construits par Laura Mulvey au cours de divers écrits (dont *Plaisir visuel et cinéma narratif* un essai publié en 1975 dans la revue *Screen*)[19] à partir des années 1970. L'identification de dispositifs de "*male gaze*" est ainsi très utile pour mener une analyse des rapports de genre dans le médium cinématographique. Le "*male gaze*" se présente comme le point de vue scopophilique masculin sur le corps féminin adopté par certains films. Cet outil permet de mieux repérer les rapports de subordinations induits par la mise en scène. D'autres types d'éléments explicitant les rapports de pouvoirs genrés existent, ainsi l'implication de femmes dans les intrigues, leurs rôles dans l'action, leur place dans l'économie de la parole et de l'image des films mais aussi les archétypes exploités sont autant de points qui viennent témoigner de l'orientation idéologique des films. Cette étude de genre permet aussi de développer la question de la masculinité dans les films du corpus, de sa représentation, mais aussi de sa formation et de ses interactions au sein du masculin et avec le féminin. *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie* de Raewyn Connell[20] est pour cela d'une grande utilité, cet ouvrage se proposant d'établir une

---

[18] Maxime Cervulle, et Nelly Quemener, *Cultural studies : théories et méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2018 p. 7.

[19] Laura Mulvey, traduction : Florent Lahache, et Marlène Monteiro. *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.

[20] Raewyn Connell, traduction : Hagège Meoïn et Vuattoux Arthur, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Éditions Amsterdam, Paris, 2014.

cartographie des masculinités. Une analyse sous le prisme du genre du corpus étudié vient donc en complément des analyses précédentes, dans l'intention d'y déceler les différentes formes de luttes idéologiques de genre au sein des représentations des sexualités.

Le second domaine exploité est l'analyse des acteurs dans la perspective des *star studies*, champ inauguré par Richard Dyer et son livre *Stars* (1979)[21] et prolongé pour la France par Ginette Vincendeau et son livre Les *stars et le star-système en France*[22]. Les *star studies* s'intéressent à la figure de la star et de ce qu'elle dit des luttes idéologiques qui prennent place dans le septième art et dans la société. On y utilise le concept de "persona" de la star, qui englobe son identité en tant que star, son identité intime (transmise par les médias) et le type de personnages qu'elle incarne à l'Écran. Ces "personas" en tant que figures identifiées du public sont également des véhicules idéologiques et apportent aux films une couche supplémentaire de sens et donc jouent un rôle dans les rapports de domination. Les films de Blier de la période 1970 ont construit les "personas" de deux acteurs français extrêmement reconnus, Patrick Dewaere et surtout Gérard Depardieu.

Le dernier domaine d'études convoqué est celui des études de réception. Ce domaine d'étude découle des analyses de réceptions des objets culturels par Stuart Hall[23]. S. Hall oppose au schéma pavlovien de la communication (et à celui de Shannon) un schéma prenant en compte les étapes de transcription du message à chaque étape de communication (chaque maillon opère un codage et un décodage de l'information par les moyens qui lui sont propres). En s'attardant sur ces étapes, on identifie différents types de réception de l'information, sous forme d'appropriation, de rejet, de semi-appropriation, de semi-rejet ou de position dénonciatrice ou critique du message. Ainsi la réception de l'information passe d'un acte passif à une forme active de la communication puisqu'elle dépend de l'individu ou du groupe d'individus qui s'en empare, de son idéologie d'appartenance, de son bagage culturel... Dans notre cas, les études de réception sont un point clef de l'analyse. Elles permettent d'identifier l'approbation ou le rejet, l'identification ou non du spectateur envers les archétypes, les idéologies et les discours véhiculés dans les films de Bertrand Blier et identifiés

---

21 Richard Dyer, Paul McDonald, Noël Burch, Jacqueline Nacache, et Sylvestre Meininger. *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004.

22 Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, l' Harmattan, Paris, 2008

23 Stuart Hall, Éditeur scientifique et préface : Maxime Cervulle, et Christophe Jaquet, *Identités et cultures : politiques des Cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

par les analyses précédentes. Peu de témoignages d'époque existent sur la réception des films de Blier. Les principaux supports d'informations pour cette étude sont le nombre d'entrées au box-office et la réception critique des films. Ces films portent la particularité d'avoir provoqué le débat dans la critique, fortement polarisée, parfois favorable, parfois acerbe. A cela s'ajoute le succès populaire de certains comme le relatif échec d'autres. Un autre indicateur de réception est les différentes récompenses qu'ont pu recevoir les films, deux des films du corpus ayant en effet été primés[24]. La réception critique, par la longévité du débat autour des films[25], semble un objet d'étude pertinent pour questionner l'impact des films du corpus. Cette réception critique pose notamment la question de la position de Blier face à l'idéologie portée par ses films : critique comique de l'ordre établi, provocateur contestataire ou au contraire réactionnaire ? Ce tout en posant la question du type de réception face à ces films : lecture au premier ou au second degré, acceptation et identification ou non de la satire…

Corpus

Le corpus des films étudiés se délimite dans un premier temps par la période considérée. L'analyse se concentrant sur les répercussions de la libération ou révolution sexuelle dans la mise en scène des sexualités dans le cinéma de Bertrand Blier, il semble pertinent de s'attarder sur la période qui suit celle de cette libération. L'étude se limitera donc à la décennie 1970, période comprenant quatre films (dont deux parmi les plus gros succès du réalisateur) : *Les Valseuses* en 1974, *Calmos* en 1976, *Préparez vos mouchoirs* en 1978 et enfin *Buffet froid* en 1979. Chacun de ces films forme une face d'un même objet critique, d'une variation autour d'un élan contre-hégémonique et subversif commun (ou réactionnaire ?). L'exclusion du reste de la filmographie de Blier ne signifie pas que les autres films du cinéaste n'abordent pas les questions de sexualité ou ne s'inscrivent pas dans une pensée en réaction ou en rapport avec la libération sexuelle. En réalité, il me semble que nous pourrions mener cette étude sur l'ensemble de sa carrière. Il me semble cependant pertinent de

[24] *Préparez vos mouchoirs*, oscar du meilleur film étranger et césar de la meilleure musique originale en 1979, ainsi que *Buffet Froid*, césar du meilleur scénario (nominé à la meilleure photographie, au meilleur décor et au meilleur montage) en 1980.

[25] Vincent Roussel a publié en 2020 son livre *Bertrand Blier, cruelle beauté* aux éditions Marest, de plus Bertrand Blier a sorti son film *Convoi Exceptionnel* en 2019 ravivant le débat autour de l'œuvre du cinéaste.

délimiter ce corpus aux seules années 1970 puisqu'elles apparaissent comme matricielles dans l'œuvre du cinéaste, y développant les questions de sens et de styles qui traversent son cinéma, et parce qu'elles semblent être une réponse aux changements sociétaux des décennies 1950 à 1970. L'analyse de ces quatre films permettra de délimiter et déconstruire la réflexion que Bertrand Blier porte sur les changements sociétaux en rapport avec les sexualités dont il a été contemporain, la réception de ses films et son lien avec les interrogations et les prises de positions de son époque.

On remarque de prime abord qu'aucun film de Blier n'est une directe représentation de la révolution sexuelle ou des dates clefs de la lutte sociale de l'époque (comme Mai 1968), et ce temporellement (*Les Valseuses*, son premier film suivant 1968 ne sort qu'en 1974) comme figurativement, puisqu'aucun des films n'aborde frontalement les évènements (bien que l'on en retrouve des traces dans *Calmos*). Pour ce qui est de la temporalité, plusieurs raisons expliquent ce vide dans la carrière du cinéaste. La première est le manque de succès sur ses précédents films *Hitler, connais pas* (1963) et *Si j'étais un espion* (1967) – pourtant tournés avec les acteurs à succès Bruno Cremer et Bernard Blier, père de Bertrand – avec respectivement 39 535 et 77 290 entrées[26]. Il faudra donc à Blier sept ans (plus longue période d'abstinence cinématographique avant sa pause de 2010) avant de se voir proposer la charge d'un nouveau film, qui n'est autre que l'adaptation de son propre roman *Les Valseuses* (1972). La seconde explication à cette pause est donc probablement la conception de ce roman. Ce sera son plus grand succès, infusé des problématiques sociales et générationnelles de son époque. Il s'inspire en effet des individus rencontrés lors du tournage de *Hitler, connais pas...* pour créer ses personnages et se disant lui-même motivé par l'envie de bousculer le paysage cinématographique de son temps.[27] En voici un bref résumé : Jean-Claude (Gérard Depardieu) et Pierrot (Patrick Dewaere) deux loubards cherchent à profiter de la vie ou tout du moins à l'occuper comme bon leur semble. Au détour d'un vol de voiture Pierrot prend une balle dans les testicules et se voit devenir impuissant. En contrepartie le tandem enlève Marie-Ange (Miou Miou) la compagne du propriétaire de la voiture. S'ensuit une cavale dans toute la France qui prend la forme d'un voyage initiatique sexuel, ponctué de rencontres et de péripéties rocambolesques.

---

[26] Les scores au box-office proviennent du site de référence : "CBO Box-Office - Les chiffres du cinéma en France. " Consulté le 17 mai 2022. https://cbo-boxoffice.com/v4/page000.php3.

[27] Gaston Haustrate, *Bertrand Blier*, Edilig, Paris, 1988, p. 25.

Le film semble donc cristalliser nombre de questionnements découlant (et précédant) du conflit social incarné par les évènements de mai-juin 1968 en mettant en scène une jeunesse en crise, en marge des valeurs sociétales, empreinte d'hédonisme et de mœurs libérés. Une jeunesse qui se cherche sexuellement comme socialement, qui vient prendre ce qu'elle pense lui être due, qui part en quête d'une communauté, d'un autre, d'une possible réunion. Tout cela sans en omettre ni le caractère violent et trivial, ni la domination sociale et genrée qui en découle mais en ne cessant de repenser la trajectoire de ses personnages, en découvrant une nouvelle forme de morale et de vivre ensemble par sérendipité. *Les Valseuses* est aussi un film polémique en son essence. Il dépeint de manière frontale (ce qui n'est pas chose courante en 1974) un large panel de pratiques sexuelles et de rapports sociaux liés au sexe, profondément ancrés dans la société française de l'époque. Dans ce cadre, il s'attache également à dessiner une évolution du comportement sexuel de ses protagonistes en parallèle d'une description extrémisée des performances de genre liées à ces comportements. Le film présente en cela un fort intérêt d'analyse dans une perspective d'étude des répercussions de la libération sexuelle dans la culture populaire, d'une part par son interrogation des figures de subversion (l'archétype du loubard) et d'autre part par la large intégration des représentations et des questionnements du film auprès du public au vu de son succès populaire. Dans cette perspective, il est également nécessaire de s'interroger sur la part d'identification des spectateurs et spectatrices aux divers comportements présentés. *Les Valseuses* est le premier film de Blier à utiliser profondément les codes du carnavalesque (au sens entendu par Bakhtine dans sa philosophie du rire) et de l'absurde (dans sa dynamique d'inversion et de subversion) dans sa critique des mœurs contemporaines. Codes qui constitueront sa "patte", lui conférant un statut d'auteur iconoclaste et anticonformiste.

Le second film de ce corpus, *Calmos*, a un statut particulier dans la filmographie de Bertrand Blier. A la suite du succès des *Valseuses* et profitant de la mise en place de l'année internationale de la femme en 1975, Blier décide d'écrire un scénario en forme de farce rabelaisienne en toute mauvaise foi ("une farce énorme, écrite avec la plus entière mauvaise foi[28]"). En voici un bref résumé : Paul (Jean-Pierre Marielle) et Albert (Jean Rochefort) sont dégoûtés de la gente féminine et préfèrent se réfugier,

[28] Guy Teisseire, "Bertrand Blier : "Dans *Calmos* nous avons été d'une totale mauvaise foi !"", *L'Aurore* du 10/02/1976.

entre hommes, à la campagne pour profiter grassement de leur existence. La réalité va bientôt les rattraper quand leurs femmes, les réclamant, viennent les chercher. En fuite les deux compères, rejoints par une quantité impressionnante d'hommes alliés à leur cause, sont poursuivis par une armée de femmes décidées à en découdre… Ce film est sûrement la plus forte démonstration des dynamiques carnavalesques et absurdes du cinéma de Blier. Il n'en est pas moins que sa réception fut catastrophique, à gauche comme à droite. Le film est interprété comme réactionnaire, pornographique, grossier… Ce dans un contexte d'élan vigoureux du Mouvement de Libération de la Femme que le film caricature comme armée féminine misandre, dont l'unique volonté est l'asservissement des hommes. Hommes qui eux se voient attribués toutes les caractéristiques du patriarcat ; "vieille France" hermétique à une nouvelle génération avide de changement. Son exploitation ne totalisera "que" 740 000 entrées (échec cuisant par rapport aux 5 726 031 entrées des *Valseuses*[29]). Une seconde réception s'est pourtant amorcée depuis les années 2000, le film ayant acquis un certain statut d'OFNI (Objet Filmique Non Identifié) culte par son penchant pour l'absurde et le politiquement incorrect, comme en témoigne sa programmation au forum des images en 2012 ("À redécouvrir et réévaluer d'urgence ![30]"). Deux prismes d'interprétations sont possibles, celui du premier degré qui fait transparaître une forte tendance réactionnaire et misogyne à son auteur, et celui du second degré, de l'inversion, de la bouffonnerie qui vient permettre au spectateur masculin de rire de ses craintes d'un renversement de domination, qui les met en image pour mieux s'en moquer. Quoi qu'il en soit, ce film, l'un des moins étudiés de Blier, se voit le lieu d'une représentation du militantisme féministe et des changements qu'il amène. Cette représentation d'un féminisme comme une volonté d'asservissement des hommes, de renversement de la violence, peut être vue comme une caricature d'une peur malhonnête d'un patriarcat "vieille France" ou comme un acquiescement à cette peur. C'est ce qui convient d'être questionné. *Calmos* fait également de la représentation de l'acte sexuel un de ses enjeux principaux (ce qui lui vaudra une interdiction aux moins de 16 ans). Cet objet d'analyse me semble donc des plus pertinents tant il semble être une réaction directe à l'expansion de la cause féministe dans le monde (marquée par l'année internationale

[29] Tous les scores sont donnés à partir des Archives du box-office , d'après le CNC : http://archives-box-office.eklablog.com/ dernière consultation le 05/05/2022.

[30] Forum des images, " Calmos - Les Programmes ", consulté le 9 janvier 2021. https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/lapocalypse/calmos.

des femmes en 1975).

Le troisième film de ce corpus est *Préparez vos mouchoirs*, probablement le plus gros succès critique de Blier sur la décennie 1970 puisqu'il lui a valu un oscar du meilleur film en langue étrangère en 1979, malgré un succès public moins flagrant que celui des *Valseuses* (1 321 087 seulement comparé aux 5 726 031 entrées des *Valseuses*). Le film nous conte l'histoire de Raoul (Gérard Depardieu), jeune marié qui ne parvient pas à rendre sa femme, Solange (Carole Laure), heureuse. Il décide donc de faire appel à un inconnu, Stéphane (Patrick Dewaere), et de l'aider en partageant leur ménage. Très vite les deux protagonistes se mettent en tête que seule la procréation pourra la rendre heureuse. Lors d'une colonie de vacances dans laquelle le trio joue le rôle de moniteur, Solange trouve une forme de bonheur dans sa relation avec un jeune garçon de 13 ans, Christian (Riton Liebman). *Préparez vos mouchoirs* s'intéresse à la notion de bonheur dans le couple mais aussi et surtout à la maternité comme source d'épanouissement, particulièrement pour la femme. Ici, la motivation du bonheur féminin se trouve liée à une image maternelle : celle de la femme procréatrice, porteuse de vie. La question du pouvoir procréateur masculin est abordée comme la réciproque de cette cause du bonheur. Le film nous propose un éventail de masculinités, de masculinités adultes et enfantines archétypales (dans le sens entendu par Jung) avec notamment un jeu entre les figures de Puer Senex et de Puer Rex (enfant sage et enfant roi) ainsi que celle d'homme-enfant[31]. Le film présente aussi un archétype féminin présent chez Blier depuis *les Valseuses*, celui de la femme passive ou lascive qui se laisse porter par les protagonistes masculins du fait de sa passivité, mais qui bien souvent se voit être une forme de voix de la raison. Archétype que l'on retrouve dans bon nombre de ses films jusqu'aux plus récents. *Préparez vos mouchoirs* présente donc un large intérêt dans l'étude des représentations des sexualités puisqu'en plus d'aborder les questions de procréation et de bonheur dans le couple, il aborde aussi une question largement soulevée par les libérations sexuelles, à savoir la question du jeune âge et de la sexualité, ici sous le prisme de la relation entre un jeune garçon (13 ans) et une femme bien plus âgée (autour de 30 ans). Même si ce n'est pas forcément novateur (Colette dans *Le Blé en Herbe* aborde déjà ce sujet en 1923) le sujet est rare au cinéma.

---

[31] Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1986.

Le dernier film de ce corpus est *Buffet froid*, considéré par la critique comme un des chefs-d'œuvre du cinéaste, il est sans doute son film le plus affiliable à la veine du théâtre de l'absurde mais aussi à celle du surréalisme de Buñuel notamment (Blier y fait jouer Carole Bouquet alors tout juste révélé par *Cet Obscur Objet du Désir*). Le film peut se résumer ainsi : Alphonse (Gérard Depardieu) rencontre un homme dans le métro, il perd son couteau, puis retrouve ce même homme avec son couteau planté dans le ventre. En rentrant chez lui, dans une cité HLM déserte, paniqué par l'idée d'avoir pu inconsciemment assassiner un homme, il fait la rencontre de son nouveau voisin, un ancien inspecteur de police (Bernard Blier) qui ne semble que peu se préoccuper de la morale et des affaires criminels. La femme d'Alphonse est assassinée, l'assassin (Jean Carmet) rejoint le duo. Ce nouveau trio tente tant bien que mal de fuir un destin morbide qui semble les rattraper. *Buffet froid* est avant tout un film d'hommes, le point de vue adopté est celui d'un trio masculin (Depardieu est Alphonse, Bernard Blier est l'inspecteur de police et Jean Carmet incarne l'assassin). Les interactions avec les femmes, bien que cruciales dans le récit, ne sont que brèves. On distingue cependant un certain panel d'archétypes déployé dans le film, masculins comme féminins, celui du loubard comique (déjà présent dans *Les Valseuses*), du patriarche désabusé (présent dans *Calmos*), de la veuve impassible (présente dans *Les Valseuses*), du mari impuissant, de la jeune première vengeresse… Ainsi, bien que le thème central du film ne soit pas celui de la sexualité, les relations entre les genres occupent une place prédominante et ce dans un contexte de développement périurbain et de désertification rurale propres aux années 1970. Un lien est réellement fait entre les relations entre hommes et femmes et l'espace dans lequel elles s'entreprennent, attachant le film à son contexte et aux questions du moment. Une étude approfondie de la représentation des genres dans le film permet de mieux comprendre la place attribuée à chacun au sein de la filmographie de Bertrand Blier. *Buffet froid* étant le film de la carrière du réalisateur semblant se détacher le plus de la question des sexualités, il permet de poser les tropes de la question du genre dans sa filmographie. Cette vision des performances de genre se déploie (et évolue) en effet sur l'ensemble de la filmographie du cinéaste et se trouve déterminante dans l'étude de la représentation des sexualités chez Blier.

Annonce du plan

Il convient, pour analyser les représentations de la sexualité dans le cinéma de Bertrand Blier, d'analyser le mode de représentation utilisé. Une première partie sera donc consacrée à l'étude du corpus sous un angle souvent rattaché à l'œuvre du cinéaste, le carnavalesque entendu au sens développé par Mikhail Bakhtine dans son ouvrage *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* [32]. Cette étude visera à interroger la propension carnavalesque des représentations liées à la sexualité dans le corpus, à identifier ce qui relève ou non du carnavalesque, et ce que cette utilisation traduit du point de vue des films sur les interrogations qui leur sont contemporaines liées à la révolution sexuelle. Pour cela il est nécessaire de définir le carnavalesque, deux éléments constitutifs de cette esthétique seront retenus et permettront l'analyse, le grotesque et l'inversion.

Cette première analyse soulève des archétypes de genre liés à la représentation de la sexualité sous l'angle carnavalesque. Ces archétypes, féminins et masculins, seront analysés par la suite, dans la deuxième partie de ce mémoire, en posant la question de leur construction et de leur déconstruction ainsi que du potentiel cloisonnement des genres inhérents à ces archétypes. Il apparaît que les films du corpus gravitent principalement autour de la question masculine. Les femmes ont souvent un rôle plus statique face à une masculinité en construction, en remise en question ou en contestation. Ces dernières sont en effet des figures centrales, plus effacées mais plus stables que les hommes qui les entourent, sont-elles des figures figées ou englobent-elles plus largement le sous-texte du film. Ces trajectoires combinées aux figures d'enfants ou d'adultes aux comportements puériles tendent à former une représentation de la construction de la masculinité, d'un machisme vers une remise en question partielle. Les films semblent ainsi à la fois réfléchir sur la construction de la masculinité mais aussi sur son devenir au vu des interrogations de l'époque en plus de porter un regard sur la condition féminine.

Enfin, il convient de contextualiser cette étude en resituant les films dans leur réception d'époque tout en questionnant l'évolution de celle-ci. Une troisième partie sera donc consacrée à la réception contemporaine et postérieure des films de Blier. Blier est connu pour son aspect polémique, il réalise des films qui divisent et continuent de diviser. S'interroger sur la réception passée et présente des films, c'est

---

[32] Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, traduction : Andrée Robel, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1976.

s’interroger sur l’évolution de la réception des représentations de la sexualité et des questions de genre au cinéma plus généralement. Si la polémique n’a jamais réellement cessé de diviser, c’est qu’elle a largement été entretenue par Blier lui-même. La provocation semble être un outil qu’il apprécie, il paraît nécessaire de s’interroger sur la nature de cette provocation, réflexive, contestataire ou réactionnaire et de son appropriation par le public aujourd’hui comme hier...

I/ Une représentation de la sexualité et du corps sous l'angle du carnavalesque ?

Une des caractéristiques de la filmographie de Bertrand Blier est la récurrence de thèmes liés à la sexualité. Cette récurrence amène des choix de représentation du corps, de la performance de genre et de la sexualité elle-même. Elle se distingue par une forme d'exagération, de dérision et de surreprésentation du sexe et du corps à l'Écran, qui a souvent été qualifiée de grossière ou de vulgaire. *A contrario*, certains critiques font le rapprochement entre l'œuvre de Blier et celle de Rabelais. Ainsi Sue Harris dans son ouvrage *Bertrand Blier*[33], compare l'œuvre du cinéaste et celle de l'écrivain pour mettre en relief certains points de convergence, dont la présence du carnavalesque, concept développé par Mikhaïl Bakhtine dans son étude de l'œuvre de Rabelais. C'est notamment sous le prisme du carnaval que Harris analyse l'œuvre de Blier.

Mikhaïl Bakhtine dans son étude, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*[34], replace la production littéraire de Rabelais dans son contexte, c'est-à-dire dans une certaine tradition de l'humour populaire, celle du carnaval populaire traditionnel dans les cultures occidentales du Moyen Âge et de la Renaissance, et notamment dans le folklore français. Le concept de carnavalesque se caractérise par un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs, dans une forme d'expression populaire festive dont le carnaval fournit un exemple particulièrement frappant. Le carnavalesque se construit autour de deux procédés : le grotesque, une forme d'humour de l'exagération, qui tend au rire mêlé à une forme de peur, de dégoût[35] ; et l'inversion des comportements et des valeurs, qui est liée à l'origine même des fêtes carnavalesques (comme les saturnales), et sert à la remise en cause de l'ordre établi dans une visée utopique[36]. Ce concept s'applique

---

33 Sue Harris, *Bertrand Blier*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 3-4.

34 Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, traduction : ROBEL Andrée, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1976.

35 Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, *op. cit*., p. 20 : " Le rire carnavalesque est premièrement le bien de l'ensemble du peuple (ce caractère populaire, nous l'avons dit, est inhérent à la nature même du carnaval), tout le monde rit, c'est le rire "général" ; deuxièmement, il est universel, il atteint toute chose et toutes gens (y compris ceux qui participent au Carnaval), le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité : troisièmement enfin, ce rire est ambivalent : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois. ".

36 *Ibid.*, p. 15 : " L'idée du carnaval était perçue et s'est manifestée de la façon la plus sensible dans les saturnales romaines, senties comme un retour effectif et complet (quoique provisoire) au pays

à l'œuvre de Bertrand Blier, en ce sens où les films utilisent des formes d'inversion des valeurs et des hiérarchies, ainsi qu'un grossissement des traits des interactions primaires du corps et des individus (une exagération grotesque des comportements) tout cela également dans un certain but critique, par la mise en relief des hiérarchies et des valeurs inversées ou non et des comportements exagérés[37]. Blier met en exergue les rapports primaires du corps (sexe, défécation, alimentation…) en les tirant vers le grotesque, à la manière de Rabelais dans son *Gargantua*, un procédé qui se complète d'une inversion des valeurs habituellement données au corps et à ses représentations. Un autre détournement carnavalesque dans l'œuvre de Blier est l'inversion des hiérarchies et des archétypes sociaux. Le but final de ces divers renversements est la critique du décorum (ensemble des comportements à observer en société) ainsi que des normes et valeurs sociétales. Cette critique prend son sens par la comparaison faite par le spectateur, entre la réalité et les inversions hiérarchiques opérées, dont un certain retour à des formes animales du corps. La distance séparant le monde carnavalesque fictif des films et la réalité de leur époque en est donc l'essence. Le rapport au carnavalesque de l'œuvre de Blier est cependant questionnable tant il semble ambivalent, se référant soit totalement à une forme de grotesque ou d'inversion, soit en laissant ténue la frontière entre exagération et réalité de la condition des personnages.

Pour Véronique Klauber le grotesque se définit ainsi : "Soupape de l'insécurité, le grotesque dans la littérature moderne ouvre les vannes d'un rire transformé en grimace sous la pression de l'angoisse ou du malaise, alors que la sensation d'insécurité et de l'oppression persiste chez l'écrivain et se répercute dans le public frissonnant. Sa charge comique ne suffit pas à une dénégation efficace, mais elle permet de réagir; le grotesque apporte moins la catharsis que la confirmation de l'instabilité de tout[38]"

L'un des ressorts de la littérature carnavalesque est donc le grotesque. Ce dernier se caractérise par une extravagance, une exagération si forte qu'elle amène le rire, non sans sous-entendre une forme d'insécurité et d'oppression constante.

---

de l'âge d'or. Les traditions des saturnales sont demeurées vivaces dans le carnaval du Moyen Âge qui, plus- pleinement et purement que les autres réjouissances de cette époque, a incarné l'idée de la rénovation universelle. ".

[37] Sue Harris, *op. cit.*, p. 3.

[38] Véronique KLAUBER, " GROTESQUE, littérature ", Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 15 avril 2021. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grotesque-litterature/ .

Dans le cinéma de Bertrand Blier, ces mécaniques prennent forme dans la représentation de la sexualité à la fois par l'image et par le verbe. D'abord par l'image en exagérant la représentation des corps et de leurs interactions, puis par un langage grossier et exagéré, mais construit dans une certaine forme poétique.

1/ Le corps grotesque, exagéré

Blier par l'exagération des corps et des comportements sexuels construit une forme de grotesque de l'archétype masculin, en décrivant de manière paillarde les différents types de masculinités de son époque (nous reviendrons sur les archétypes de masculinités convoqués par Bertrand Blier dans les films du corpus dans une partie dédiée, sous l'angle notamment de la cartographie des masculinités proposée par Raewyn Connell[39]). L'exagération du comportement et du corps masculin vont de pair chez Blier. Les acteurs semblent être des corps habités de leurs personnages, dont la gestuelle, la morphologie et la posture renvoient directement aux archétypes convoqués, c'est une utilisation typique du corps dans le carnavalesque.

Prenons ainsi l'exemple des *Valseuses*, le film se construit autour des trois personnages de Jean-Claude (Gérard Depardieu), Pierrot (Patrick Dewaere) et Marie-Ange (Miou-Miou). La morphologie et la gestuelle des acteurs renvoient aux archétypes caricaturaux convoqués, le loubard comique pour Jean-Claude, le macho fragile et androgyne pour Pierrot et enfin la fille facile pour Marie-Ange. Gérard Depardieu incarne donc un loubard au corps gracieux mais d'une certaine lourdeur. Blier sollicite ici ce que Ginette Vincendeau, dans son ouvrage *Les stars et le star-système en France*[40], définit comme l'archétype du "loubard comique ".

Celui-ci se décline sur deux axes : un axe social lié à l'éthique libertaire et antisystème (où le système est assimilé à la droite au pouvoir dans la France de Pompidou post de Gaulle ou plus généralement à la "génération des parents"[41]) post mai 1968 ; un axe sexuel relevant de nouveaux comportements dans une société alors relativement puritaine[42]. Le premier axe s'incarne en Gérard Depardieu (Jean-Claude)

---

39 Raewyn Connell, traduction : Hagège Meoïn et Vuattoux Arthur, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

40 Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, Paris, l' Harmattan, 2008.

41 Idée qui revient souvent dans les paroles de Bertrand Blier lui-même notamment dans son entretien avec Gaston Haustrate. Gaston Haustrate, *Bertrand Blier*, Paris, Edilig, 1988.

42 Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, Paris, l' Harmattan, 2008,

et Patrick Dewaere (Pierrot) par l'exagération des actes de vandalisme et d'insubordination. Les deux protagonistes prennent ce qui leur fait envie, ils fraudent dans le train, volent des voitures (la fameuse DS ou encore la 2CV des agriculteurs) et des vélos pour leurs perpétuelles pérégrinations, de l'argent pour se payer à boire et à manger, etc. Cela sans jamais penser à une quelconque stabilité, sans jamais évoquer le lendemain. Seul Pierrot à la fin du film se pose la question de l'avenir se faisant instantanément contredire par la fameuse réplique de Jean-Claude "on est pas bien là ? Paisible ? À la fraîche ? Décontracté du gland ? Et on bandera quand on aura envie de bander !". Une forme d'épicurisme exagéré imprègne le duo. Ils se construisent en opposition avec la société qui les entoure, ce qui est rendu à l'image par une forme grotesque : tous les autres personnages du film les regardent sans bouger, quand eux sont en mouvement (voir la séquence du vol de la DS du coiffeur) renforçant leur aura d'électrons libres. C'est aussi le jeu de Depardieu face à un vigile de supermarché, avec ses expressions accentuées par des grimaces, qui vient marquer une frontière franche entre les protagonistes et le reste du monde, entre une certaine jeunesse et le reste de la France de l'époque. Dans la séquence, Jean-Claude avance le regard droit et le sourire en coin dans une allée de supermarché. Son allure débraillée le rend facilement reconnaissable : il est un loubard, sa place n'est pas là. Un vigile vers qui il se dirige le lui fait vite remarquer. Les deux se toisent du regard. Le jeune homme sort alors un billet, puis plusieurs, le ton et la gestuelle du vigile changent… Jusqu'à un certain point. Jean-Claude, par ses provocations successives et son sourire affiché, finit par agacer le vigile, qui lui dit alors qu'il le fouillera à la sortie peu importe l'argent qu'il possède. La séquence se finit par la réplique de Depardieu "on n'est pas de la même famille tous les deux". On remarque dans cette séquence une certaine forme ludique, les deux hommes s'évaluent, se provoquent dans une sorte de jeu de rôle, chacun tient le sien. Le loubard reste loubard, même avec son argent (qu'il n'a, forcément, pas gagné en travaillant : "Ta première paye ? - Non, sûrement pas"), il provoque, il fanfaronne, il dépense ce qu'il ne gagne pas, il ment sur l'origine de son argent… Depardieu joue de l'agilité de son corps massif, il ne cesse d'être en mouvement, agité en permanence. Mais le vigile reste lui aussi vigile avec ou sans badge ("Il sert à rien ton badge là, on te repère à deux cents mètres tellement tu pues la brillantine."). La coupe impeccable, le costume

---

p. 269-270 et Gaston Haustrate, *Bertrand Blier,* Paris, Edilig, 1988, p. 26 : "Plus largement *Les Valseuses* reflète la nature des rapports amoureux de l'époque et les brutaux changements qui affectent ces rapports après 1968."

bon marché, la stature, l'âge mûr, l'accent, tout est là pour marquer son appartenance à l'autre camp, le camp de la vieille France, qui vit dans un quotidien réglé et qui s'est intégré au nouveau mode de consommation. Son jeu ajoute à cette apparence rangée, là où Depardieu ne rompt jamais le mouvement, lui reste droit, lent et relativement figé. L'opposition est marquée, jeune contre vieux, vieille France contre nouvelle génération. Se retrouve donc une forme d'idéologie libertaire et anti-système marquée par des frasques amorales donnant ainsi une dimension grotesque à l'attitude du duo.

Le second axe sur lequel se décline l'archétype du loubard comique est celui du comportement sexuel. Par l'exagération des comportements sexuels, Blier fait aussi le catalogue des nouvelles formes de sexualité plus libérées (du point de vue masculin). L'amour prend ainsi plusieurs formes, hétérosexuel, en couple ou à plusieurs (dans le trio des protagonistes ou dans le quatuor formé avec Jacques), homosexuel en couple (Jean-Claude et Pierrot), et à tous les âges (de la plus mature Jeanne à la jeune Jacqueline pour ses premiers ébats). L'exagération prend forme dans l'aspect prédatif de cette sexualité. Jean-Claude et Pierrot sont dans une quête excessive de sexe, qui semble motiver l'intrigue même du film. Pierrot, après s'être fait tirer dans les testicules, cherche en effet à retrouver sa virilité par l'amour libre, par diverses partenaires et enfin par une forme plus harmonieuse d'entente entre partenaires. Cette prédation presque animale, cet excès, donne la dimension grotesque et carnavalesque de la part sexuelle du loubard comique[43].

Citons ainsi la séquence d'introduction, qui convoque aussi bien l'aspect prédatif de la nouvelle sexualité présente dans l'archétype du loubard comique, que sa marginalité revendiquée. Les deux protagonistes suivent et harcèlent une femme d'âge mûr dans le but de lui subtiliser son sac à main. Ici le caddie, moyen de locomotion des deux compères, ainsi que leur gestuelle théâtrale, renvoient à une forme de comique burlesque (et donc à l'aspect comique du "loubard comique"). Le rire s'accompagne d'une certaine forme de frisson, de désapprobation morale par le spectateur des actes des protagonistes, ce qui donne sa dimension purement grotesque au comique et aux personnages du film.

L'introduction de l'archétype du loubard comique dans *Les Valseuses* permet de démontrer plus précisément le caractère purement grotesque de la mise en scène de la sexualité dans les films du corpus et plus précisément dans celui-ci. Une

---

[43] Sue Harris, *op. cit.*, p. 71. Dans son ouvrage sur Bertrand Blier, Sue Harris identifie la dualité homme/animal des personnages de Blier comme une forme de grotesque carnavalesque.

séquence explicite clairement l'emploi grotesque du loubard comique : il s'agit de la première nuit entre Jean-Claude, Pierrot et Marie-Ange. Dans cette scène, les deux loubards tentent, en vain, de faire jouir Marie-Ange tout en commentant leurs performances. C'est plus particulièrement Jean-Claude qui ne cesse de prodiguer des conseils à son ami en les appliquant, vainement… Le caractère grotesque de la séquence vient de plusieurs éléments. Le découpage, tout d'abord, appuie le ton burlesque à la séquence. Il y a globalement trois plans qui reviennent : un plan moyen du lit de face (voir figure 1), qui laisse tour à tour apercevoir l'un des protagonistes de face pendant que l'on aperçoit seulement les fesses et une partie du corps du second (le tout sur fond d'une affiche représentant une photographie de pieds de bébé) ; un second plan d'insert (voir figure 2) vient illustrer la passivité, voire l'ennui éprouvé par Marie-Ange pendant l'acte ; enfin un dernier plan (voir figure 3), qui n'intervient que lorsque que c'est Jean-Claude qui a une relation sexuelle avec Marie-Ange, où l'on voit ce dernier en légère contre plongée commenter son action.

Figure 1 a

Figure 1 b

Figure 1 c

Figure 2

Figure 3

Le contraste entre ces deux derniers plans ajoute au comique de la situation : l'entrain de Jean-Claude face à la passivité de Marie-Ange. Le second élément du grotesque se trouve justement dans le lien entre le langage et la corporalité, dans les conseils et commentaires de Jean-Claude : "Vas-y molo tu me files le mal de mer", "Calme toi non de Dieu enfin, t'énerve pas comme ça", "Prends ton temps, négocie", "Joli performance, trois minutes et demie, tu parles d'un sprinter…", "Regarde et prends en de la graine", "Faut savoir flemmarder", "Je sais pas si tu te rends compte que t'es dans les bras d'un ténor".... Non seulement le contenu de ses conseils s'apparente à des conceptions adolescentes, voir grossières des rapports sexuels, mais leur illustration paraît si théâtrale et exagérée qu'elle en devient ridicule. Jean-Claude une fois en position se met donc à démontrer la "méthode" à suivre à son comparse. Il commence par remuer son dos, de sorte à ce qu'un mouvement de vague exagéré parte de ses épaules et se prolonge jusqu'à ses fesses. Avec le cadre précédemment cité, le mouvement devient le seul fragment visible de son corps, une montée et une descente de fesses, au même moment il commente "admire un peu le travail ". C'est l'exagération du mouvement de copulation ("c'est tout dans la souplesse"), une autre fonction primaire du corps, une forme d'exagération et donc de retour à l'animalité carnavalesque. Ce mouvement est ensuite repris et varié en vitesse, d'autant plus exagéré, très lent ("Calmos, on a toute la nuit devant nous, paisible…") ou accéléré ("des petites accélérations fulgurantes, comme à l'entraînement"). Le tout est entrecoupé de plans de Marie-Ange qui s'ennuie, sans que Pierrot ne quitte des yeux les fesses de son partenaire, ce qui ajoute à l'aspect comique de la séquence. Puis c'est la position qui change, avant que l'un vérifie le moindre signe d'orgasme sur la jeune femme pendant que l'autre continue son rapport intime avec elle... Marie-Ange ne jouissant pas, les deux hommes en concluent, sans se remettre en question, qu'elle est frigide. On a ici une démonstration du grotesque dans la "sur-performance" du genre.

Enfin il convient également de s'attarder sur le point de vue adopté par la mise en scène lors de cette représentation de l'acte sexuel. Laura Mulvey, dans son ouvrage *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[44], développe le concept de "male gaze", de perspective de regard masculin sur le corps féminin, et de plaisir déduit par ce regard. L'analyse de la séquence sous ce prisme montre une contre-utilisation de

[44] Laura Mulvey, traduction : Florent Lahache, et Marlène Monteiro. *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.

ce regard : le corps masculin est porté en ridicule par ses poses et ses exagérations de mouvements quand le corps féminin lui par sa passivité et sa "mollesse" est complètement dénué de tout regard scopophilique. C'est justement cet anti-plaisir visuel qui vient créer une autre forme de comique à travers la mise en scène de la sexualité. Ce qui confère le ton grotesque par son contrepoint dérangeant c'est l'objectification de la femme. Marie-Ange par sa passivité dans l'acte, son ennui et son absence dans les dialogues entre les protagonistes devient un simple objet, dépossédé même du désir. Une certaine forme de tragique se retrouve dans ce traitement qui crée ce frisson grinçant du grotesque. Cependant, bien qu'elle serve une forme de second degré, il convient de noter que cette objectification existe dans une interprétation littérale de la séquence. La femme y est donc aussi littéralement un objet, même un objet insuffisant à combler le désir. La jouissance de Marie-Ange, survenue par la douceur et la maladresse de son rapport sexuel avec le jeune Jacques vient cependant orienter le spectateur vers une lecture à distance, tout autant que le décalage et la gêne provoquée par le grotesque. En effet, Jacques, par son physique et sa posture de "puceau", invalide la lecture selon laquelle Marie-Ange ne serait qu'un objet de désir incapable à satisfaire, puisque c'est bien avec lui qu'elle jouit pour la première fois. La posture de faible se décale donc (Blier utilise ici un processus d'inversion), la place de l'incapacité sexuelle se déplace de Marie-Ange et Jacques à Jean-Claude et Pierrot. Le spectateur est ainsi invité à reconsidérer la séquence précédemment analysée sous une lecture plus distanciée que celle décrivant Marie-Ange comme objet de désir incapable de le combler. Sue Harris parle dans son livre *Bertrand Blier* d'anti-confort de visionnage amené par cette représentation du corps et de l'acte sexuel, voire plus généralement par le carnavalesque[45].

Calmos illustre tout aussi bien cette notion de regard anti-scopophilique ou d'anti-confort de visionnage par sa séquence d'introduction. Toutes les mécaniques du grotesque corporel, décrites précédemment, y sont utilisées. Dans cette séquence, Paul Dufour (Jean-Pierre Marielle), gynécologue de profession, reçoit une patiente (Claudine Beccarie). Cependant, au lieu de l'examiner, le médecin se met à manger du pâté. Dégoûté par le corps féminin qui se présente devant lui, il quitte son cabinet. Ce qui commence comme un film pornographique[46], idée accentuée par la présence

---

[45] Sue Harris, *op. cit*., p. 20/119-120.

[46] La mise en place du classement X sous Giscard D'Estaing en 1974 donne un coup à l'industrie du film pornographique qui projetait alors ses films dans tous les cinémas, ce qui les rendait très

de Claudine Beccarie alors vedette de l'industrie pornographique[47], se finit par une double raillerie grotesque du corps. Le film opère ainsi dans une forme de détournement multiple (du film pornographique au vaudeville en passant par le film de guerre) dans lequel le corps est le lieu de tous les excès. La séquence est très simplement découpée, un champ avec Marielle face à ses boîtes de pâté (figure 1) et un contre-champ de la patiente qui se déshabille (figure 2) et s'installe sur la table d'auscultation. Le tout ponctué d'un troisième plan (figure 3) qui vient habilement réunir les deux précédents : Marielle, entre les jambes de sa patiente, en train de déguster ses tartines et son verre de blanc fraîchement débouché.

Figure 1 a

Figure 1 b

populaires. Ils seront dès lors exploités dans des cinémas spéciaux et sur le marché VHS, rendant leur accès plus difficile.

[47] Gaston Haustrate, *Bertrand Blier*, Paris, Edilig, 1988, p. 36.

Figure 2

Figure 3

La nudité frontale, et donc le potentiel regard scopophilique, est ici désamorcée par deux aspects de la mise en scène. Premièrement, l'attitude de Paul, son désintérêt est montré avant même que sa patiente ne se déshabille. On comprend vite par le jeu son désabusement et son obsession gastronomique (une substitution de l'obsession sexuelle présumée des hommes ?). Jean-Pierre Marielle est nonchalant, il s'écrase sur son fauteuil, semble tout à fait enjoué par le déballage d'un petit paquet contenant des conserves de pâtés avant de les sentir et de les déguster avec un verre de vin blanc (activité qui semble pour lui fréquente au vu de son attirail de cuisine et de ses nombreux tiroirs à pain), toute cette jovialité s'écrase par le dégoût provoqué par sa patiente nue, il balance sa tartine et fuit le plus discrètement possible. Il y a dans ce jeu, au-delà de l'expression d'un dégoût soudain, une certaine forme ludique et festive

ainsi qu'une exagération que l'on pourrait aussi rattacher à une forme carnavalesque. Paul ne semble plus voir des patientes mais de la chair qui le dégoûte, plus d'ailleurs que sa nourriture qui pourtant n'est pas des plus appétissantes. Ce qui, justement, provoque par l'association du pâté et du corps féminin une forme de contraste anti-esthétique et donc anti-scopophilique. Un retour vers une certaine animalité est ici opéré dans l'image du repas poussée à l'exagération, soit par l'exagération d'une fonction primaire du corps[48]. Le second aspect de cette dynamique de subversion du "male gaze" est la gestuelle de la patiente. Le nu complet face caméra du sexe féminin peut déjà être pris comme une forme d'anti-scopophilie. Il intervient directement, sans réelles phases de préliminaires et donc sans aucune tension sexuelle. De plus son caractère direct (on peut y voir une évocation de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet) dans un film qui n'est pas censé porter d'images aussi crues, vient créer un effet comique instantané, un comique du corps rabelaisien, où la simple image de la fonction animale du corps dans un contexte qui n'a pas lieu d'être provoque le rire. Enfin la gestuelle de l'actrice qui se gratte l'entrejambe (figure 4) vient compléter cette forme de dérision de l'image du corps érotique pour la transformer en image du corps animal (dans sa fonction de pure mécanique reproductive).

Figure 4

[48] Pour Sue Harris, l'esprit transgressif carnavalesque passe aussi par des scènes de festins ou de profusion de nourriture, manifestant une forme d'excès grotesque, de retour au stade animal. Sue Harris, *op. cit.*, p. 76.

Ceci, ajouté au dégoût de Paul, qui lui-même est en train de manger une immense tartine de pâté, provoque le dégoût/rire du spectateur. Il y a donc une forme de double animalité du corps dans sa fonction alimentaire et sexuelle/procréatrice, une double forme de chair. C'est dans ce retour aux fonctions primaires du corps que le grotesque puise sa source. L'excès alimentaire, comme la vision d'une chair animale, vient provoquer le rire mais aussi le dégoût du spectateur. D'où une vision de la mise en scène grotesque de Blier comme une forme de "mauvais goût". Or c'est précisément ici la volonté du réalisateur. Une fois encore cependant, la femme est ici réduite à un simple objet de dégoût, une chair morte et morne. Elle n'est plus une patiente mais un corps qui ne provoque plus le désir et dont il faut donc se séparer, s'éloigner. Cette dynamique est cependant nuancée par le ridicule de la situation, c'est encore là une forme de second degré n'effaçant pas pour autant l'interprétation à la lettre.

Préparez vos mouchoirs ne déroge pas à la règle puisque le traitement même de la relation du trio, Solange, Stéphane et Raoul, incarnés respectivement par Carole Laure, Patrick Dewaere et Gérard Depardieu, prend une tournure grotesque. Le ton comique est donné dès la première séquence par l'absurde de la situation. Raoul cherche à combler sa femme et la donne donc à un autre homme, Stéphane, attablé au restaurant où ils déjeunent. Cette idée noble de rendre heureux est tout de suite contredite par la solution employée, créant par là même le comique mais aussi la tonalité amorale du grotesque. Le même procédé est employé dans *Buffet froid*. Alphonse (Gérard Depardieu), après avoir perdu sa femme des mains d'un assassin (Jean Carmet) qu'il prend ensuite sous sa coupe, recueille la veuve de la prochaine victime du tueur. Elle devient sa femme, s'installe chez lui, et alors qu'il prend tous les attributs du mari, quand, elle, garde son habit de deuil. Une fois encore l'absurde de la situation provoque un comique contré par l'objectification du féminin, lui conférant au passage son ton grotesque.

Le grotesque se présente donc à l'image comme une forme d'excès, d'exagération et de détournement dans les formes de représentation de la sexualité mais aussi de tout autre caractère primaire du corps. Cet excès vient créer une forme de dérision qui se répercute chez le spectateur, comme une auto-dérision cachée, une forme de recul provoquant à la fois le rire, la peur, le dégoût et la désapprobation morale. Sue Harris définit ainsi le grotesque carnavalesque comme la transformation des peurs de la vie courante (ici les attitudes choquantes liées à la sexualité

précédemment évoquées) en une forme comique ou ludique monstrueuse[49].

L'utilisation du grotesque carnavalesque dans la mise en scène de la sexualité n'est pas propre à Blier, les films du corpus semblent d'ailleurs s'inscrire dans une mouvance du cinéma français (voir plus largement européen si l'on y agrège les comédies de mœurs italiennes de l'époque). Patrick Dewaere fera d'ailleurs ses débuts, avant *Les Valseuses* dans un exemple du genre, *Themroc* réalisé par Claude Faraldo en 1973. De même Jean-Pierre Marielle joue en 1975 dans une autre comédie de mœurs, *Les Galettes de Pont-Aven* réalisé par Joël Séria, comparable dans ses thèmes à *Calmos*, à savoir la fuite d'une masculinité traditionnelle face aux nouveaux combats féministes au profit d'une forme d'hédonisme. Ce film, par son écriture plus classique et moins polémique, séduira davantage le public. On notera également la grande influence des films sulfureux de deux réalisateurs italiens installés en France au début des années 1970 : Bernardo Bertolucci et son *Dernier tango à Paris* de 1972 qui met en scène sans filtre des relations sexuelles violentes, et Marco Ferreri avec *La Grande Bouffe* en 1973, avec qui l'on retrouve une forme d'excès grotesque et carnavalesque de la mise en scène des plaisirs de la vie poussés à l'outrance jusqu'au dégoût. D'autres films français se sont occupés précédemment de libérer la mise en scène de la sexualité et d'aborder ces thèmes de manière plus frontale, comme *La maman et la putain* de Jean Eustache en 1973 (dualité qui annonce en partie la vision du féminin chez Blier, auquel nous reviendrons dans la seconde partie) ou encore *Sex-Shop* de Claude Berri en 1972, sans parler d'*Emmanuelle* ou d'*Alexandre le bienheureux* déjà évoqués précédemment. La mise en scène de questions de sexualité d'un point de vue masculin, comme l'utilisation de la forme grotesque semble donc être dans l'air du temps dans la décennie 1970. Une des innovations du cinéma de Bertrand Blier quant à la mise en scène des sexualités, avec *Les Valseuses* en 1974 notamment, ne paraît donc pas s'opérer sur ce point précis (bien qu'il fasse parti des pionniers du genre) mais davantage sur la mise en scène du langage sexualisé[50].

---

49 Sue Harris, *op. cit.*, p. 66.

50 Yannick Dehée, *op. cit.*, p. 83-84.

2/ Le langage grossier, sexualisé, poétisé

Une des caractéristiques frappantes du cinéma de Blier est sa propension à la réplique[51], au verbe bien tourné à la manière de Sacha Guitry ou de Michel Audiard, avec une plus grande proximité avec ce dernier par le caractère grossier du langage utilisé. Une structure poétique est présente dans les dialogues des films, des rimes, des figures de style à foison… qui n'enlèvent rien à leur caractère vulgaire, ou plus justement exagérément vulgaire, qui vient une fois de plus dessiner une certaine vision du sexe, une sexualité qui ne cesse de nourrir dans la parole. On passe en effet de connotations en connotations, de double sens en double sens, comme si l'univers entier des films tournait autour du sexe, du corps et des sexualités. Un premier exemple d'une forme poétique du langage peut se trouver dans *Calmos*. Comme dans tout le film, le système de valeur est inversé, la nourriture prend la place du sexe comme obsession masculine. Ainsi le film vient exagérer ce rapport primaire au corps, tout ce qui a trait à l'alimentation est bon, tout ce qui a trait au sexe est mauvais. Les dommages physiques liés à l'alimentation sont donc recherchés puisqu'ils permettent un éloignement de toute sexualité d'autant plus affirmée. A la fin d'un repas entre les deux protagonistes, un curé et un chanoine, un dialogue vient mettre en place ce nouveau système de valeur[52]:

-Paul : "L'intérêt avec le sucre, c'est que/ ça donne de remarquables caries, surtout le soir./ Ça macère toute la nuit, ça attaque bien l'email."

-Albert : "Ce qu'il faudrait c'est qu'on chique, parce qu'alors mon pote, le sucre, les morceaux de bidoche et le jus de tabac par-dessus… Je te garantis que tu te payes des chicots vraiment superbes ! Caramélisés à souhait !"

-Le curé : "C'est tout un système de valeur qu'il faudrait revoir."

-Le chanoine : "Un curé sans sa soutane, par exemple, qu'est-ce que c'est ?

Une soupe sans sel, un baiser sans moustache !"

On remarque ainsi que le vocabulaire servant à décrire l'état pitoyable des dents devient mélioratif ("des chicots vraiment superbes, caramélisés à souhait", "de remarquables caries"). Le décalage se fait aussi par une variation du type de langage, on passe du langage soutenu au familier ("mon pote", "chicots", "bidoche"...), sans

---

51 Sue Harris parle du style Blier comme mélangeant un langage construit, des agressions et des transgressions. *Ibid*, p. 24.

52 Ces analyses littéraires des dialogues prennent pour inspiration le travail de Michel Chion dans son ouvrage : *Le complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

que la conversation n'en subisse aucune conséquence. Une certaine métrique et un système de rimes et de figures de styles sont également présents. Le dialogue débute ainsi avec deux alexandrins ("ça donne [...] le soir" et "Ca macère [...] l'émail"), une anaphore en "ça", une allitération en "s" ("surtout le soir [..] ça macère [...] ça attaque") et en "t" ("surtout [...] toute [...] attaque"), une rime en "i" à l'hémistiche ("carries [...] nuit")... La réplique de Paul, bien que tirant plus vers la prose familière comporte également quelques assonances et allitérations (en "o" : "pote [...] bidoche" ou encore "morceaux [...]chicots" ; en "u" : "sucre [...] jus [...] dessus"; en "t" : "Je te garantis que tu te payes"...)... Le chanoine n'est pas délaissé non plus puisqu'il utilise la rhétorique, une forme légèrement anaphorique ("Un curé [...] Une soupe [...] Un baiser") et la comparaison, et une allitération en "s" ("Une soupe sans sel"). C'est précisément de là que vient cette forme poétique du langage chez Blier. Une surenchère dans le mauvais goût (les dents jaunes, la suite du dialogue devient même scatophilique puisqu'il y est question de pets), dans une forme très maîtrisée, ajoutant une musicalité par les répétions, anaphores, allitérations et assonances et dans un langage qui dérive vers le familier sans jamais réellement y tomber, le tout ponctuer de figures de styles propres à la poésie classique (la comparaison, l'anaphore, l'hyperbole…). L'extrait est aussi une démonstration de la propension carnavalesque du film, dans le grotesque scatophilique, l'exagération et l'inversion des valeurs, le tout conduisant à une célébration du corps primaire, au moins en partie (le corps qui se nourrit et défèque, opposé en revanche au corps sexualisé). Le dialogue s'achève par une affirmation de l'inversion des valeurs, un enfant de chœur prit en plein péché de chair et recadré par les quatre compagnons répond au curé qui l'interroge :

-Le curé : "T'as toujours envie d'aller tripoter la Claudine ?"

-L'enfant de chœur : "Non monsieur."

-Le curé : "Pourquoi ?"

-L'enfant de chœur : "Parce que je préfère la Charlotte !"

Un second exemple, de l'omniprésence du sexe dans la parole cette fois, se trouve dans *Les Valseuses*. Lors d'une escapade en voiture, les trois protagonistes repèrent une DS qui leur semble bien plus adaptée à leurs pérégrinations. Le problème majeur est que cette voiture appartient à une famille composée d'un couple et d'une jeune fille (Jacqueline, précédemment découverte à travers ses sous-vêtements dans une séquence que nous analyserons par la suite), qui déjeune au bord d'une rivière. Jean-Claude et Pierrot s'approchent, quand le père de famille finit

par les interpeller : “Qu’est-ce qu’elle a ma voiture, elle vous intéresse ?”. Jean-Claude lui répond en regardant sa fille : “elle nous fascine, irrésistiblement !". La voiture se trouve ici assimilée à la jeune fille, et une fois encore les protagonistes sont ceux qui maîtrisent le langage. La réplique simple du père trouve sa réponse dans un vocabulaire soutenu et hyperbolique, marqué par un temps de pause avant le clou de la réplique en superlatif ("irrésistiblement"). Là encore, on retrouve une forme d’exagération pendant que leur futur objet de convoitise est sous-entendu, non pas la voiture mais la jeune fille. Cette exagération vient, elle aussi, appuyer le caractère proprement grotesque de l'œuvre. Le verbe vient souligner les comportements, les désirs et les agissements, il vient leur rendre leur vraie valeur, celle d’une domination par le langage. Ainsi l'économie de la parole dans les films de Blier semble aussi un lieu d’étude intéressant. Il paraît évident que la parole y est le privilège des hommes. En revanche, les rares interventions féminines, lorsqu’elles partagent le mode de communication masculin (composé de cris, d’une parole grossière, hargneuse, crue), prennent une tonalité particulière, une forme de recadrement, de vérité criée. Ce mode de communication, habituellement masculin dans les films de Blier, s’oppose avec la mise en scène de la parole féminine, les femmes y sont discrètes, douces, silencieuses.

Le caractère exagéré de la parole, sa tournure poétique et le côté cru sont une des marques les plus reconnues de la mise en scène de Blier. Yannick Dehée dans son ouvrage précédemment cité, *mythologie politique du cinéma français 1960-2000*, considère en effet *Les Valseuses* comme étant le premier à introduire explicitement le sexe dans le langage[53] dans le paysage cinématographique français. Une des séquences du film des plus évocatrices de cette propension au grotesque dans le langage est celle où Jean-Claude et Pierrot tombent, pendant leurs pérégrinations, sur une résidence secondaire inhabitée dans une station balnéaire pendant la basse saison. Ils décident de l’explorer et y découvrent des sous-vêtements de jeune fille qu’ils se mettent à palper et à sentir dans le but d’estimer l’âge de leur jeune propriétaire. La scène est filmée en un seul plan de face où l’on voit les deux hommes (voir figure 1), dont Depardieu couvert d’une bombe, découvrir le soutien-gorge puis la culotte de Jacqueline, la présumée occupante de cette chambre.

[53] Yannick Dehée, *op. cit.*, p. 83-84.

Figure 1

Le texte et la gestuelle tiennent donc une place importante dans la séquence. Le comique vient tout d'abord du jeu corporel : Dewaere place le soutien-gorge devant son ventre tandis que Depardieu palpant cette fausse poitrine découvre la culotte, la renifle et la tend à son acolyte pour de plus amples analyses dans lesquelles il semble extrêmement méthodique. Cette gestuelle, en plus du costume de Depardieu, tend à ramener les personnages vers une forme enfantine. Le langage vient accentuer le comique et lui donner tout son caractère grotesque. Tout d'abord un certain sérieux se dégage du ton employé et du texte (la réponse de Pierrot au moment de renifler la culotte, un calme et grave "ah oui, en effet"), qui se complète dans une première partie d'une forme de poésie par la métaphore florale (le "sens-moi ce bouquet" de Jean-Claude) puis dérive vers l'obsession quand les deux se pressent pour renifler la culotte et y mettent de plus en plus d'entrain. Le caractère pseudo scientifique de l'analyse se voit brisé par l'incantation de Jean-Claude appelant Jacqueline qui viendrait juste de se déculotter et se tiendrait dans la pièce adjacente. Le ton employé et le caractère affirmatif de la locution "ohé Jacqueline, Ohé !", laissent à penser que Jean-Claude croit en cette présence, ajoutant à l'aspect enfantin, et donc au comique, des protagonistes. Ce comique est parallèlement constamment désamorcé par l'attitude du duo, jouant les prédateurs en traque, et la prédiction de l'âge de Jacqueline, qui n'aurait d'abord que 13 puis 16 ans. C'est précisément cette amoralité qui vient donner son ton grotesque à la scène, celui d'un rire qui sous-entend le dégoût, un "rire grinçant". L'aspect prédateur de l'attitude des personnages renvoie aussi à une forme d'animalité trait du carnavalesque tout comme à une forme d'objectification de la femme (elle devient proie à pister).

Jacqueline est absente de la séquence, ne parlant que de la bouche des hommes. C'est aussi une caractéristique du cinéma de Bertrand Blier, les femmes sont très peu présentes dans l'économie de la parole.

Préparez vos mouchoirs en est un très bon exemple, Solange (Carole Laure) ne parle presque pas du film, ce sont Raoul (Gérard Depardieu) et Stéphane (Patrick Dewaere) qui parlent à sa place. C'est ainsi Raoul qui décide de la "donner" à quelqu'un d'autre sans son consentement. Ce sont Raoul et Stéphane qui décident qu'il lui faut être enceinte pour être heureuse, et ce sont encore eux qui décident de l'emmener en colonie de vacances sous prétexte que "le grand air lui ferait le plus grand bien". La première scène du film en donne le ton. Nous l'évoquions précédemment, elle se déroule dans un restaurant où Raoul et Solange déjeunent. Tout commence par un reproche de Raoul sur le manque d'appétit de Solange : "t'as jamais faim [..] j'aimerais comprendre pourquoi t'as jamais faim, faim de rien, envie de rien [...] quelque chose te coupe l'appétit". Cette dernière ne répond pratiquement pas, et le reproche tend à devenir métaphore d'un manque de libido, jusqu'à complètement glisser vers la proposition sexuelle avec la réplique de Raoul : "t'as besoin d'un autre mec". Le caractère impromptu de la proposition est désamorcé par le jeune homme tout en continuant de la soutenir : "Question d'hygiène [...] essayons d'être un peu moderne". Ainsi cette dernière, passe d'inconvenante au statut de solution dans l'air du temps. Blier attribue ici une forme d'attitude sexuelle libérée à ses protagonistes masculins ou en tout cas sous-entend qu'ils pensent être sexuellement libérés. Raoul retourne la situation en insinuant que ce n'est pas lui qui la donne à quelqu'un, mais qu'il lui offre un autre homme, alors qu'il s'agit simplement de se débarrasser d'elle un temps tout en espérant la retrouver souriante. Il approche donc Stéphane, un autre client du restaurant, et lui demande tout d'abord si sa femme correspond à son idéal féminin. Ce dernier répond qu'il n'en a pas, ce qui est ponctué par Raoul d'un "Bravo moi non plus, mon idéal c'est quand elle sourit, manque de bol elle sourit plus". L'idée d'une sexualité nouvelle, sans attendu ou préjugé, est ici encore une fois sous-entendu. Stéphane, déconcerté, se prépare à se battre après la proposition de Raoul qui désamorce la dispute encore une fois en rebondissant sur la libération sexuelle qui est dans l'air : "Oh Eh, on est en 78, bientôt l'an 2000, dégagez ! Moderne ! Finis les duels". Tout en complétant par un "moi je suis désintéressé comme gars". Raoul est ici présenté comme un paradoxe, un homme qui se revendique sexuellement libéré, moderne, et qui semble l'être par les propos, mais qui dans ses actes extrêmes

– forcer sa femme à coucher avec un autre homme – va à l'antithèse de sa parole. Cela traduit aussi un certain égoïsme, et la redondance de la première personne, la tonalité fallacieuse du discours, la fausse morale qui en découle, tendent à rendre Raoul ridicule. Ici la propension au grotesque du comique tient justement de cette face sombre, quand le comique à proprement parler provient du langage imagé et des diverses répétitions, sous-entendus, apostrophes…

La séquence se poursuit dans une tournure inattendue. Raoul alpague une femme plus âgée dans la rue et lui expose ses remords à l'égard de son acte : "j'ai fait cadeau de ma femme à un inconnu". Elle l'accompagne pour voir son épouse et le conseiller au mieux. Stéphane, attablé aux côtés de Solange rétorque alors qu'il ne se fera pas prier s'il s'agissait bien de la lui céder. La passante vient enfin donner le contrepoint au dialogue : "On pourrait savoir ce qu'en pense la principale intéressée ?". Alors que Solange se tait, Stéphane répond à sa place : "Elle s'en fout", sans réellement lui laisser un temps de réponse. Solange se met à pleurer, c'est alors que Stéphane se prend lui aussi de remords et tente de la consoler en arguant qu'il n'a rien fait. La passante, toujours plus sensée que les autres protagonistes, répond alors : "Vous ne comprenez rien, c'est jamais de votre faute ! Laissez-nous entre femmes ! [...] Quelle époque !". Ici la passante vient donner un autre relief aux protagonistes : Stéphane et Raoul sont deux enfants voulant le bonheur autour d'eux, pour leur bonheur, sans comprendre les raisons du malheur, ils se disputent un jouet, se bagarrent presque etc. La mention d'une époque particulière pour les relations amoureuses et la sexualité laissent aussi penser que ces hommes enfants n'auraient aucune idée de la réalité de la condition féminine et des vrais tenants de la libération sexuelle.

Toute la séquence se trouve dans une tonalité particulière. Le cadre du restaurant y joue une place importante en remplaçant un vocabulaire ou des images sexuelles par de la nourriture (la choucroute dans la bouche de Solange par exemple, ou encore la répétition du champ lexical de l'appétit associé à la libido), la sexualité et la nourriture étant deux thèmes du carnavalesque. Le jeu cruel auquel se livrent les deux hommes enfants donne le contrepoint du comique, et celui-ci est clairement marqué et ancré dans la présence d'un personnage féminin extérieur aux protagonistes qui s'attarde bien plus que les autres sur la condition de Solange et qui la console de ses pleurs. Le statut de la parole féminine est ici particulier : presque absente de toute la séquence ou sans réelle profondeur (Solange ne parle que très

peu ou ne dit rien de spécial), elle est par la suite, en la personne de la passante, la seule parole douée de raison. Le film peut dès lors s'interpréter comme une forme d'éducation sexuelle de Stéphane et Raoul dans une quête, prétendument désintéressée, de bonheur pour le personnage féminin.

Dans *Buffet froid*, les femmes ne parlent aussi que très peu et sont assez fantomatiques, planant toujours sur le film mais n'apparaissant que ponctuellement (la femme d'Alphonse, la veuve et la mort sont les seuls personnages féminins). *Calmos* est lui un film essentiellement composé de paroles d'hommes, le sujet étant la fuite face aux femmes – cette absence correspond donc à la logique du scénario.

Les Valseuses ne déroge pas à la règle, cependant une des prises de parole de Marie-Ange surprend par son sens et sa vérité dans cet enchaînement de jeux de langages et d'affabulations évoqué précédemment. Il s'agit de son monologue lors du cambriolage du coiffeur, son ex-petit ami, qui la brutalisait et abusait sexuellement d'elle. Jean-Claude et Pierrot décident de le cambrioler après la nuit qu'ils passent avec Marie-Ange. Après leur avoir permis d'entrer en endormant le chien de garde à l'aide de somnifères, elle réclame qu'on l'embrasse. Les deux hommes refusent, elle se tait, déçue, jusqu'à ce qu'ils lui demandent pressement si une alarme est présente sur le tiroir-caisse. Marie-Ange se met à hurler et à saccager le magasin, elle crie : "Je veux qu'on m'embrasse, j'en ai marre qu'on prenne mon cul pour un moulin". A cet instant Pierrot la poursuit puis Jean-Claude lui tire dans la jambe, elle les insulte et se retrouve abandonnée et ligotée au fond du magasin. Le caractère sincère et cru de la réplique de Marie-Ange instantanément contré avec violence par les deux hommes la rend d'autant plus criante de vérité. Cette séquence est l'un des contrepoints du film, où la violence de l'attitude des protagonistes est explicitement démontrée. Elle confère une dimension grotesque à l'entièreté du film. La situation du trio ne semble d'ailleurs s'apaiser que lorsqu'une forme d'écoute et de considération mutuelle s'installe, trouvant une stabilité hors de la surenchère grotesque, mais se rapprochant par là même de la mort (le tunnel à la fin du film dans la DS qui est plus explicitement présentée dans le livre comme étant celle trafiquée au début du film).

Le comique de langage se caractérise dans le corpus par la surenchère, par l'exagération et la dimension poétique de la parole, par son utilisation ludique et enfantine, voire primaire, aussi bien dans le sujet que dans la construction et le vocabulaire employé. Souvent brisée par l'amoralité du sujet abordé ou par une interruption de lucidité franche, la parole comique prend ainsi toute sa dimension

grotesque.

L'analyse de l'économie de la parole et du type de locution en fonction du genre des personnages dans les films conduit à un constat qui nécessite une exploration plus profonde, les femmes parlent peu mais font sens quand les hommes parlent trop dans un non-sens constant (marque de l'absurde cher à Blier). Le sexe dans la parole est lui souvent le propre masculin : lorsqu'il est parlé par les hommes il est bestial, cru, animal (et donc exagérément ridicule) ; lorsque ce sont les femmes qui s'emparent de la parole relative aux comportements sexuels et amoureux, ce qui arrive peu, la parole semble devenir plus mature, plus construite, plus raisonnée[54].

3/ Le jeu des inversions

L'autre forme du carnavalesque présente dans les films de Bertrand Blier est l'inversion. Elle est un moteur antique de critique sociale (on en trouve les traces dans les saturnales évoquées précédemment) et ce dans une perspective de remise en cause de l'ordre établi[55]. L'inversion permet ainsi la mise en relief des traits considérés comme "naturels" ou "essentiels" propres à certaines classes sociales, à certains genres… L'inversion vient en effet déplacer les comportements, les sortir des carcans sociaux habituels pour mieux les souligner et donc les remettre en cause. Ce procédé est aussi un ressort comique, l'inversion vient créer un décalage, un effet de surprise. L'inversion est d'ailleurs un des effets comiques identifiés par Henri Bergson[56]. Chez Blier, deux types d'inversion interviennent dans la construction des récits et des personnages, les inversions proprement liées aux comportements sexuels et celles liées aux interactions sociales. On peut donc rattacher les procédés d'inversion dans l'œuvre du cinéaste à un comique dit de caractère (qui renvoie à une forme de caricature, de grossissement des traits archétypaux) puisqu'ils n'affectent que les

---

54 Sue Harris, *op. cit.*, p. 122.

55 Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, traduction : ROBEL Andrée, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1976, p. 15 : "L'idée du carnaval a été perçue et s'est manifestée de la façon la plus sensible dans les saturnales romaines [...] Les traditions des saturnales sont demeurées vivaces dans le carnaval du Moyen Age." et p. 18 : "A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous."

56 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Payot, collection Petite Bibliothèque Payot, 2012.

caractéristiques physiques et morales des personnages. Cette propension à l'inversion caricaturale renforce le lien de la filmographie de Bertrand Blier à l'exagération carnavalesque et à sa tradition de renversement des hiérarchies et des valeurs. Ces inversions prennent principalement pour sujet le genre, l'archétype sexuel et social. Cependant elles ne s'opèrent pas à tous les niveaux dans les films de Bertrand Blier. En effet certains comportements et traits archétypaux sont employés sous le mode de l'inversion tandis que d'autres restent inchangés ou que des résidus d'un certain ordre social persistent.

Blier met en valeur par l'inversion des comportements sexuels les différents fondements des archétypes qu'il convoque. *Calmos* semble ainsi se rapprocher d'une critique du combat de certaines féministes de son époque[57], ou de sa perception par la gente masculine, comme n'étant pas à vocation égalitaire mais dominatrice. Le film joue de l'inversion d'une partie des archétypes de genre. Ce sont les femmes qui endossent un désir sexuel effréné quand les hommes fuient leur sexualité pour se réfugier dans la bonne chère et la franche camaraderie.

Deux séquences explicitent ce jeu d'inversion. La première se déroule au début du film lorsque Paul (Jean-Pierre Marielle) et Albert (Jean Rochefort) fuient la ville pour la campagne par le train. Les deux personnages interprètent une conversation dans laquelle Paul joue sa femme et Albert un inspecteur de police enquêtant sur la disparition de ce dernier. Ici Paul inverse donc les rôles, il est sa femme et doit faire face aux conséquences provoquées par sa fuite. Au fur et à mesure que la conversation avance, deux interpellations extérieures usent du même procédé que dans la séquence de la culotte des *Valseuses*, une sorte d'incantation, d'assertion confirmant la véracité de la performance à la manière d'un jeu enfantin. C'est d'abord Albert qui demande au serveur d'aller chercher un verre de Calvados à "madame", c'est ensuite un des voisins de tables attentifs à la conversation des protagonistes qui les interpellent : "c'est tout de même malheureux de voir une femme aussi remarquable plaquée comme une vulgaire boniche". Paul est devenu une femme, ou plutôt ce qu'il pense être une femme, ce qu'il pense être sa femme. Cette posture lui permet de se plaindre de sa situation par une autre voix, là aussi en prenant dans l'économie de la parole la place de la voix des femmes. Cette voix lui permet

[57] Le film sort en 1976 mais est écrit en 1975, année de la femme, de plus la décennie 1970 est marquée par les luttes du MLF. Bertrand Blier dit : "J'ai donc, avec Philippe Dumarçay, flirté avec l'idée, un peu folle, de concocter un canulard pour célébrer à notre manière l'année de la femme." dans Gaston Haustrate, *Bertrand Blier*, Paris, Edilig, 1988, p. 35.

d'expliciter sans sortir de sa posture d'homme, le trop-plein qu'il ressent à ce moment. Elle lui permet aussi d'exprimer un certain désarroi, celui présumé de sa femme qui le réconforte dans la place qu'il occupe au sein de leur relation. Elle le pleure, il se sent donc nécessaire. Elle vient également le culpabiliser et remettre en question son départ, ce qui est soutenu par l'intervention de l'autre voyageur. L'inversion procède ici d'une projection des désirs et des craintes pour mieux les remettre en cause, le tout dans une forme là encore de comique grotesque. Cette séquence permet aussi d'introduire le principe entier du film comme le fait remarquer Vincent Roussel dans son ouvrage *Bertrand Blier, Cruelle Beauté*[58], celui de cette grande inversion explicitée précédemment. Cependant, si les hommes empruntent un court instant certains comportement féminins, ce sont les femmes sur lesquelles sont principalement projetés les archétypes sexuels masculins.

La seconde séquence[59] qui rend visible ce jeu d'inversion se situe vers la fin du film. Paul et Albert se sont fait capturer par une armée de femmes et sont conduits dans une sorte de bordel bureaucratique dystopique où ils sont drogués et forcés à avoir des rapports sexuels. La frontalité de la séquence et la cadence industrielle des rapports rendent le regard scopophilique impossible. Les tentatives de romantisme de certaines femmes sans cesse brisées par la maquerelle, ainsi que la rigidité du traitement des rapports sexuels ne peuvent qu'évoquer les bordels de guerre, pratique d'hommes en tant de conflits. Ceci traduit une forme d'interprétation au premier degré de l'expression " guerre des sexes ", une exagération grotesque qui ridiculise le conflit, et décrédibilise donc à la fois la peur des changements induits par la révolution sexuelle chez certains hommes (avec en premier lieu les personnages de Paul et Albert, archétypes du Français de la génération née avant la Seconde Guerre mondiale) et le combat féministe comme enjeu crucial (rappelons que le film est sorti en 1975, année de la femme). Par ce processus d'inversion, Blier développe aussi une certaine dualité, d'une part il démontre que parler d'un féminisme violent ou excessif n'a aucun sens, puisque ces pratiques ultra sexistes et violentes n'ont pas lieu en réalité dans le cadre de la lutte (alors qu'elles ont lieu dans la réalité dans les milieux masculins, avec ici l'exemple militaire), mais il peut aussi dans une

---

58 Vincent Roussel, *Bertrand Blier, Cruelle beauté*, Paris, Marest éditeur, 2020 p. 84.

59 Une autre séquence qui explicite le jeu des inversions intervient au milieu du film, il s'agit d'une séquence de harcèlement dans les transports publics où Albert est contraint de quitter le métro sous la pression de femmes aux avances de plus en plus marquées. L'effet comique comme la visée de l'inversion reste la même que dans les autres séquences présentées en étant cependant moins poussées que la seconde séquence présentée.

interprétation plus littérale, prêter à un monde régi uniquement par des femmes, un caractère plus dystopique que celui du patriarcat.

Les Valseuses vient poser la question de la nature de la jouissance (la virilité ou la tendresse ?) et de l'osmose dans la sexualité, ce qui vient le rattacher aux questionnements de son époque[60]. Ainsi, dans son entretien avec Gaston Haustrate en 1988, Blier soutient que "Les Valseuses reflète la nature des rapports amoureux de l'époque et les brutaux changements qui affectent ces rapports après 1968 [61]". En effet au cours du film, le premier homme qui fait jouir Marie-Ange, n'est ni Jean-Claude le "ténor" ni Patrick le surexcité, mais bien Jacques Pirolle, jeune puceau qui se montre tendre avec sa partenaire comme elle le réclamait plus tôt dans le film. Il y a donc inversion de l'archétype de l'homme sexuellement performant, ce n'est plus la virilité qui permet la jouissance mais la tendresse. Cette conclusion est plus tard mise en pratique à la fin du film dans un certain équilibre trouvé entre les trois personnages, alors qu'il avait été prédit par Marie-Ange dans la séquence du braquage du coiffeur précédemment analysée ("Je veux qu'on m'embrasse").

Préparez vos mouchoirs pose la question de la nature de la fécondité masculine et de la séduction (âge, maturité, virilité, intellect ?) mais aussi de la potentialité d'un bonheur féminin lié à la maternité. Dans le film, Raoul et Stéphane décident d'emmener Solange à la campagne. Ils partent pour encadrer une colonie de vacances et c'est là qu'elle rencontre Christian, un jeune garçon de 13 ans (avec un quotient intellectuel de 158), avec qui elle finira par fuir et avoir un enfant. La rencontre entre les protagonistes et Christian met clairement en évidence le processus d'inversion qui s'opère dans le film. Au cours d'un repas, alors que des petits suisses sont servis, Raoul et Stéphane ordonnent aux enfants de ne pas les utiliser comme projectiles. Tous les enfants fixent Christian et finissent par les lui lancer. Solange tente d'intervenir mais elle en est empêchée par Stéphane. Christian prend sa chaise et se met en face de ses camarades et déclare : "puisqu'il vous faut une tête de Turc autant que tout le monde en profite". Le jeune homme se retrouve alors couvert de fromage blanc avant que les deux adultes ne dispersent la colonie. On le nettoie sous la moquerie, et il réplique qu'il comprend le jeu des autres enfants mais que lui ne s'amuse pas des mêmes choses. Il développe ensuite ses centres d'intérêts : les mathématiques, la macrophotographie, les langues, etc, et dévoile son coefficient

---

[60] Pour exemple aux Etats-Unis les rapports Kinsey 1948/1953 et en France le rapport Simon en 1972 sont les premières études scientifiques consacrées à la sexualité.

[61] Gaston Haustrate, *Bertrand Blier*, Paris, Edilig, 1988, p. 27.

intellectuel. Le contraste est prononcé entre Christian, son intelligence et son pragmatisme, et Raoul et Stéphane s'amusant de la situation comme les autres enfants de la colonie. Cette inversion met en lumière le comportement enfantin des protagonistes durant le film, un comportement puéril, et mono-obsessif. Deux archétypes sont convoqués l'enfant adulte et l'adulte enfant[62]. L'individu choisi pour son bonheur par Solange n'est donc pas choisi suivant des critères physiques de masculinité mais suivant des critères de maturité. L'infantilité des personnages est mise en valeur, Solange leur sert plus de mère qu'ils ne sont ses compagnons. A la fin du film Solange est enceinte de Christian malgré son jeune âge, ce qui vient donner le pouvoir procréateur à la maturité, l'infantilité des protagonistes les aurait ainsi privés de toute fécondité.

Enfin *Buffet froid* dans ses perpétuelles inversions nous invite à reconsidérer la veuve, la femme, le mari, le veuf… Le film est en effet construit comme une enquête sur un crime inconscient commis par un assassin qui s'ignore[63]. Alphonse (Gérard Depardieu) croise un comptable (Michel Serrault) en rentrant du travail. Les deux hommes discutent dans une atmosphère tendue au milieu du vide de la toute nouvelle gare RER de La Défense. Alphonse perd son couteau et le retrouve plus tard planté dans le ventre du comptable. De retour chez lui paniqué, il dîne avec sa femme peu inquiétée par la possibilité que son mari soit un meurtrier. Il apprend qu'un nouveau locataire habite dans la tour, un inspecteur de police, Morvandiau. Ce dernier n'est pas très concerné par les aveux d'Alphonse et dit, lui, avoir tué sa femme. C'est ensuite la femme d'Alphonse qui meurt, son assassin (Jean Carmet) est accueilli par le duo. L'assassin originel (Alphonse) devient victime de sa propre pulsion meurtrière, quand l'inspecteur devient assassin et que l'assassin de la femme d'Alphonse devient lui aussi une victime de son désir de meurtre. Les inversions sont perpétuelles. Le désir de meurtre est porté par l'inspecteur et l'assassin sur les femmes, l'un parce qu'il ne supportait plus la musique que la sienne jouait (ce qui pourrait traduire une forme d'impossibilité du couple à se supporter sur le long terme) et l'autre par ses pulsions sexuelles qui le poussent à les éliminer (ce qui semble ici traduire une forme d'infidélité, l'impossibilité de se contenter d'un seul partenaire et donc d'un seul meurtre). La logique du film va ensuite rassembler les semblables pour une nuit, Alphonse sera avec la veuve d'un homme ayant demandé au trio de l'éliminer, quand

---

62 Sue Harris, *Bertrand Blier*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 77-79.

63 Vincent Roussel, *op. cit.*, p. 106.

l'assassin et l'inspecteur se retrouvent dans le même appartement. Les veufs sont ainsi réunis en un couple, le deuil est en quelque sorte inversé. Le mari se faisant assassiner de sa propre volonté, la prise en charge de sa femme par Alphonse semble en quelque sorte prévue. La suite, une forme de lune de miel du couple dans un presque passage à l'acte sexuel, peut-être vue comme une inversion du caractère mortuaire du deuil en y faisant entrer un acte procréateur[64]. Enfin la mort d'Alphonse, tué par la fille du comptable du métro (Carole Bouquet), après qu'il ait lui-même tué Morvandiau (un tueur à gage a, lui, tué l'assassin), peut aussi s'interpréter comme une inversion finale, une vengeance qui vient définitivement placer Alphonse comme victime et la victime (la fille du comptable) comme bourreau. La boucle semble bouclée.

L'inversion des comportements sociaux permet à Blier la critique de l'ordre social établi mais aussi des relations entretenues entre les personnages (et donc souvent entre les archétypes qui y sont liés). Ainsi *Calmos* met en image dans la scène du train non pas le comportement féminin en le faisant jouer par un homme mais bien le comportement féminin vu par un homme. *Préparez vos mouchoirs* met à la fois en valeur le caractère généralement infantile d'une certaine jeunesse masculine mais aussi une dichotomie des classes dans l'accès à la culture. L'enfant y est plus cultivé que les adultes monomaniaques du film, ce n'est pas uniquement par un biais d'inversement mais aussi du fait de son milieu social. Christian vient d'une famille aisée, quand Raoul et Stéphane sont issus de la classe moyenne, ce dernier étant professeur de sport dans un collège. Cette dichotomie se retrouve aussi dans l'accès à la relation. La relation Solange/Chritsian en appelle à l'archétype du dépucelage bourgeois par une femme plus âgée, comme vu en littérature dans *Chéri* de Colette en 1920 ou au cinéma dans *Le Lauréat* en 1967, quand visiblement les deux personnages ne semblent connaître autre expérience que celle de Solange. Dans *Buffet froid*, bien que le film repose largement sur l'inversion, il est à noter que les caractéristiques sexuelles ne s'inversent pas, tout comme les rôles des femmes, la fille de la première victime venge son père mais la femme d'Alphonse est une femme au foyer et la veuve attend que l'on s'occupe d'elle. Le procédé d'inversion met donc aussi en valeur ce qu'il n'inverse pas.

---

[64] Sue Harris, dans son ouvrage déjà cité *Bertrand Blier* (Manchester, Manchester University Press, 2001), propose une analyse approfondie de la dualité de la figure féminine dans Buffet Froid, entre procréation et mort, p. 57- 61.

Conclusion :

L’ensemble de ces grossissements opérés par le carnavalesque, qu'ils proviennent de l’utilisation d’une forme grotesque dans la mise en scène des corps comme dans celle de la parole ou d’une dynamique d’inversion (ou encore justement d’une non-inversion), sont principalement tournés vers une mise en scène de questions de sexualité. L’étude des moyens utilisés pour la mise en scène de ces questionnements (à savoir ceux du carnavalesque) permet de mieux cerner le propos des films, les questions qu’ils soulèvent mais aussi de les lier à l’évolution de la sexualité dans cette décennie 1970 marquée par les idéaux des évènements de mai 1968 et par la révolution sexuelle justement. Il convient donc à présent de se focaliser sur ce que disent les films des performances de genre et des interactions genrées, pour plus tard les mettre en regard de leurs réceptions et ainsi comprendre le dialogue opéré par les films autour de la révolution sexuelle au sein de cette partie de la filmographie du réalisateur.

Il convient pour cela de s’intéresser plus précisément à ce que dit la mise en scène du féminin et du masculin ainsi que de leurs interactions. L’inversion, comme le grotesque, ne semble en effet pas s’opérer totalement, et donc ne semble pas être le signe d’une remise en question totale (qu’elle soit réactionnaire ou révolutionnaire) des sexualités de l’époque, mais plus une négociation, une interrogation sur des changements dont Blier se fait témoin.

II/ Archétypes et performances de genre : dynamiques d'opposition, de cloisonnement, de rencontre entre féminin et masculin

L'utilisation du carnavalesque dans la mise en scène des questions de sexualité trahit une ambivalence qui ouvre la porte à des interprétations divergentes des films. De plus, une certaine forme de réalisme est conservée, qui ne relève pas d'une démarche carnavalesque radicale, donc d'une subversion complète. Un discours politique ambivalent sur ces questions de sexualité est ainsi contenu dans les films. Il convient donc d'étudier plus en profondeur les limites de cette mise en scène carnavalesque, les archétypes sexuels et les performances de genre convoqués dans les films, sous un angle carnavalesque ou non, ainsi que les interactions induites entre ceux-ci. Il me semble donc à propos de commencer cette étude par un approfondissement de ce qui relève ou ne relève pas d'une forme carnavalesque dans cette mise en scène des sexualités dans les films étudiés, puis de prolonger l'étude par une définition plus précise des archétypes genrés étudiés et de leurs interactions pour enfin s'intéresser à leurs devenirs, aux trajectoires que Blier leur dessine.

1/ Au delà de l'inversion et du grotesque

L'emploi du carnavalesque dans les films du corpus peut, de prime abord, paraître total ou complètement radical. Il y subsiste pourtant des éléments se rattachant à une réalité contemporaine aux films, mais également à une opinion politique relative à la révolution sexuelle et aux nouvelles sexualités et propositions de redéfinitions des rôles genrés qu'elle amène. Au delà de ces écarts avec une forme carnavalesque pure, la mise en scène carnavalesque, par l'emploi de l'inversion et du grotesque, dit elle aussi quelque chose de la vision des sexualités dans les films du corpus. Il convient donc dans un premier temps de compléter l'analyse précédente d'une étude plus précise des interactions et performances de genre proposées dans les films. On tentera donc ici de définir plus précisément ce qui échappe au carnavalesque ou ce qui en relève quant à la mise en scène des sexualités et genres et ce que cela en dit.

Seul *Calmos* parmi les films du corpus repose totalement sur un processus d'inversion. Cependant tous les films en font usage à des niveaux différents. Il paraît donc intéressant de s'interroger sur ce qu'il reste de l'ordre social de l'époque à l'intérieur de ces inversions, même dans le cas de *Calmos*.

Calmos interroge le patriarcat "vieille France" par rapport à la cause féministe montante, et l'inversion joue ici un double rôle : décrédibiliser ou en tout cas faire rire de l'extrémisation des luttes (qu'elles soient perçues comme extrêmes par une partie de la population ou par Blier) et souligner les comportements patriarcaux violents et militaristes en les faisant incarner par des femmes. Le tout en tournant en dérision les valeurs faussement épicuriennes de la génération qui précède Blier (la bonne chère et la camaraderie masculine souvent conjuguées à un sexisme latent voire assumé). L'inversion est cependant inégale, se concentrant sur l'attribution aux femmes de comportements traditionnellement masculins, belliqueux et prédatifs (en termes de sexualité et de pouvoir), pour appuyer en quelque sorte ce qu'il reste aux hommes de cette inversion, un épicurisme ou hédonisme solidaire au sein du genre. Les valeurs de camaraderie et d'hédonisme sont notamment portées par une séquence lors de laquelle Paul et Albert interrogent un passant (Claude Piéplu) sur le maquis. Cet ancien maquisard entame un monologue sur ces souvenirs. Il y célèbre la tranquillité ("pas une parole de prononcée"), la camaraderie ("on sort un paquet de tiges, on se le partage à dix") et les instants de plaisirs simples provoqués par la compagnie d'autres hommes ("on est bien entre hommes [...] on est comme les dix doigts de la main, jamais d'histoire, de pataquès"). Il insiste sur l'absence des femmes comme source de leur bonheur ("les femmes on n'y pense pas, on s'en fout ! Ça ne nous manque pas du tout leurs semelles compensées"). La tirade décide les deux hommes à prendre eux aussi le maquis (au plan suivant ils sont déjà dans le train) et les rattache donc à une forme de résistance, celle d'une masculinité traditionnelle face à un changement des mentalités induit par la révolution sexuelle. Le décalage entre la bravoure supposée d'un résistant et le caractère potache du duo (qui voyage en train et fuit une femme qui leur pose simplement une question) vient décrédibiliser leur lutte et instaurer une forme de comique pathétique à leur dépend. L'affiliation de ces valeurs à la masculinité défendue par Paul et Albert vient donc s'opposer à l'inversion des archétypes sexuels féminins et masculins proposés dans le film. Les hommes ont en quelque sorte le choix de leur affiliation à des comportements archétypaux, et ils

choisissent l'hédonisme, la camaraderie et la bonne chère plutôt qu'une libido effrénée, comportement archétypal, qui, elle, sera attribuée aux femmes. C'est donc une forme d'archétype de succube qui est convoqué mais dont le comportement sexuel est celui habituellement affilié aux hommes, quand les autres comportements archétypaux féminins (bien que peu montrés en raison de la très faible présence des femmes dans le film) sont aussi quelque peu exagérés. Notons ainsi que lorsque les deux compagnes des protagonistes viennent réclamer leurs maris au curé, elles sont lourdement maquillées, habillées légèrement, elles usent de divers stratagèmes de chantage pour arriver à leur fin. Si les comportements sexuels sont effectivement inversés, il semble que les autres comportements archétypaux relatifs au genre soient eux amplifiés. L'exagération du carnavalesque se retrouve donc mêlée au jeu des inversions pour soit converger vers un même but critique précédemment évoqué soit renforcer la vulgarité et la misogynie apparente du récit, selon la lecture.

On notera ainsi que *Calmos*, bien qu'inversant les comportements sexuels archétypaux et certains comportements sociaux, ne les inversent pas tous. Certaines non-inversions sont là pour renforcer des archétypes convoqués par Blier. Ainsi l'homme reste toujours cette espèce d'épicurien voulant profiter de la vie à tout prix, tandis que la femme, elle, reste cet être de second plan qui ne semble que peu intervenir mais qui vient principalement interférer dans la quête de bonheur de l'homme. La stabilité semble ainsi se gagner hors de la présence féminine, quand le désordre est amené par ces dernières. L'idée d'une camaraderie masculine innée semble trouver son écho dans une sororité[65] organisée militairement, en contraste encore avec l'épicurisme des protagonistes. Les femmes sont donc renvoyées à une forme de négativité, à l'ordre, aux tâches, aux diktats dont les hommes tentent de se libérer. On peut voir en cette exagération une réaction au combat féministe du Mouvement de Libération de la Femme, qui lutte notamment dans les années 1970 pour une plus grande répartition des tâches domestiques, et qui donc serait vu comme une forme d'obligation au travail, de contrainte de vie. On retrouve cette idée de femme dictant ses obligations à un homme, une forme d'inversion misogyne de la place de la femme dans le foyer au sein de la société patriarcale, dans d'autres films de l'époque comme *Alexandre le Bienheureux* (Yves Robert 1968).

Dans *les Valseuses*, si les questions du vivre ensemble et de la sexualité sont

---

[65] Concept qui se développe en réaction à la notion de fraternité, Clarence Edgard-Rosa, " Sororité ", dans *Les gros mots - Abécédaire joyeusement moderne du féminisme*, Hugo Doc, France 2016.

posées, elles sont mises en valeur par les inversions de “pouvoir sexuel”, le reste évoluant ou se figeant en rapport avec cette question. Dans le film, bien que l’inversion soit présente en la personne de Jacques, frêle puceau qui sera le premier à faire jouir Marie Ange, on notera que le pouvoir sexuel reste entre les mains des hommes. Ce sont eux qui choisissent avec qui et quand ils couchent au début du film. C’est plus tard avec l’arrivée de Jeanne Pirolle (Jeanne Moreau) qu'ils apprennent à écouter et mieux comprendre le désir féminin, bien qu’ils soient là aussi à l’origine du choix de leur partenaire. Cependant cette écoute se fait en quelque sorte en leur intérêt. Ils restent constamment servis, ceux à qui l’on donne en attendant qu’ils rendent un peu. Seule la cohabitation se trouve détendue, et aucune véritable égalité, autre peut-être qu’une égalité sexuelle partielle, ne semble être trouvée. Dans la séquence du repas entre Jean-Claude, Pierrot, Jacques et Marie-Ange, les schémas de domination sont clairs. Marie-Ange prépare le repas, Jacques, le nouveau venu qui comble sexuellement Marie-Ange, est servi en premier avec le meilleur morceau, c’est lui qui commence à manger, se sont ensuite Jean-Claude et Pierrot qui sont servis et enfin Marie-Ange qui se sert. Le passage de pouvoir au mâle le plus viril (la virilité étant ici liée à la performance sexuelle) se fait même symboliquement par le don à Jacques du revolver de sa mère (Jeanne) conservé par les deux protagonistes. Si une partie des archétypes de domination sont inversés (le frêle puceau bat les loubards), le reste, la domination masculine dans le quotidien, la dépendance puérile des hommes fainéants, servis et entretenus par une femme, s’en trouve inchangée, voire là aussi exagérée comme dans *Calmos*.

Dans *Préparez vos mouchoirs*, la réflexion porte sur la paternité et la maternité, surtout sur leur valeur dans le bonheur du couple, sous un point de vue masculin puisque porté par les protagonistes du film. La question semble ainsi faussée dès le début et assumée : personne ne demande à Solange comment la rendre heureuse (comme vu lors de la précédente analyse de la première séquence au restaurant), ce sont Stéphane et Raoul qui concluent d’eux-mêmes qu’il lui faudrait un enfant pour son bonheur. L’assertion des deux hommes n’est à aucun moment justifiée et fait partie de l’inversion homme/enfant qui traverse le film. Seuls les hommes subissent l’inversion. Une inversion qui s’opère donc bien entre adulte et enfant de genre masculin, mais il n’en est rien pour la place de la femme, qui comme dans les autres œuvres du corpus est toujours à l’écart et passive. Solange reste en recul, à tricoter, à s’occuper des hommes tandis qu’eux discutent et décident de son avenir. Le

caractère enfantin des compères se développe même à l'image. Les tricots de Solange se mettent à les habiller. Comme s'ils étaient ses enfants elle les habille, les nourrit et les blanchit[66]. C'est par ce qui semble être une quête de bonne conscience que Stéphane et Raoul cherchent absolument à rendre Solange heureuse, d'une façon puérile puisque sans même la consulter. La femme est à leurs yeux une chose précieuse qu'il faut protéger, même si elle leur semble incompréhensible et dénuée des passions qui les animent (Stéphane demande ainsi à Raoul "elle serait pas un peu con ?"). Ils acquiescent cependant à renoncer à elle pour son propre intérêt, bien que le schéma de la femme au foyer se trouve perpétué dans la scène finale où Christian lit sur son fauteuil tandis que Solange tricote encore.

Le modèle de la femme au foyer est ici pleinement utilisé, et Solange en est l'incarnation presque littérale. Discrète, elle s'occupe des hommes sans prendre part à leurs discussions, elle ne paraît ni avoir d'avis, ni avoir de distractions autres que celles utiles à son foyer (le tricot, le ménage…), elle semble inculte (elle ne lit pas et n'écoute pas de musique), elle est généreuse (elle habille les personnages principaux) et, comme son archétype le veut, se doit de trouver son bonheur dans la maternité. Tout d'abord en la personne de Christian puis de l'enfant qu'elle finit par avoir avec lui. Cette conception du bonheur est pourtant remise en cause, Solange ne dit jamais elle-même vouloir d'un enfant, elle trouve simplement son bonheur en la personne de Christian, plus mature que le duo qui l'accompagne. L'inversion est donc encore une fois partielle, elle permet cependant ici de faire ressortir l'asservissement féminin. En contraste perpétuel avec les hommes bavards, aux paroles vaines et débordants d'énergie, le calme féminin et la pertinence de son propos font prendre à Solange une posture de voix de la raison (c'est elle qui réconforte Christian après son agression par les autres enfants alors que les autres continuent la moquerie ; la scène de la première nuit entre Christian et Solange témoigne aussi d'une profonde tendresse et d'une grande bienveillance). Solange est pourtant une victime, passive et discrète, le film insiste aussi sur sa résilience. Elle ne semble que suivre les hommes qui la prennent sous leur protection, et elle acquiert cependant une position particulière, de sorte qu'elle finit par devenir elle-même le centre de l'action : le duo de protagonistes ne parle presque que d'elle, toute l'intrigue du film est tendue autour d'elle, le film débutant par son altercation avec Raoul au restaurant à propos de son bonheur et se finissant par son foyer avec sa potentielle accession au bonheur. Peu importe où l'on

[66] Sue Harris, *op. cit*., p. 77-79.

se trouve, l'action gravite autour d'elle. Elle en devient une forme de mère universelle, et en contraste avec les hommes enfants qui l'entourent elle acquiert une sagesse, ou une validité morale que les hommes n'ont pas. Solange prend donc une place ambivalente, entre repère moral et victime de l'incompréhension (ou de l'inconsidération) et de la domination masculine[67].

Le récit de *Buffet froid* évolue au gré des rencontres féminines que fait le protagoniste, Alphonse, sa femme, la veuve, puis la mort. Dans le film, les femmes semblent être les seuls personnages à agir selon les archétypes qu'elles incarnent. En effet, dans *Buffet froid*, film que l'on pourrait qualifier de suites d'inversions permanentes, il est à noter que les archétypes féminins eux n'en subissent pas, la femme d'Alphonse, puis la veuve restent dans un rôle relativement passif. En réalité les inversions présentes dans le film ne tiennent que peu d'inversions de caractère mais tiennent plus d'inversions de situation (le meurtrier devient victime, le policier complice…), ce qui rapproche davantage le film de l'absurde[68] (une idée du non-sens dans la narration et dans les destinées des protagonistes qui le rapproche du théâtre de l'absurde comme défini par Martin Esslin dans son ouvrage *Théâtre de l'absurde*[69]). Les archétypes utilisés par Blier, qu'ils soient féminins ou masculins, ne subissent pas d'inversion. Les femmes, bien qu'étant effacées de la narration, de l'économie de la parole et des actes comme dans les autres films du corpus, servent de jalons dans le film. On passe en quelque sorte d'une femme d'Alphonse à l'autre, comme d'un cauchemar à l'autre jusqu'à la femme finale (fatale ?) : la mort. Le cauchemar n'est pas d'origine féminine, il tient des conditions de vie des protagonistes et de la folie qu'ils semblent y trouver. L'enfermement dans la structure matrimoniale semble en revanche y contribuer. L'aliénation et l'épuisement d'Alphonse sont rendus à l'Écran au début du film par sa relation conflictuelle avec sa femme. C'est le meurtre de cette dernière qui lance véritablement l'action pour réunir le trio. Lorsqu'Alphonse commence à s'installer dans une nouvelle relation avec la veuve, c'est encore une fois son meurtre qui vient relancer l'action. Les femmes sont en d'une certaine façon un barrage à l'absurde du récit. Chaque fois qu'Alphonse s'installe dans une relation, sa descente vers l'immoralité se ralentit. En revanche elles contrent un mouvement, le mouvement naturel de libération des protagonistes, qui semblent devoir se mouvoir perpétuellement. Les morts féminines sont donc nécessaires à l'avancée du récit.

---

67 *Ibid.*, p. 106.
68 *Ibid.*, p. 32.
69 Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977.

Elles semblent être les seuls sujets au comportement classique du film. Elles ne tuent pas sans raison, vivent normalement (selon leurs archétypes, donc dans la vision normative d'une femme au foyer ou d'une veuve à l'époque du film). Leur association à la mort (d'abord l'assassinat de la femme d'Alphonse, puis la veuve puis la jeune femme incarnant la mort elle-même) tient cependant d'une inversion purement carnavalesque[70]. La femme en tant que procréatrice est associée au renouveau, à la vie, quand ici elle semble catalyser le mal-être et la routine de ces hommes éreintés par leurs conditions et est donc associée à la mort. Ce sont bien ici les valeurs symboliques qui sont inversées et non les comportements ou les archétypes associés. Cette association entre femme et mort évoque aussi l'archétype de la femme fatale, dont Carole Bouquet à la fin du film pourrait être une illustration. Ces jeux d'inversions ou de non-inversions posent la question de la place des femmes dans les films de Blier, ou plutôt de l'emploi des archétypes féminins.

Il est cependant à noter que cette partie de la filmographie de Blier est revendiquée par son auteur comme étant tournée vers la masculinité, il paraît donc logique que dans l'économie du récit, les femmes soient marginalisées[71]. Pourtant cette exploration de la masculinité convoque bien des archétypes féminins. A la fois centrales et effacées, les femmes sont, dans ce corpus, les articulations et "l'autre" autour desquels se construit la masculinité. Les inversions bien qu'incomplètes semblent choisies pour explorer l'une ou l'autre des facettes de la construction et de l'évolution de la masculinité. La masculinité semble aussi se construire en fonction de la féminité ou plutôt semble évoluer au gré des interrogations qui apparaissent à son contact. C'est aussi ce qui peut expliquer le caractère figé des personnages féminins ne subissant que peu les jeux d'inversions. Ainsi dans *Les Valseuses* c'est au contact de Marie-Ange et de sa frivolité, de Jeanne Pirolle et de son expérience que le duo évolue, de même pour *Préparez vos mouchoirs* où le duo accepte que le bonheur de Solange ne dépende pas d'eux. Dans tous les cas, même si elle semble absente des actes et de la parole, les femmes sont des sujets centraux des films : par leur rencontre dans *Les Valseuses*, pour la motivation de l'évasion des hommes dans *Calmos*, par la volonté d'en rendre une heureuse dans *Préparez vos mouchoirs* ou encore par le

---

70 Sue Harris, *Bertrand Blier*, Manchester, Manchester University Press, 2001, p. 57-61.

71 "En réalité, il y a deux grandes périodes si l'on regarde mes films. La première période est clairement masculine, voire misogyne. Les seconde, avec des films comme *Trop belle pour toi* est plus féminine." Bertrand Blier dans "En Aparté avec… Bertrand Blier, Initials B.B.", de Yoann Solirenne, *Aparté*, 25 décembre 2013.

passage de l'une à l'autre jusqu'au meurtre final de *Buffet froid*.

2/ Les archétypes de genre convoqués et leurs interactions

Bertrand Blier semble explorer dans ses films de la décennie 1970 différentes formes de masculinité dans leurs interactions face à une forme de féminité plus ou moins immuable. Comme définie précédemment, et de l'aveu même du réalisateur, cette partie de la filmographie de Blier est principalement tournée vers la masculinité. Il convient donc, dans cette étude des archétypes de genre convoqués et de leurs interactions dans les films du corpus, de commencer par une étude des archétypes masculins. Le principal support de l'analyse est l'ouvrage de Raewyn Connell, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*[72], dans lequel l'auteure distingue différents modes (ou configurations) de relations entre les masculinités, cela permet de mieux comprendre et de souligner les interactions des modèles masculins convoqués chez Blier, à la fois à l'intérieur du genre masculin et entre genres masculin et féminin. Connell distingue donc quatre modes de rapports entre masculinités : la masculinité hégémonique qu'elle définit comme "la dynamique culturelle par laquelle un groupe revendique et maintient une position sociale de leadership" et donc ce qui garantit "la position dominante des hommes et la subordination des femmes[73]"; la masculinité complice, qui perçoit les dividendes de la domination patriarcale tout en évitant les tensions amenées par sa défense frontale[74]; la masculinité marginalisée, peut se définir comme une forme de domination interne à la masculinité, et ne peut se comprendre qu'en rapport à la construction d'une masculinité hégémonique, ainsi certaines formes de masculinités se voient dominées en fonction d'une différence de classe ou d'une différence ethnique par rapport aux formes de masculinités hégémoniques admises (pour exemple la masculinité noire différenciée de la masculinité blanche dans "la construction blanche du genre" et dont l'oppression est soutenue par cette dernière) [75]; enfin la masculinité subordonnée, que j'ai choisi de

---

[72] Raewyn Connell, traduction : Hagège M, Vuattoux A. *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2022.

[73] *Ibid* p. 82.

[74] *ibid* p. 85 : "On peut considérer que les masculinités dont la construction permet la perception de dividendes patriarcaux, tout en évitant les tensions et les risques qu'implique le fait de tenir la ligne de front du patriarcat, se trouvent dans un tel rapport de complicité."

[75] *Ibid* p. 87 : "Le terme est insatisfaisant, mais je ne trouve pas mieux que" marginalisation " pour décrire les rapports entre les masculinités des différentes classes sociales ou des différents groupes

définir en dernier puisqu'elle n'intervient pas dans cette partie de la filmographie de Bertrand Blier mais dans au moins un des films qui lui succède (*Tenue de soirée* en 1986 avec Gérard Depardieu encore une fois), celle-ci se caractérise comme un rapport de domination, et d'exclusion, par rapport à la masculinité hégémonique[76], l'exemple le plus parlant est celui de la domination de la masculinité hétérosexuelle sur la masculinité homosexuelle dans la société patriarcale occidentale.

Ces configurations ou modes de rapport entre les masculinités se retrouvent assez clairement dans les films du corpus. Blier semble d'ailleurs les explorer chacune indépendamment de film en film, les archétypes évoqués dans la première partie se rattachent assez clairement à ces configurations. Celui du loubard comique des *Valseuses* est principalement construit autour de sa condition sociale, il est pauvre, provient d'un milieu marginalisé et bien qu'il incarne une forme de virilité excessive, se trouve toujours blessé ou rabaissé dans sa masculinité. Dans les séquences du film précédemment analysées, cette dynamique de sur-revendication de la virilité puis de sa décrédibilisation est systématiquement présente. Jean-Claude et Pierrot montrent leur posture dominante dans la séquence d'introduction du film, en poursuivant une femme et en l'intimidant jusqu'à chez elle, posture directement décrédibilisée par la fuite, se faisant, d'autant plus, poursuivre par des hommes d'âges mûrs ce que l'on peut interpréter comme des garants et acteurs du système capitaliste mais aussi patriarcal (donc une masculinité hégémonique). Dans la séquence de la première nuit avec Marie-Ange, le coït hétérosexuel, acte le plus viril qui soit, est directement décrédibilisé par la dimension naïve du comportement des deux hommes et la frigidité de Marie-Ange. Le récit en soi, témoigne de cette dynamique, Pierrot est attaqué dans sa virilité même : ses parties génitales, l'acte de bravoure viril des comparses, le vol puis le sabotage de la DS, se retournent finalement contre eux dans la scène finale : ils roulent vers leur mort dans cette voiture sabotée. Cette marginalisation perpétuelle, sociale, comme sexuelle à l'intérieur d'un groupe plus largement dominant, la masculinité hétérosexuelle, de par leur appartenance de classe, montre que les personnages de Jean-Claude et Pierrot sont construits autour d'une configuration de masculinité marginalisée[77]. La réaction des protagonistes à

---

ethniques dominants et subordonnés. La marginalisation s'opère toujours par rapport à l'autorité de la masculinité hégémonique du groupe dominant."

[76] *Ibid* p. 83 : "L'hégémonie renvoie à la domination culturelle au sein de la société dans son ensemble. Au sein de ce cadre général, il existe des rapports spécifiques de domination et de subordination entre des groupes d'hommes."

[77] Dans sa définition de la configuration marginalisée du rapport entre masculinités, Connell

cette marginalisation par rapport à une masculinité hégémonique se traduit, pour Blier, par une quête de jouissance égocentrée, que l'on peut interpréter comme une volonté de rejoindre le groupe dominant. Cette aspiration à la domination masculine sur la société et sur le féminin est explicitée, entre autres, par deux séquences du film. La première, déjà analysée ici, est la première nuit avec Marie-Ange, dans laquelle la volonté de montrer la domination masculine sur le féminin apparaît clairement. La seconde, analysée dans la première partie, est la séquence de rencontre avec le vigile du supermarché, qui incarne un garant de la société de consommation (il s'assure que chacun paie pour ce qu'il consomme) mais aussi de la domination masculine (il porte la moustache, symbole de virilité, il a une position d'autorité et s'emploie à repérer les potentiels perturbateurs de l'hégémonie, les marginaux). Dans celle-ci Jean-Claude, d'abord surveillé et méprisé, sort au moins en partie gagnant de la confrontation par l'argent qu'il porte sur lui, donc directement par la preuve qu'il n'appartient plus, du moins pour l'instant, à une catégorie sociale inférieure . L'aspiration au respect et à la domination s'incarne ici dans cette confrontation. Jean-Claude s'extrait de sa condition marginalisée et se place directement au-dessus du vigile garant de la masculinité hégémonique par l'argent et par son pouvoir sexuel : "J'ai rencontré une femme du monde, elle m'a dans la peau". Ce rêve de domination s'effrite dans le film au fur et à mesure que les protagonistes rencontrent d'autres marginaux, des femmes, pour se construire une alternative où il est possible pour eux de jouir (au sens figuré comme au sens propre pour Pierrot). Pour cela une concession à la domination masculine semble devoir se faire, un partage plus équitable de la jouissance entre masculin et féminin (encore une fois au propre comme au figuré pour Marie-Ange). *Buffet froid* présente une autre forme de configuration marginalisée des rapports entre masculinités. Alphonse appartient en effet à un milieu semblable à ceux des loubards des *Valseuses* (il en porte même un attribut, son couteau) mais dans une forme urbanisée : il est issu d'une classe défavorisée (il semble sans emploi), il traîne dans les gares, il est diminué dans sa virilité par son épouse (avec qui le conflit semble perpétuel), il est même géographiquement isolé (en habitant dans un immeuble désert du quartier de la Défense qui vient alors d'être construit) … Cependant Alphonse ne semble pas aspirer à la domination, il ne cherche pas réellement un regain de virilité

---

insiste plus sur l'appartenance à un groupe ethnique dominé qu'à une classe sociale dominée. Cependant dans les entretiens qu'elle mène par la suite, elle semble classifier les classes sociales désavantagées davantage dans un rapport de marginalisation que de complicité, c'est pourquoi Jean-Claude et Pierrot sont ici rapproché de ce mode de rapport entre masculinités.

dans un rapport conflictuel avec sa femme ou avec le monde, il semble plutôt désirer accéder à un mode complice de ses rapports avec la masculinité hégémonique. Il veut éviter les conflits potentiels avec les femmes : d'abord avec son épouse, puis avec la veuve et enfin avec la fille de l'homme qu'il assassine au début du film ; mais également avec les autres hommes : sa victime, l'ancien inspecteur qui vit au-dessus de chez lui, l'assassin de sa femme…Tout en cherchant à tirer parti d'une situation avantageuse : il cherche lui aussi une forme de jouissance, de tranquillité loin de tout conflit, comme le démontre la séquence du séjour campagnard, et plus globalement le récit du film en forme de fuite en avant, problème après problème sans jamais qu'une résolution totale ne soit cherchée. La conséquence de cette fuite en avant, de cette perpétuelle négociation ou accommodation se traduit dans le film par l'impossibilité d'une situation matrimoniale ou plus largement conjugale viable. Plus qu'une forme fainéante du loubard, Alphonse semble incarner le marginalisé moyen, ne cherchant pas à dominer mais plutôt à profiter en évitant toutes mises en avant trop risquées, donc à accéder à une forme de rapport complice à la masculinité hégémonique, là où le loubard recherchait justement un mode de rapport hégémonique à la masculinité. Cette collaboration complice à d'autres formes de masculinités, la masculinité hégémonique de l'inspecteur, figure d'autorité, et de l'assassin (tous deux tueurs de femmes) lui sera finalement fatale puisqu'il mourra assassiné par la fille de sa victime du RER, sans regard des causes qui détermine ce geste initiateur de l'intrigue du film. On peut interpréter l'acte final comme une critique d'une lutte féminine qui voudrait éliminer la conséquence sans prendre en compte la cause.

On trouve dans *Calmos* une figuration d'un mode de rapport hégémonique entre les masculinités. Paul et Albert sont pleinement dans un rapport de soutien et de volonté de pérennisation de la domination patriarcale. Ils occupent des places de choix dans la société, Albert est propriétaire d'un magasin et Paul est gynécologue (ce qui sous-entend une connaissance du féminin), ils apprécient tout ce qui a trait à la masculinité virile et traditionnelle, au patriarcat vieille France, d'avant-guerre (la bonne chair, la spiritualité, la campagne…) et rejettent l'acte sexuel qui leur semble imposé par le féminin, ce qui ramène également à une conception catholique et plus largement judéo-chrétienne, donc conservatrice, du péché de chair dans sa forme du péché originel. Ils sont en bref des patriarches, des garants, des profiteurs et des acteurs de la domination patriarcale. Leur statut d'acteurs se voit même clairement

explicité par la séquence où ils se retrouvent meneurs (malgré eux ?) d'une troupe d'hommes, qui s'agrandit à chaque plan, fuyant eux aussi les femmes et est de plus validé par leur fréquentation du clergé, meneurs et garants historiques de la domination patriarcale. Ce qui les motive à la fuite, au-delà du dégoût pour le corps féminin, c'est une forme de libération des mœurs, dont Claudine Beccarie, actrice pornographique en vogue à l'époque, est la représentation dans la séquence d'introduction du film analysée précédemment. La séquence qui suit, la rencontre entre Paul et Albert, donne aussi à voir une forme de complicité masculine autour d'une libération du comportement féminin, une femme prend la parole avant de se le voir reprocher par les deux amis. Il s'agit ici de représenter une masculinité hégémonique, certes, mais qui doit faire face à d'importants changements sociétaux, et qui cherche des solutions pour maintenir sa domination. Raewyn Connell décrit ainsi cette négociation perpétuelle : "Lorsque les conditions de la défense du patriarcat changent, les fondements de la domination d'une masculinité particulière s'érodent. De nouveaux groupes peuvent remettre en question d'anciennes configurations et construire une nouvelle hégémonie. La domination d'un groupe d'hommes, quel qu'il soit, peut être remise en cause par des femmes. L'hégémonie est ainsi une relation historiquement dynamique[78]". L'enjeu, ou le jeu, du film est de montrer la résistance d'une masculinité qui ici attaque frontalement, ou plutôt fuit un monde qu'elle ne comprend plus, cette fuite donnera l'occasion à la lutte féministe, au MLF, de renverser complètement la situation de domination, d'où l'utilisation d'une inversion carnavalesque, hantise de la masculinité hégémonique. Cette résistance se traduit par un portage de l'obsession sexuelle sur l'obsession alimentaire, donc une volonté de détérioration du corps pour fuir la sexualité, et plus largement le genre féminin.

Le dernier mode de rapport entre les masculinités présent dans les films du corpus est celui de la complicité dans *Préparez vos mouchoirs*. Cette fois-ci le duo de protagonistes jouit d'une situation sociale moyenne (Raoul semble bien gagner sa vie et Stéphane est professeur d'éducation physique), ils sont dans la force de l'âge et ne sont pas marginaux mais socialement acceptés. La première séquence du film explicite le rapport de complicité à la domination patriarcale qu'entretiennent les deux personnages : en donnant sa femme à Stéphane, Raoul résout un potentiel conflit, en éludant sa part de responsabilité du malheur de la sienne, à victime de celui-ci et plus encore, il se met dans une position de martyr, prêt à sacrifier son couple pour le

[78] *Ibid* p. 83.

bonheur de sa moitié. L'amitié qui se forme entre les deux hommes est aussi une explicitation de cette complicité au sein des masculinités, là où la situation pourrait conduire à une lutte virile entre eux pour Solange (donc à un conflit entre des modes hégémoniques de rapport à la masculinité), il s'agit plutôt d'une dilution du conflit pour se concentrer sur le maintien d'une domination. Tout pour que Solange ne sorte pas du giron, pour qu'elle soit heureuse et donc reste aliénée dans sa situation. C'est aussi une forme de dépendance au féminin qui est montrée, si Solange doit rester, c'est pour s'occuper d'eux, elle les habille littéralement tout au long du film. C'est parce que cette quête de bonheur pour l'autre est une forme de rapport complice à la domination masculine, les deux hommes agissent au fond dans leur intérêt, qu'ils sont incapables de comprendre les réels besoins et envies de Solange, donc du féminin en général. L'infertilité des protagonistes viendrait de la perte d'une supposée autonomie de la masculinité virile et tenante du patriarcat, prête au conflit (comme dans *Calmos*). Leur manque de virilité se traduit par un infantilisme et donc une infertilité. Christian dans sa façon de gérer les conflits et de raisonner, se rapproche plus de cette capacité virile à l'autonomie, et trouve donc le pouvoir de procréer.

En plus de se constituer en rapport aux autres masculinités, les masculinités des films sont toujours construites en rapport à des archétypes de féminité. Les films du corpus sont clairement narrés d'un point de vue masculin et s'intéressent de plus, majoritairement à des questions masculines comme montré dans la première partie), dans l'économie du récit les femmes sont marginalisées. A la fois centrales et effacées, elles sont, dans ce corpus, les articulations et l'autre autour desquels se construisent la masculinité. Les films du corpus décrivent cependant une forme de féminité qui, contrairement aux archétypes masculins évoqués au point précédent, semble assez constante de film en film. Celle-ci se caractérise d'abord par une forme d'effacement, elle est discrète, de prime abord cantonnée à l'arrière-plan des films sans participer pleinement au déroulement de l'action dont elles ne sont que des ressorts, des jalons ou des étapes (comme les partenaires d'aventures sexuelles des *Valseuses*, les femmes ennemies floues et lointaines de *Calmos*, Solange en arrière-plan dans *Préparez vos mouchoirs* ou encore les différentes femmes que rencontre Alphonse et qui le conduisent à une mort certaine dans *Buffet froid*). A cela s'ajoute une absence d'autonomie dans le désir, voire une absence de désir. C'est le cas de Solange dans *Préparez vos mouchoirs*, qui n'exprime aucune envie sexuelle (ce qui

est un moteur de l'intrigue par ailleurs) même pour Christian avec lequel elle s'installe pourtant en ménage et pour qui elle semble simplement mieux apprécier la compagnie, de Marie-Ange au début des *Valseuses* n'est mue d'aucun désir et de la première femme d'Alphonse dans *Buffet froid* qui n'est présentée que comme un poids qu'il doit supporter jusqu'à son assassinat. Les autres femmes des *Valseuses* ne sont pas non plus actrices de leurs désirs, Jacqueline quitte sa famille pour Jean-Claude et Pierrot plus en réaction à l'autorité parentale que par envie et Jeanne Pirolle est d'abord abordée par le duo à sa sortie de prison. La veuve de *Buffet froid* comme les femmes de *Calmos* sont pourvues d'une forme de désir, voire même de nymphomanie, plus par une volonté d'exploiter un processus narratif ou sémantique, dans le premier cas la contre image de la figure de la veuve, dans le second l'inversion des caractéristiques des archétypes féminins et masculins, que dans l'intention de caractériser ou d'autonomiser les personnages. Les femmes dans les films étudiés sont de plus assignées à une fonction d'assouvissement des besoins masculins, qu'ils soient sexuels dans le cas de Marie-Ange dans les *Valseuses* (plus largement pour les autres personnages féminins du film) du moins au début du film, ou matériels pour Solange qui tricote les pulls qui habillent les protagonistes de *Préparez vos mouchoirs*, là encore les femmes de *Calmos* et de *Buffet froid* échappent à cette caractérisation par les mêmes procédés narratifs et/ou sémantiques. Les personnages féminins sont cependant les seules figures fixes, éloignées de la course effrénée des protagonistes masculins (Marie-Ange qui avant de suivre Jean-Claude et Pierrot les retrouve par deux fois dans son salon de coiffure; les femmes de *Buffet froid* sont liées à un lieu précis, l'appartement d'Alphonse ou la barque…), elles sont des figures majoritairement positives (à l'exception nette de *Calmos*, par son jeu d'inversion, et plus ambivalente de *Buffet froid*, ou bien que freinant le récit elles ne sont pas traitées comme des figures purement malsaines mais dépendantes de leur condition sociale : femme au foyer en banlieue condamnée à un travail ménager à la solitude d'un environnement vide, ou veuve qui dépendait de son mari pour sa survie et qui doit s'en dans trouver un autre le plus rapidement possible) comme Solange et Marie-Ange qui finissent par devenir des figures salvatrices, et départ d'un changement pour les hommes ou encore Jeanne qui sort les deux loubards de leur égocentrisme (ou phallocentrisme plus largement)[79]. Cet effacement induit aussi une forme de

[79] Sue Harris, *Bertrand Blier*, Manchester, Manchester University Press, 2001 p. 115/122 et 124.

contestation des comportements masculins ou du moins ne les valide pas et en présente une alternative plus viable[80]. Ces personnages, en motivant l'action plus qu'en en étant les moteurs, possèdent une forme d'*agency* mais aussi d'une certaine manière une forme de désir, souvent incomplet (comme vu pour Solange, dont le désir ne se formule pas vraiment mais dont le choix de se mettre en ménage avec Christian témoigne d'une volonté personnelle) ou en formation (Marie-Ange, à la fin des *Valseuses* et dans la séquence du dépucelage de Jacques, qui finit par faire preuve d'un réel désir sexuel explicité). De plus, comme décrit dans la première partie, la mise en scène du corps féminin dans les films du corpus se dégage toujours d'une vision scopophilique[81]. La caractérisation des féminités dans les films étudiés reste assez floue, dans une ambivalence entre deux tropes centraux de la définition traditionnelle de la féminité, la figure de la maman et de la putain, mais jamais vraiment déterminée ni enfermée dans un archétype ou dans l'autre. Il s'agit davantage d'une inconnue selon laquelle la masculinité doit se construire, un point d'interrogation constant. Le personnage de Marie-Ange en est le parfait exemple, une forme de syncrétisme de la maman et de la putain (comme Jeanne), vecteur de changement sans en être actrice, et qui finit par prendre pleine part à l'action sans sortir d'une définition floue de son rôle ou de ses aspirations. Cette ambivalence va jusque dans la critique comportementale que propose Blier : là où les hommes sont systématiquement dénigrés plutôt que glorifiés (même si là aussi une ambivalence plane parfois), les femmes sont présentées méliorativement dans leurs traits (féminité comme échappatoire au phallocentrisme) comme péjorativement par leur faible participation à l'action.

Les interactions entre féminités et masculinités donnent lieu à différentes formes de domination, bien que figure centrale immuable, la femme est toujours l'objet du désir masculin ou l'objet de son réconfort, en un sens où le film masculino-centré pose la question du désir masculin et de la construction de sa sexualité en fonction de son objet de désir (pour une masculinité hétérosexuelle mais aussi homosexuelle, *cf.* la scène du viol de Pierrot dans les Valseuses). Cette visée à un double effet : celui d'expliciter pleinement la violence de la sexualité et du désir masculin dans le contexte français des années 1970, la femme n'est que très rarement questionnée sur son désir, comme elle en est rarement maîtresse (idée que sous-entend *Les Valseuses*,

---

80 *Ibid* p.108.

81 *Ibid* p. 119-120.

explicitée par la quête de la jouissance commune des personnages féminins comme masculins, tout comme dans *Préparez vos mouchoirs*); et celui de reléguer la femme à un second plan, comme vu précédemment, de la reléguer à un plan où elle semble subir plus qu'agir. Là aussi, l'idée peut être prise comme une dénonciation du patriarcat mais aussi comme un consentement à ce dernier. Une ambivalence persiste là encore, Blier ne donne peut-être pas un rôle si important aux femmes en sous texte, bien que ce rôle soit soutenu par la forme carnavalesque du récit. Cette attention aux enjeux des relations inter-genres témoigne d'un questionnement relatif à ces derniers qui se construit comme une réponse aux enjeux de société de l'époque en rapport à la révolution sexuelle et aux luttes féministes des décennies 1960-1970 (deuxième vague féministe), en témoigne aussi la mise en scène dans les films des formes de sexualités mises en avant par ces bouleversements sociétaux : l'éphébophilie (dans *Préparez vos mouchoirs* et *les Valseuses* avec Christian et Jacqueline), l'homosexualité et l'amour libre (la séquence entre Jean-Claude et Pierrot et celle de l'arrivée de Jacques dans *les Valseuses*) et enfin la polygamie féminine dans la figure du trio ou du trouple (de nouveau dans *Préparez vos mouchoirs* et *Les Valseuses*).

3/ Des trajectoires opposées et/ou conjointes

Les films du corpus sont traversés par un mouvement, une forme changeante, que ce soit dans les situations qu'ils dépeignent, toujours des situations de crises à résoudre (une virilité à prouver dans *Les Valseuses*, une situation sociétale à fuir dans *Calmos*, une crise de couple à résoudre dans *Préparez vos mouchoirs* ou un meurtre à élucider dans *Buffet froid*), dans leur structure narrative en forme de fuite en avant ou dans leur représentation littérale de personnages en mouvement (les plans de course poursuite des *Valseuses* ou encore cette foule d'hommes qui marchent derrière Paul et Albert dans *Calmos*).

Ce mouvement se remarque à l'intérieur des films par l'évolution des comportements masculins. Ils figurent des masculinités qui s'adaptent, qui se construisent ou s'opposent face aux féminités rencontrées (ou fuies). *Les Valseuses* transcrit l'évolution de l'hédonisme des protagonistes, du profit nombriliste ils élargissent leur perspective pour finalement intégrer une part féminine à leur quête de jouissance : profiter et jouir (dans un sens sexuel comme plus large) ne s'entend pas

maintenant qu'entre hommes mais s'opère dans un souci de la jouissance de l'autre féminin. Dans *Calmos* une direction semblable apparaît, d'une jouissance en hermite, Paul et Albert finissent, forcés cette fois-ci, à jouir avec l'autre féminin, puis sont même intégrés à la jouissance d'un couple, étant logés dans le vagin d'une femme géante. Dans *Préparez vos mouchoirs* le processus semble d'apparence inversé, d'un trio formé dès les premières minutes du film on passe à deux couples, mais il s'agit bien aussi d'une forme de quête de partage de la jouissance, Solange finit par trouver un partenaire qui lui convient davantage, ce que ses anciens partenaires acceptent. De leur recherche de profit personnel maquillée en une quête pseudo altruiste, ils arrivent à une forme d'abnégation. Le film dépeint ainsi le trajet du détachement à une figure maternelle menée explicitement dans les jeux de comparaisons et de différences entre Raoul, Stéphane et Christian. Ce rapprochement avec l'enfance évoque aussi un apprentissage pubère des formes de masculinités des protagonistes. Le film se rapproche ainsi des *Valseuses* qui à travers le personnage maternant de Jeanne retranscrit également dans une métaphore de puberté (le sang après le suicide de Jeanne, son discours ou le comportement des deux hommes avec elle) l'évolution des masculinités de Jean-Claude et de Pierrot. Enfin *Buffet froid* semble un peu éclectique par son ton absurde mais dépeint les différents passages de situations de compagnonnage à une autre. D'abord d'une situation matrimoniale à une autre lorsque Alphonse perd sa femme et retrouve une veuve, puis un compagnonnage masculin en forme de trio et enfin le retour d'une femme "fatale" au sens littéral dans la conclusion du film. On décèle ici une critique de l'institution du mariage, dès qu'Alphonse se retrouve dans une situation de ménage hétérosexuel classique, le cauchemar reprend de plus belle. La stabilité se trouve, comme dans les autres films (à l'exception de Calmos qui figure justement l'instabilité même de ses personnages principaux en quête d'une situation de domination stable mais perdue), dans une figure du trio, qu'il soit mixte ou exclusivement masculin.

Le trio irrigue aussi cette idée de mouvement dans les films du corpus. Elle participe à la subversion par le détournement de la forme plus commune du duo et donc ajoute au changement inscrit dans les films et vécu par les personnages. Cette présence du mouvement, comme cette subversion par le trio, renvoie aussi à une forme circulaire très présente dans les films. Or la circularité induit un mouvement, mais aussi, in fine, à un retour à une situation originelle, et donc marie une forme de subversion à une forme conservatrice voire réactionnaire. Ce que soutient également

l'utilisation de la parodie et du second degré dans les films de Blier, qui, selon Linda Hutcheon dans *The Politics of Postmodernism*[82] à la fois légitime et subvertit le sujet parodié. La question se pose alors du devenir des masculinités dans les films : vers un changement, comme le soutient l'impulsion de mouvement des protagonistes, ou vers une volonté de maintien de leur domination, dans un retour à la situation initiale fruit d'une trajectoire circulaire ? La comparaison des situations initiales et finales des films permet la mise en lumière de la circularité des récits. *Les Valseuses* débute par un vol de DS et se finit dans cette même DS sabotée (de leur fait) qui conduit ses passagers à la mort dans un tunnel, littéralement un cercle noir, un trou originel. On a bien une forme de retour à la situation initiale du film, qui s'appuie de plus par le dialogue entre Pierrot et Jean-Claude, le premier s'interrogeant sur le devenir du groupe, le second rappelant leur credo hédoniste, rejoignant leur l'état d'esprit et le caractère de chacun des personnages au début du film (une forme de non-évolution sur ce plan). A cette lecture s'en ajoute une plus symbolique, la forme ronde du tunnel sombre renvoie à une métaphore d'un vagin, d'un trou originel, d'où les protagonistes sont sortis et vers lequel ils reviennent, ajoutant à la circularité. Il pourrait s'agir aussi d'une idée de recommencement, également induite par la figure du cercle. *Calmos* vient appuyer cette lecture symbolique en se clôturant littéralement dans un vagin (là aussi figuration d'un retour à l'origine). La circularité s'y retrouve également dans la comparaison à la situation initiale, prisonniers d'une routine, d'un carcan social, et d'une situation matrimoniale, en bref selon les protagonistes eux-mêmes prisonniers des femmes, Paul et Albert décident de partir s'isoler entre hommes, le film se conclut sur un groupe d'hommes isolés, prisonniers d'un vagin géant, donc d'un milieu féminin. Cette dualité homme/femme, prisonnier/geôlier, qui dépasse celle de la situation matrimoniale du début du film, est cependant transcendée par une union des corps de deux géants de sexe opposé (dont la géante dans laquelle les hommes se trouvent) qui peut induire une symbiose nécessaire entre les genres, et/ou, une forme de situation originelle (un coït procréatif) une fois encore. *Préparez vos mouchoirs* n'échappe pas à ce mouvement de retour. La situation initiale nous présentait un jeune couple englué dans le quotidien, dans une forme de solitude vécue à deux, où une absence, peut-être celle d'un enfant (c'est la solution que proposent Raoul et Stéphane). Dans la situation finale deux couples se sont formés, l'un conjugal, l'autre

[82] Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989, p. 101 : "As form of ironic representation, parody is doubly coded in political terms : it both legitimizes and subverts that which it parodie."

amical. C'est une forme de double retour à une situation initiale : une situation matrimoniale pour Solange, ce qui, semble-t-il, a toujours été son souhait, avec Christian duquel elle attend un enfant ; et une situation de compagnonnage amical pour Raoul et Stéphane qui, au travers de ses interprètes fait appel à la situation initiale des *Valseuses*. Là aussi une forme de perpétuation apparaît, Solange pourrait de nouveau se lasser de son couple, enfant à charge ou non, Raoul et Stéphane pourraient retrouver une complicité masculine et une soif de jouissance égoïste semblable à celle de Jean-Claude et de Pierrot au début des *Valseuses*. Dans *Buffet froid*, la boucle se perpétue par la mort. Alphonse et sa femme forment un couple solitaire englué dans un isolement géographique et social qui mène à la mort (de la première victime d'Alphonse et de sa femme), quand la fin du film nous montre Alphonse, seul, sans ses compagnons, et une femme, seule, sans son père, victime du meurtre d'Alphonse, qui finit par le tuer. La figure du couple est encore une fois symbole mortifère chez Blier, ou bien celui de la fin du mouvement, ce qui dans sa filmographie semble revenir au même. Un meurtre étant le point de départ du film, la porte reste ouverte à un recommencement de l'intrigue, cette fois-ci peut être au féminin, une femme étant porteuse du dernier meurtre.

Les films du corpus semblent suivre une forme classique du cinéma américain que Gilles Deleuze, dans son ouvrage *Cinéma 1 : L'image-mouvement*[83], nomme grande forme et qu'il décrit comme suivant une structure SAS ou SAS', soit Situation Action Situation(‘), où SAS' désigne une situation légèrement modifiée par la finalité de l'action. L'action a ici pour but le retour à la situation initiale ou à une situation qui s'en rapproche. Dans ce cinéma (notamment ceux de J. Ford, K. Vidor, B. Wilder…), le milieu, soit l'espace englobant, le territoire, l'environnement qui entoure l'action tient une place aussi, voire plus importante que les personnages qui y agissent dans la finalité du récit. Dans un western de Ford, l'englobant, à savoir le grand ouest, les vallées à perte de vue, qui figure plus largement la civilisation nord-américaine en construction, est sauvé ou se doit d'être pérennisé par l'action. Les films agissent ainsi comme garants d'un ordre social et environnemental établi, le vent continuera toujours de souffler sur les plaines comme la république fédérale se maintiendra à jamais ou ne changera que légèrement pour assurer sa longévité. Si l'on reprend l'idée des féminités comme milieu ou figures englobantes chez Blier, il est plus aisé de cerner la circularité à la lumière du concept de grande forme de Deleuze (structures SAS et

[83] Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

SAS'). L'agent actif, l'homme, cherche à maintenir en place son milieu, le territoire qu'il souhaite posséder et sur lequel il souhaite pérenniser sa domination, la femme. Les enjeux des films s'apparentent alors à des luttes pour le retour à une situation originelle de domination, comme vu dans *Calmos*, ou à une négociation pour la maintenir, à la manière de *Préparez vos mouchoirs* et des *Valseuses*. Ce milieu changeant dans lequel des agents tentent de négocier le maintien de leur domination rappelle ce que dit R.Connell de la masculinité hégémonique : "Lorsque les conditions de la défense du patriarcat changent, les fondements de la domination d'une masculinité particulière s'érodent. De nouveaux groupes peuvent remettre en question d'anciennes configurations et construire une nouvelle hégémonie. La domination d'un groupe d'hommes, quel qu'il soit, peut être remise en cause par des femmes. L'hégémonie est ainsi une relation historiquement dynamique.". Cette dynamique de lutte pour l'hégémonie se retrouve donc directement dans la structure des films du corpus, dans une négociation (SAS') ou une lutte plus directe (SAS) pour le maintien de la domination. Enfin cette disposition est aussi celle de la société au sein de laquelle évolue Blier et dans laquelle il produit ses films. Ce dernier, homme blanc d'une classe supérieure, donc dominant, se retrouve en prise avec un monde en changement, post événement de mai 1968 et en pleine révolution sexuelle à partir des années 1960, avec un milieu changeant dans lequel sa domination n'est plus assurée. Ses films peuvent ainsi être pris comme des modes d'intégration (pour certains éléments), de négociation, de réponse voire de réaction aux luttes et aux changements qui lui sont contemporains. Le corpus transcrit ainsi, sous un mode carnavalesque, à la fois la libération du milieu face à son dominant et surtout la lutte ou la négociation du dominant pour le maintien de sa situation ou encore pour une sortie relativement peu dommageable de celle-ci. *Calmos* serait ainsi le contre-exemple, le négatif, à la fois drôle et effrayant, de la sortie négociée de la domination (la reprise de la domination par le sexe opposé), d'où son irrémédiable envie de symbiose des corps aux sexes opposés à sa conclusion. Les autres films du corpus présentent eux plus une négociation de ces rapports de domination. La trajectoire d'apprentissage qu'empruntent les masculinités dans les films se voit aussi comme la traduction de cette nécessité, voire de cette obligation à changer de comportement pour maintenir ou négocier la domination face au contexte de l'époque, ou encore pour en sortir. Le machisme et la misogynie ressentis dans les films découlent aussi de cette formulation du récit du point de vue des hommes comme agent de la

narration. La lutte féministe et la libération sexuelle sont ressenties, et sont des attaques envers l'ordre patriarcal, consciemment ou inconsciemment, les protagonistes masculins se sentent attaqués, ils sentent leur situation s'effriter et se placent comme victimes de ces luttes. On retrouve ici une forme d'inversion, d'une lutte féminine pour l'égalité d'une situation à leur désavantage on arrive souvent dans les films à une vision d'une société dominée par le féminin en lutte face à des hommes en perdition.

Une précédente analyse de l'économie de la parole dans les films du corpus nous montrait un clivage entre les genres. Les femmes parlaient peu mais de manière plus sensée que les hommes souvent caractérisés par des répliques fleuves teintées d'absurdités ou de grotesque. Il arrive cependant que dans les films les femmes se mettent à emprunter le mode de locution masculin, une forme excessive, animale et prédative du langage, pour exprimer des vérités fortes (voir l'étude de la réplique de Marie-Ange lors du braquage du coiffeur dans *les Valseuses*). Cette frontière marquée et genrée dans le langage ne semble donc pas totalement imperméable mais bien poreuse, et il convient d'étendre cette interrogation sur la perméabilité des genres aux autres éléments de mise en scène et de narration des films.

La première interrogation peut se porter sur l'inversion de pénétrant à pénétré, et sur l'homosexualité potentielle de certains personnages du corpus. Comme vu plus tôt un seul film présente une situation explicitement homosexuelle, il s'agit d'un passage des *Valseuses* dans lequel il est ouvertement sous-entendu que Jean-Claude a sodomisé Pierrot. La séquence s'amorce autour d'un dialogue entre les deux hommes, face au miroir, après avoir pris un bain ensemble. Jean-Claude pose sa main sur les fesses de Pierrot qui lui rétorque instantanément "enlève ta main vieux pd", ce à quoi il lui répond "Y a pas de honte", ce sur quoi rebondit Pierrot "c'est pas une question de honte mais d'envie". Jean-Claude l'interroge ensuite sur ses envies puisqu'il n'a jamais eu de relations sexuelles avec un homme ("t'en sais rien, un truc que tu connais pas tu peux pas savoir si t'en as envie ou pas…") ce à quoi il répond instantanément en réaffirmant son hétérosexualité ("Moi ce qu'il me faut c'est une bonne femme ! [...] quelque chose qui m'attire et non pas qui me repousse !"). L'instant d'après Jean-Claude attrape Pierrot et un cut sous-entend le viol qui se déroule. Le plan suivant montre les deux protagonistes marchant dans une cité balnéaire vide en hiver, Pierrot s'exclamant "Je suis humilié !" quand Jean-Claude lui répond "Mais non

t’es pas humilié, entre copains c’est normal !”. Outre le fait de représenter une évolution dans la tolérance des sexualités amenée par la révolution sexuelle (par le démenti de l’humiliation ou d’une honte potentielle à l’homosexualité) et à amener une nuance bisexuelle au personnage prédatif de Jean-Claude, la séquence nous éclaire également sur les perméabilités entre valeurs traditionnellement attribuées à la masculinité et à la féminité dans la caractérisation des personnages. Si Jean-Claude est le pénétrant et que Pierrot est le pénétré ce n’est pas un hasard, ce dernier se voit figurativement comme littéralement émasculé dans le film par la balle qu’il prend dans les testicules au début du film qui le rend impuissant. De plus son corps androgyne et ses cheveux longs le rapproche d’une forme classique de féminité, ce qui est toujours mis en contraste avec son comportement violent et ultra prédatif voire machiste. Jean-Claude lui n’est pas non plus pénétrant pour rien, il est le plus viril du duo même si un certain contraste s’opère là aussi par une déstabilisation de sa masculinité dans la séquence de la première nuit avec Marie-Ange (cf première partie), par ses cheveux longs (aussi attribués aux loubards) et son jeu très corporel. Ces nuances dans les attributions de caractères virils ou féminins aux personnages traduisent une forme de trouble nouveau dans la masculinité, encore une fois à l’aune des nouveaux comportements sexuels et des nouvelles définitions du genre induits par la révolution sexuelle et les luttes féministes. L’inversion dans *Calmos* fixe justement des caractères typiquement masculins et féminins (dans leur retournement ou non, voir partie I et 1/ partie II) pourtant, au vu de la séquence du train analysée précédemment, il y a bien une volonté de glissement du masculin vers le féminin, et inversement. Non pas un glissement total mais partiel et actif au-delà d’être simplement narratif, certaines caractéristiques de l’un sont portées consciemment par l’autre dans une volonté de se mettre “à la place de”. La séquence du train explicite cette perméabilité éphémère et active, tout comme l’arrivée des femmes des comparses où elles formulent la suite des envies de leurs maris après que ceux-ci proposent timidement un repas (toujours dans leurs pulsions gloutonnes) : “C’est ça et ensuite un bon western et puis demain le football”. Dans *Préparez vos mouchoirs*, même infantilisés (ou enfants), les hommes ne sont pas moins exclusivement définis comme masculins tout comme Solange n’a aucune caractérisation traditionnellement masculine. Christian même enfant et bien que plus proche d’une sensibilité perçue comme “féminine” fini par avoir des envies sexuelles et des comportements sexuels masculins hétéro-normés. Enfin dans *Buffet froid* la frontière est également relativement

imperméable puisque le film s'emploie justement à séparer les hommes, personnages principaux du récit et les femmes, qui en sont jalons. Blier semble ainsi définir des caractéristiques précises pour chaque genre et non perméables entre elles, cependant les individus eux-mêmes semblent quelquefois capables de passer d'un genre à l'autre, par des procédés narratifs (les multiples inversions vues en première partie, surtout dans *Calmos*) ou par des dispositions particulières, par exemple Jeanne dans *les Valseuses*, qui bien que personnage féminin, a les attributs narratifs des hommes dans le film : appétit, désir sexuel, agency, parole… Quand ces mêmes protagonistes masculins la suivent sans demander leur reste. Ce léger trouble présent dans les films du corpus est soutenu par un film plus tardif dans la filmographie de Bertrand Blier, *Tenue de soirée* (1986), qui renforce ce trouble en insistant sur le personnage de pénétrant viril bi-sexuel (voir exclusivement homosexuel) de Depardieu et en prolongeant un flou dans les attributions des caractéristiques traditionnelles du féminin et du masculin.

La semi-perméabilité des genres apparaît comme une brèche, encore une fois comme une négociation face à des changements d'époque, Blier concède certains points de lutte : ouverture vers d'autres sexualités, même si *Calmos* en est clairement une réaction, bien que parodique le propos dystopique peut se résumer aussi en "et si les femmes prenait le dessus sur les relations de séduction et les relations sexuelles"; meilleure écoute du plaisir et des désirs féminins; marginalité et lutte anti ou hors du système… Mais en rejette d'autres en bloc : la pratique militante du MLF; un pouvoir de séduction exclusivement féminin; une perméabilité complète entre les genres et non une frontière définie…

Conclusion :

Les films du corpus apparaissent comme des réponses plus ou moins en réaction au contexte qui baigne leur création. Une certaine idée d'un mouvement et d'un changement possible les traverse tout en gardant dans un recul plus global une forme de volonté conservatrice ou au moins une forte interrogation face aux changements. Cette exploration des questions de sexualité face aux changements de l'époque, bien qu'épousant exclusivement un point de vue masculin, balaie une large frange des modes de rapport entre masculinités et formule des inquiétudes ou des

interrogations d'hommes de l'époque face aux luttes et aux bouleversements dont ils sont témoins. Les réponses, les réactions ou les interrogations de chacune des masculinités explorées semblent se construire en fonction de leur rôle au sein de la domination patriarcale mais aussi de leur milieu, de leur âge et de leur appartenance sociale. Les films ne paraissent ainsi pas foncièrement révolutionnaires ou foncièrement réactionnaires mais semblent agir dans une négociation constante, dans un certain recul induit d'une part par le second degré et d'autre part par leur structure elle-même qui conjugue mouvement et stabilité. Le corpus apparaît ainsi plus comme une figuration de témoignages sous le mode carnavalesque des interrogations masculines face à une époque de changements que comme des réponses à ceux-ci. Il s'agit maintenant d'explorer la réception de ces interrogations, et des films plus largement, leur répulsion ou leur assimilation par le public et la critique là aussi toujours en relation avec le milieu social et intellectuel dans lequel ils évoluent.

III/ La réception des films de Bertrand Blier

Cette partie se concentre sur la réception des films du corpus dans leur ensemble. Mais l'étude sera cependant divisée en deux temps. Il sera d'abord question de la réception contemporaine aux œuvres étudiées puis de leur réception ultérieure.

Un court aperçu de la réception montre une forte polarisation des avis, on aime en général les films de Blier ou on les déteste, peu sont indifférents ou mitigés. L'analyse ne se portera cependant pas exclusivement sur une situation de l'appréciation des œuvres du corpus mais se focalisera sur les divergences au sein d'avis de prime abord similaires. La question pouvant se résumer ainsi, quelles sont les raisons qui provoquent l'adhésion ou le rejet des films du corpus. En plus de simples questions d'appréciations, il convient également de questionner le rapport politique aux œuvres du corpus qui, comme vu précédemment, sont empreintes des débats publics d'époque autour de la révolution sexuelle mais aussi autour de diverses questions sociales. Il s'agit donc de repérer et d'analyser au sein de la réception contemporaine comme actuelle, les rapports du public envers les sujets traités dans les parties précédentes, principalement l'identification ou non d'une misogynie, d'une mise en scène des sexualités et des rapports entre les genres sous un angle carnavalesque, parodique, satirique ou plus simplement l'identification d'un second degré. Puis de lier ces avis entre eux, d'en identifier les tendances, les marquages politiques, mais aussi la mouvance au cours du temps, tout en gardant en vue les différents contextes de réception. Il convient donc d'analyser cette réception d'une façon chronologique pour ensuite saisir les continuités et discontinuités de la réception et surtout ce qu'elles disent de l'évolution du mode de réception du public tout comme de l'évolution du contexte de celle-ci. Pour cela l'étude s'appuiera sur des sources diverses suivant les périodes de réception étudiées tout en s'appuyant sur la thèse de Linda Hutcheon à propos de l'ambivalence, entre réaction et subversion, de l'utilisation de la forme parodique, et plus largement du second degré. Pour la réception contemporaine aux œuvres, les sources principales outres les témoignages de Blier lui-même sur la réception de ses films, sont les articles de presse, généraliste comme spécialisée, disponibles à la consultation dans les archives de la bibliothèque du film, ainsi que quelques autres revues à la distribution moins conséquente et plus spécifique, conservées dans ces mêmes archives. Une autre source exploitée est

celle du box-office dont les scores ont été conservés par le CNC. Pour la réception contemporaine aux œuvres la source principale d'avis critiques émane cette fois du public et se trouve dans les sites agrégateurs de critiques que sont *Allociné* et *Senscritique*, à cela s'ajoute certains articles de presse postérieurs à la sortie des films (à l'occasion de sorties DVDs et BluRay ou de rediffusions TV), des traces d'exploitation en festival, de ressorties en salle, de rachat de droits d'exploitations, etc, dont la source se trouve à la fois sur la base de données en ligne du CNC mais également sur le site du CNC et de l'INA situé à la Bibliothèque Nationale Française François Mitterrand.

A/ La réception contemporaine aux films

La mise en scène carnavalesque des sexualités dans les films du corpus amène, comme vu précédemment, une ambivalence dans leurs interprétations. Portant à la fois une certaine forme de subversion et son pendant réactionnaire, cette mise en scène catalyse un débat déjà largement présent dans le contexte de sortie des films. Ils semblent en effet être construits en réponse, ou *a minima* mettent en images des interrogations présentent dans les débats publics de l'époque autour des nouvelles formes de relations possibles par la libération des mœurs mais aussi à propos des luttes féministes accompagnant cette libération. Il paraît logique que ces questions déjà controversées poursuivent leur controverse dans la réception des films et qu'un clivage soit observé pour les plus explicites dans leur traitement de ces questions de sexualités. Il convient donc dans un premier temps d'en analyser les modes de réception dans leur contexte d'époque pour ensuite élargir l'échelle temporelle de cette étude.

Une première partie s'emploiera à montrer, à analyser et à catégoriser ce clivage en fonction des sources convoquées mais aussi des films et de leur propension à la polémique, le tout dans une analyse globale de la réception de chaque film qui permettra dans une seconde partie de rentrer davantage dans le détail de la dichotomie de la réception. Dans cette seconde partie il s'agira d'analyser précisément la réception contemporaine aux films par l'étude, la comparaison et la classification des avis autour des films du corpus, pour enfin identifier les causes de l'adhésion ou du rejet des films et ce que ces positions disent à la fois du rapport aux films mais également de sa dénomination politique.

1/ Analyse globale de la réception

Les Valseuses sort en 1974 dans la dernière période de la révolution sexuelle qui s'étend globalement des années 1950 à la fin des années 1970. La libération des mœurs est déjà opérée, même attestée par les rapports Kinsey de 1948 et 1953 puis en France par ceux de Pierre Simon en 1972 et favorisée par une série d'avancées médicales dans le domaine de la contraception qui se poursuit dans le domaine législatif (la loi Neuwirth autorise l'usage du préservatif et de la contraception orale, votée en 1967 et appliquée en 1972). Le film sort donc en période de luttes féministes de plus en plus visibles dans la société française et internationale, sur le plan culturel (l'exposition *Womanhouse* en 1972 aux Etats-Unis; naissance du collectif *Les Insoumuses* de Delphine Seyrig, Ioana Wieder et Carole Roussopoulos en 1974, succès public du *Bonheur* d'Agnes Varda en 1965, Chantal Akerman connait déjà un succès d'estime puis un succès international len 1975 avec *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles*…) mais aussi politique, puisque l'année suivante sera déclarée par l'ONU "année internationale de la femme" marquant le début d'une "décennie des Nations unies pour les femmes". Le MLF (Mouvement de Libération de la Femme fondé en 1970) est alors particulièrement actif en France notamment dans sa lutte pour le droit à l'IVG (accordé en 1975 par la loi Veil). Ces changements sociétaux sont également marqués par les évènements de mai 1968 attestant une vague de contestation de l'autorité paternaliste (et parentale) par tout un pan de la jeunesse, et donc d'un mouvement de remise en question plus global de l'autorité et du mode de vie occidental d'après-guerre. 1974 marque aussi le début de la fin de la période des Trente Glorieuses (1945 à 1975) avec le premier choc pétrolier (de 1973 à 1975) et l'entrée dans une pleine société de consommation à la suite de la fin de l'exode rural au milieu des années 1970 (en témoigne la multiplication des grandes surfaces entre 1960 et 1980[84]). Le cinéma est très fortement intriqué à cette révolution sexuelle, d'une part dans son accompagnement de celle-ci par une production de plus en plus sexuellement explicite (*Dieu créa la femme* de Roger Vadim en 1956, *Jules et Jim* de François Truffaut avec la figure du trouple en 1962, *Emmanuelle* qui sort justement en 1974…) contre une censure qui recule peu à peu, et d'autre part un cinéma d'exploitation pornographique commence à s'implanter. *Les Valseuses* n'est donc pas seul à déployer une sexualité ostensible à l'Écran mais fait quand même figure de nouveauté, et s'inscrit également dans une lignée de films explorant la

[84] Philippe Moati, *L'avenir de la grande distribution*, Paris, Odile Jacob, 2001.

violence sortis quelques temps auparavant (*Orange mécanique* de Stanley Kubrick, *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri…). Cette transcription explicite de la sexualité de la violence de jeunes hommes, tout comme leurs modalités, vaudront au film une réception fortement polarisée.

Le film provoque en effet des réactions tranchées, sa mise en scène n'est pas en cause mais plutôt son "obscénité" et son utilisation dans le film. Il est plutôt lu au premier degré, comme réaliste, mais sous un angle comique ou "lyrique" qui forme une contrepartie à l'obscénité, qui la met à distance, la rattrape, peu note une influence grotesque ou fabuleuse. Une seule critique (dans *Libération* du 03/04/1974, la critique est une femme) note réellement un problème misogyne (les autres peuvent reconnaître une certaine misogynie sans forcément l'appuyer comme problématique mais comme induite par les protagonistes). Pourtant la critique féministe en général condamne le film selon Bertrand Blier, dans un entretien pour *Télérama* en 2010 il déclare ainsi : "Tout a commencé avec *Les Valseuses*, en 1974. On était en plein MLF et il y a eu des manifestations devant les cinémas. Des banderoles... La cinéaste Chantal Akerman allait de salle en salle en apostrophant les futurs spectateurs : " N'allez pas voir cette merde, c'est une insulte envers les femmes." Et, dans *Le Figaro* – *Le Figaro* de l'époque, le vrai, le pur, le dur –, le professeur Debray-Ritzen demandait carrément l'interdiction du film[85]". *Les Valseuses* est très mal reçu par la critique spécialisée cinéma, on trouve le film obscène, misogyne et le plus souvent réactionnaire. Il provoque un débat au sein même de la revue *ÉCRAN*.

Calmos sort en 1976, il est réalisé sciemment dans le sillage de l'année internationale de la femme et des actions du MLF[86]. Le film est mieux reçu à droite qu'à gauche, même si la critique est largement négative. Encore une fois les réactions sont tranchées, une majorité déteste le film quand une minorité l'apprécie. Ce n'est pas la mise en scène (si ce n'est parfois son rythme) qui est en cause pour la critique mais bien la misogynie du film, ou en tout cas le traitement réservé aux femmes. Certains arguent une misanthropie plus qu'une misogynie. D'autres critiquent simplement l'obscénité ou la lenteur de certaines parties du film. La réception des revues spécialisées est très mauvaise, à noter que le film provoque là encore le débat dans la revue *ÉCRAN*.

---

85 Propos recueillis par Pierre Murat, *Télérama*, 27 août 2010

86 Gaston Haustrate, Bertrand Blier, Paris, Edilig, 1988, p. 35 : "J'ai donc, avec Philippe Dumarçay, flirté avec l'idée, un peu folle, de concocter un canulard pour célébrer à notre manière l'année de la femme."

Préparez vos mouchoirs, sorti en 1978, est mieux reçu à droite qu'à gauche, même si la critique est globalement plutôt positive. Encore une fois les réactions sont tranchées, une majorité apprécie mais une partie le considère là aussi comme misogyne, sexiste et réactionnaire, et ce à gauche comme à droite. A noter que la critique américaine apprécie grandement le film et lui décernera même son prix à New York (devant *Deer Hunter* de Michael Cimino sorti la même année) et l'oscar du meilleur film étranger. Là encore, la réception de la critique spécialisée est très disparate, de très bonne à très mauvaise.

Buffet froid sort l'année suivante en 1979, le film s'intéresse plus particulièrement au nouveau quartier de la Défense (dont la construction a commencé dès les années 1960) relié en 1977 à Paris par le RER A. Le film est globalement très bien reçu (même si légèrement mieux à droite qu'à gauche). Beaucoup louent le film et son absurdité, quelques-uns témoignent d'un désaccord idéologique lié à la violence du film ou n'adhèrent tout simplement pas à sa narration. A noter que la critique littéraire et cinématographique (notamment les *Cahiers du cinéma*) pose un plus grand regard sur ce film. Le film reçoit le césar du meilleur scénario. La critique spécialisée est plutôt unanimement bonne à l'exception des *Cahiers du cinéma*.

A noter que le nombre de critiques, surtout de critiques de journaux non-spécialisés, augmente des *Valseuses* à *Calmos*, Blier semble s'installer comme un auteur qui compte dans le paysage cinématographique français de l'époque.

2/ Bertrand Blier misogyne, misanthrope ou critique ?

Dans la polarité des avis provoqués par les films du corpus, les raisons de dépréciation ou d'appréciation des films divergent, il convient d'interroger plus précisément cette réception.

Les critiques qui apprécient *Les Valseuses* y reconnaissent globalement un humour et un talent de mise en scène même dans des situations explicites. Certains s'arrêtent là : *Une semaine de Paris*, *Pariscope*[87] ou *Le Journal du dimanche* : "Grâces soient rendues à Bertrand Blier lui-même, qui mène son affaire avec une virtuosité de vieil hollywoodien, et à ses interprètes qui introduisent vérité, tendresse, humanité,

[87] Jose Bescos, "Les Valseuses", *Une semaine de Paris, Pariscope* du 06/03/1974.

émotion, jusqu'aux moments les plus âpres et les plus triviaux.[88]"; d'autres reconnaissent un caractère "obscène" ou "subversif" au film et le saluent : *France-soir* (où Robert Hazal écrit : "Un film très important par tout ce qu'il apporte, tout ce qu'il bouscule, tout ce qu'il renverse[89]"), *Le Canard enchaîné*[90], *Le Monde*[91], *L' Aurore*[92], *Le Point*[93] ou encore *Les Échos* qui va jusqu'à reconnaître une forme de militantisme : "*Les Valseuses* est un film dramatique [...] qui raconte finalement le mal vivre en France. Si on le veut vraiment, *Les Valseuses* est un film frais et joyeux. Comme la guerre qui, elle aussi, on le sait, est fraîche et joyeuse…[94]".

Une vraie dichotomie vient dans la dépréciation du film. Certains critiques déprécient le film pour son obscénité et son immoralité : *Télérama* (qui reconnaît tout de même un talent de mise en scène : "Le plus triste, c'est que le talent de Blier et de ses comédiens soit mis au service d'une telle entreprise[95]"), *L' Humanité-dimanche*[96], *La Croix* (qui reconnaît aussi un talent de mise en scène : "je conviens que techniquement le film est plutôt adroit et ses interprètes d'un naturel suffocant.[97]"), *Minute*[98]… La reconnaissance d'un talent du metteur en scène témoigne du fait précis qui gêne, il ne s'agit pas réellement d'un désaccord politique, ou d'une critique de fond, mais bien d'une certaine pudeur de la presse qui dénonce la mise en image de la sexualité plus que la mise en scène des sexualités elles-mêmes. D'autres donc déprécient le film explicitement pour sa misogynie : *ÉCRAN*[99], *Positif*[100], ou encore dans *Libération*, où il s'agit d'une des seules critiques contemporaines du film écrite par une femme : "je suis une femme et [...] lorsqu'on est une femme aller voir Les Valseuses [...] c'est dur ![101]"... Il est à noter que ce sont plutôt des médias de gauche qui déprécient le film pour sa misogynie (même s'ils sont peu) quand ce sont les médias plutôt orientés à droite (ou globalement conservateurs) qui le déprécient pour

---

88 J. Billard, *Le Journal du dimanche* du 24/03/1974.
89 Robert Chazal, "Les Valseuses", *France-soir* (Paris. 1944) du 21/03/1974.
90 Michel Duran, "Les Valseuses (La glande vadrouille)",*Le Canard enchaîné* du 27/03/1974.
91 Jean De Baroncelli, "Les Valseuses de Bertrand Blier", *Le Monde* du 25/03/1974
92 Robert Monange, "Les Valseuses", *L' Aurore* (Paris. 1943) du 23/03/1974.
93 Non crédité, "La grande virée", *Le Point* (Paris. 1972) du 18/03/1974.
94 Non crédité, "Les Valseuses", *Les Échos* (Paris. 1928) du 23/03/1974
95 Claude-Marie Trémois, "Comique obscène", *Télérama* du 16/03/1974.
96 S. Ladige, "Les Valseuses de Bertrand Blier : petits crétins et grande vadrouille", *L' Humanité-dimanche* du 15/05/1974.
97 J. Ro., "*Les Valseuses*", *La Croix* du 01/04/1974..
98 Non crédité, *Minute* du 03/04/1974.
99 Jean Domarchi, "Les Valseuses", *ÉCRAN* (02/1974).
100 Michel Cieutat, "Les Valseuses", *Positif* (05/1974).
101 Non crédité, "Quand les rires d'une salle de cinéma font mal à en crier", *Libération* du 03/04/1974.

son obscénité, exception faite de *l'Humanité-Dimanche*. Cette critique de la misogynie prend souvent une forme militante et se rapproche d'une critique féministe comme vu dans *Libération*, il apparaît qu'à l'époque déceler un sexisme est déjà une forme de militantisme. Ce qui sera confirmé par la suite par les débats provoqués par Calmos, où la misogynie sera soit dénoncée soit revendiquée par un discours en réaction de la critique féministe.

Les critiques plus mitigées notent souvent une obscénité ou un voyeurisme : *Le Monde* : "Un humour, parfois même une tendresse, qui font oublier certains aspects déplaisants du récit.[102]", ou *Le Figaro*[103].

Ce qui fait globalement débat pour les Valseuses ce n'est pas réellement le caractère outrancier de ces personnages, ils semblent concorder avec une certaine réalité, mais bien leur visibilité, la visibilité de ces comportements obscènes. La question de la misogynie existe mais n'est pas pour ce film partagé par tous. Le film dérange pour ce qu'il montre plus que pour les opinions politiques (ou moralistes) que l'on lui attribue.

La particularité de *Calmos* est que la majorité de la critique y distingue à sa sortie une forme de misogynie ou au moins une critique du MLF. Certains apprécient donc le film en connaissance de sa misogynie et en y adhérant : *La Revue du cinéma* qui y voit "une charge contre la tyrannie du MLF[104]" ou *L'Aurore* qui appelle à "une nouvelle forme de séduction des femmes[105]" ainsi que *Valeurs actuelles* qui y voit une charge contre "les féministes pisse-froid et pincées[106]". Il s'agit donc d'une posture active qui accompagne des revendications politiques directement tournées contre les luttes féministes. Au-delà d'adhérer au film ou de l'apprécier, ces critiques semblent au fond prendre appui sur leur interprétation du film pour tenir un discours réactionnaire face aux changements sociétaux qui leur sont contemporains, cette lecture est de plus amplifiée par le contexte de sortie du film, l'année suivant l'année de la femme et la loi Veil qui donne une plus grande exposition encore au militantisme féministe. D'autres complètent ou nuancent cette misogynie par une misanthropie générale supérieure ou égale : *France-soir* pour qui le film est "juste une comédie qui

---

102 Non crédité, "Les Valseuses", *Le Monde* du 04/04/1974.

103 Louis Chauvet, "Les Valseuses", *Le Figaro* (Paris. 1854) du 23/03/1974.

104 F.C., "*Calmos*", *La Revue du cinéma* de 03/1976.

105 Guy Teisseire, "Bertrand Blier : "Dans *Calmos* nous avons été d'une totale mauvaise foi !"", *L'Aurore* du 10/02/1976.

106 Robert Monange, "*Calmos* (Vive Rabelais !)", *L'Aurore* du 14/02/1976.

se moque de tout et de tout le monde[107]", *ÉCRAN*[108] nous y reviendrons, *Libération*[109] sur lequel nous reviendrons également, *L' Aurore*[110], *Le Journal du dimanche*[111], *Les Échos*[112], ou encore *L' Express* (Paris) où le film est comparé à *La Grande Bouffe* de Ferreri : "L'humour très peu britannique de *La Grande Bouffe* avait semé une grande frayeur parmi les bien-pensants. *Calmos* provoquera les mêmes bouches pincées, les mêmes moues de dégoût."[113]". Il s'agit ici majoritairement de replacer le film dans sa forme comique et dans son ton parodique, le second degré identifié par ces critiques dépasse la potentielle misogynie reconnue puisque la critique vient également toucher les comportements masculins. C'est ce que défend notamment Delfeil De Ton (également chroniqueur dans *Charlie Hebdo* qui pourtant "boycotte Bertrand Blier depuis Les Valseuses pour cause d'ignominie dans sa tête.[114]") dans le numéro de Libération cité précédemment et c'est ce qui provoquera un débat au sein de la rédaction. François Forestier en comparant dans *L'Express* la réception du film de Ferreri à celle de *Calmos* identifie le film comme une forme subversive et politiquement incorrecte (contrairement à un humour britannique connu comme absurde et reposant essentiellement sur un comique de situation burlesque). Il place donc la critique négative comme un puritanisme excessif et non comme une critique féministe : "Misogynie ? « Non,dit Bertrand Blier. Tout bien pesé, *Calmos* est un hymne à la femme »[115]".

Du côté de la critique négative (largement majoritaire) on reproche au film sa misogynie : *Le Canard enchaîné*[116], *Charlie hebdo*[117], *Télérama* où Christine De Montvalon écrit : "Aller rire d'un tel film c'est, pour une femme, signer un pacte avec l'esclavage. Il faudrait en pleurer.[118]", *Cinéma*[119], *ÉCRAN*[120], *Politique hebdo*[121], *Libération*[122] (qui titre pour deux de ses trois articles sur le film "La syphilis du vieux

---

107 Patrice de Nussac, "Bertrand Blier : l'art de la mauvaise humeur", *France Soir* du 13/02/1976.
108 Guy Braucourt, "Calmos", *Écran* (03/1976).
109 Delfeil De Ton, "Non Calmos, c'est pas la vérole !", *Libération* du 16/02/1976.
110 Robert Monange, "Calmos (Vive Rabelais!)", *L' Aurore* (Paris. 1943) du 14/02/1976.
111 Pierre Billard, "Ras le bol les bonnes femmes", *Le Journal du dimanche* du 15/02/1976.
112 Non crédité, "Calmos", *Les Échos* (Paris. 1928) du 12/02/1976.
113 François Forestier, "*Calmos* : un film défouloir", *L'Express* du 09/02/1976.
114 Non crédité, *Charlie hebdo* (n°476) du 26/12/1979.
115 *Ibid.*
116 J.P. G., "Calmos", *Le Canard enchaîné* du 18/02/1976.
117 Non crédité, *Charlie hebdo* du 26/02/1976.
118 Christine De Montvalon, "La guerre des sexes", *Télérama* du 05/02/1976.
119 Michel Grisolia, "Calmos", *Cinéma* (03/1976).
120 Guy Braucourt, "Calmos", *Écran* (03/1976).
121 Non crédité, *Politique hebdo* du 12/02/1976.
122 Jacques Doyon, "La syphilis du vieux monde, filmée par un vieillard", *Libération* du

monde, filmée par un vieillard" et "Tu as attrapé la Calmite…") , *Le Nouvel Observateur*[123], *Le Monde* où Jacques Siclier qualifie le film de "répugnant" et "sexiste" : "Et de nombreuses spectatrices pourront se sentir bafouées par ce sexisme qui les transforme en pantins physiologiques. [...] ce qui achève de rendre répugnant ce film[124]", *Le Quotidien de Paris*[125] (qui titre "Un cauchemar sexiste"), *La Croix*[126](dont la notule s'intitule "Deux films immondes : Calmos et Maîtresse"), *Le Figaro*[127]("Calmos : Pot-pourri"), *Minute*[128] (Calmos : "La bêtise et l'obscénité"); mais aussi sa mauvaise exécution : *Le Point :* "on se passerait d'arguments, si *Calmos* éclatait de dynamisme et de drôlerie [...] la misogynie demande du souffle[129]", *Le Quotidien de Paris* : "Nous ne sommes pas là chez Gargantua mais chez le boucher de Machonville[130]". La critique est virulente ce que montre bien les titres très évocateurs des différents articles. Ici il ne s'agit plus de reconnaître une misogynie mais bien de la qualifier, de l'associer à la vulgarité et à l'obscénité du film. Si Les Valseuses provoquaient un débat autour de la légitimité de la représentation des sexualités dans le film, de par ses protagonistes loubards marginaux, il semble ici que le choix de représenter une masculinité vieille France misogyne attire plus fougueusement la critique. Le second degré est parfois identifié mais très vite balayé par une lecture vulgaire et obscène au premier degré. Ainsi ce que l'on reproche au film c'est autant son propos que la maladresse de sa mise en scène, la misogynie semble déranger car ouvertement affichée de façon grotesque (ce que montre les écrits de Michel Perez dans *Le Quotidien de Paris*), elle se voit même amplifiée par l'obscénité et la vulgarité décelées dans le film. Une critique de fond joint donc ici une critique de forme.

Il n'existe pas réellement de critiques mitigées du film. En revanche, des désaccords apparaissent au sein même des rédactions. Ici le débat ne se situe pas uniquement sur un échiquier politique global mais aussi à l'intérieur même des revues, deux revues font exister un débat au sein même de leurs rédactions et le dévoilent, il s'agit de *Écran* et de *Libération*. Dans *Écran* de mars 1976 Guy Braucourt voit en

---

18/02/1976 et Gilles Andres, "Tu as attrapé la Calmite…", *Libération* du 24/03/1976.

123 Non crédité, "À éviter", *Le Nouvel Observateur* (Paris) du 20/02/1976.

124 Jacques Siclier, "*Calmos* de Bertrand Blier", *Le Monde* du 17/02/1976 .

125 Michel Perez, "Un cauchemar sexiste", *Le Quotidien de Paris* du 16/02/1976.

126 J. Ro., "Deux films immondes : Calmos et Maîtresse", *La Croix* du 23/02/1976.

127 Philippe Nourry, "Calmos : Pot pourri", *Le Figaro* (Paris. 1854) du 18/02/1976.

128 Non crédité, "Calmos : La bêtise et l'obscénité", *Minute* du 18/02/1976.

129 M. F., "Les déserteurs de la bagatelle", *Le Point* (Paris. 1972) du 16/02/1976.

130 *Op. cit.*

Calmos un second degré fin et une critique subtile de la société de consommation dans sa généralité le tout sous une forme de fable Rabelaisienne (il cite également *Les bonnes femmes* de Chabrol) : "[Les personnages] ne sont aucunement présentés à leur avantage. Ce qui ne rend certes pas la gente féminine plus attrayante dans le film, mais met les choses au point en ce qui concerne la trop fameuse (et mauvaise) querelle du prétendu “mépris” du réalisateur à l’égard de ses personnages féminins : comme pour le Chabrol des Bonnes Femmes, on feint en effet de confondre le point de vue de l’auteur et celui de “héros” qui sont censés être ses portes paroles…[131]"; dans la même revue Claire Clouzot décèle dans le film une forte misogynie induite par la connivence du public avec les personnages masculins et l’absence de protagonistes féminins : "Les “comiques” J-P. Marielle et J.Rochefort fonctionnent comme des délégués du public [...] à qui on pardonne d’avance puisqu’on se pardonne à soi-même. [Ils] sont moralement quasiment inatteignables” et “Leur appétit perdu pour la chair fraîche n’a d’égal que leur appétit trouvé pour la (bonne) chère.[132]". Le débat porte donc ici sur l’interprétation du film et plus particulièrement sur la réalité de son caractère parodique. Pour Guy Braucourt le film est clairement une satire grotesque, qui touche les personnages féminins comme masculins, l’attribution d’une misogynie est donc pour lui partielle puisqu’elle ne tient pas du metteur en scène mais de ses personnages qui sont de plus traités si ce n’est de façon égale de façon péjorative. Le film n’est donc pas misogyne en soit mais présente des personnages qui le sont mais qui sont largement ridiculisés. Claire Clouzot réfute ces deux arguments. Le point de vue adopté étant masculin, l’identification et donc l’absolution est bien plus facile pour les protagonistes que pour les femmes du film. Cette critique de la masculinité ne tient pas du fait du lien entretenu entre personnages masculins et spectateurs. A cela s’ajoute le traitement de ces comportements masculins, qui dans sa forme comique grotesque vient les soutenir, le spectateur est amené à valider ce détournement d’intérêt du sexe vers la nourriture, et donc puisque vu d’un prisme masculin, de la femme vers la camaraderie masculine. Dans *Libération* c’est d’abord Delfeil De Ton qui donne une critique plutôt positive du film en y identifiant et en soutenant largement une inversion : ”Calmos film contre les femmes ! Vous avez compris que les hommes qu’on nous montre, dans Calmos, c’est les femmes dans la société telle qu’elle est ? Et vous avez pas compris que les femmes qu’on nous

---

131 Guy Braucourt et Claire Clouzot, "Calmos", *Écran*, 03/1976, p. 60-62.

132 *Ibid*.

montre, dans Calmos, c'est les hommes tels qu'ils sont fabriqués par la vie de con qu'on mène ?". Ce qui sera très vite contredit par deux autres critiques extrêmement virulentes du film et de celle de Delfeil De Ton, l'une par Jacques Doyon : "Pour qu'il y ait misogynie il faut que la femme existe : regard raciste. Oui : l'autre n'a pas d'existence. La femme invisible. Sa seule référence : les mâles, leurs bites" ; et l'autre par Gilles Andres : " Oui, il y a un renversement de rôles féminin-masculin et des langages différents [...]. Là où ça se gâte sérieusement c'est avec la scène du commando de chasse : oui les nénettes s'approprient le parler corps de garde, avec les connotations sexuelles, qui s'y rattachent; mais si elles en parlent, elles ne violent pas séance tenante et Blier établit là une différence de poids renforcée par le glissement dans l'exotisme de la SF" et "De même qu'est réducteur de voir le MLF sous l'angle exclusif du SCOUM [l'auteur fait ici sûrement référence au *SCUM Manifesto* de Valérie Solanas qui avait fait scandale à l'époque pour son appel à l'éradication des hommes], en oubliant que si les mâles ont un statut de "devant bander constamment", ils en sont tout aussi agents que victimes (et ce n'est pas là un des moindres fruits de l'analyse féministe)[133]". Le débat est ici sensiblement le même que dans ÉCRAN, Delfeil De Ton identifie une inversion complète des rapports et des comportements genrés, qu'il soutient donc comme une critique des comportements masculins. Jacques Doyon et Gilles Andres eux identifient également cette inversion mais la nuance par sa partialité et par l'absence de véritables points de vue féminins dans le film, faisant basculer pour eux le film dans une misogynie bien davantage présente qu'une critique des comportements masculins (Jacques Doyon écrit ainsi "Son film sera applaudi par tous ceux que le féminisme emmerde"). Dans *Une semaine de Paris, Pariscope*, un entretien entre deux femmes critiques est même organisé, Danièle Heymann prenant la défense du film face à Jacqueline Michel. Heymann défend un film qui selon elle est réussi et n'est pas misogyne mais a valeur de prévention face à des "dérives" des luttes féministes : "Je ne le trouve pas misogyne parce qu'il est une espèce de cri d'alarme absolument désespéré contre le fait que, nous, les femmes, allons peut-être un peu loin, si nous continuons dans notre voie de libération un peu anarchique[134].", quand Michel y voit un film qui nie la femme, manqué et ennuyeux : "[Calmos s'adresse] aux hommes qui nient totalement les

---

133 Delfeil De Ton, "Non *Calmos* c'est pas la vérole!", Jacques Doyon "La syphilis du vieux monde, filmée par un vieillard" et Gilles Andres "Tu as attrapé la calmite", respectivement dans *Libération* du 16/02, 18/02 et 24/03/1976.

134 Danièle Heymann, "L'explosion *Calmos*", *Une semaine de Paris, Pariscope* du 11/02/1976.

femmes. Le film leur dit : “vous avez raison de ne pas consommer, ces animaux sont immondes et dégueulasses”[135].". Ici l’objet du débat est différent puisqu’il ne prend pas racine dans une identification ou non de l’inversion mais dans une défense de l’interprétation de son propos. Danièle Heymann y voit une charge contre des dérives féministes qu’elle condamne quand Jacqueline Michel rejette justement ce propos. L’interprétation du film par les deux critiques est donc proche, il s’agit d’un débat davantage politique que tournant autour d’une interprétation de la forme du film.

Au-delà de divergences purement politiques entre revues, le film amène un débat qui semble plus porté sur une question de genre (dans son sens sociologique) que sur une ligne éditoriale politique. Les critiques féminines sont de plus, à une exception près, radicalement opposées à certaines critiques masculines dans les exemples cités, une dichotomie genrée s’opère donc quant à la réception du film. Une forme de misogynie est globalement reconnue, ou au moins une forme de critique des luttes féministes, ce qui est soit décrié, soit accepté et même revendiqué par certains, soit associé à une misanthropie plus générale qui déplace le film de seule charge contre le féminisme à charge contre la société de consommation en général.

Le processus d’inversion du film peut se lire comme un second degré, un niveau de lecture supplémentaire, il est souvent largement identifié (et associé au conte philosophique de Voltaire ou à Rabelais[136]). Linda Hutcheon, dans son ouvrage *A Theory Of Parody*[137], lie le second degré à une forme de subversion mais aussi à une forme de conservation réactionnaire. *Calmos* en est une forme d’illustration, le processus d’inversion semble contenir, au vu du corpus de réception étudié, à la fois une réception du film comme subversif par certains, et comme réactionnaire pour d’autres. Le même parallèle peut être fait avec *Les Valseuses*, le processus de lecture au second degré y semble cependant plus complexe, moins évident que le processus d’inversion puisqu’il s’agit d’une exagération. Là où l’inversion se définit assez clairement au vu du référent inversé, les frontières de l’exagération sont plus floues, et donc son interprétation moins évidente. Il est à noter cependant que la réception des *Valseuses* semble également confirmer la théorie de Hutcheon, une partie de la critique interprète le film comme subversif, une autre comme réactionnaire.

---

135 Jacqueline Michel, *ibid.*

136 G. B., ”*Calmos*”, *Les Nouvelles littéraires* du 05/02/1976; M. P., “Un cauchemar sexiste”, *Le Quotidien de Paris* du 16/02/1976; François Forestier, “*Calmos* : un film défouloir", *L' Express* (Paris) du 09/02/1976; Philippe Nourry, “*Calmos* pot pourri”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 18/02/1976…

137 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody : the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana Chicago : University of Illinois press, 2000.

Pour *Préparez vos mouchoirs* la dichotomie reste inchangée, une partie de la critique interprète le film comme misogyne et l'accepte ou non, à l'exception que la misogynie est ici plus discutée que dans les précédents films. Certains, habitués à critiquer les films de Blier pour leur misogynie, apprécient le film sans le retrouver : *Le Canard enchaîné*[138], *Antirouille* où G. Mathieu écrit : "C'est pas parce que Bertrand Blier a fait deux films misogynes qu'il faut se croire obligé d'étiqueter le troisième de la même façon[139]", *Ouest-France* où Jean-Paul Grée écrit : "On se dit, en préparant son mouchoir, pour bien protéger son rire : "Misogynie pas loin". Ce n'est pas assez creusé. Il est vrai que le retour de Bertrand Blier à la caméra avait de quoi inquiéter. Se souvient des *Valseuses* ou pire de *Calmos* ?[140]", *L' Aurore*[141], *Minute*[142], *France-soir*[143], *Les Nouvelles littéraires*[144]… D'autres l'y reconnaissent, plus ténue, s'y opposent mais passent outre et apprécient le film malgré une forme "phallocratique" : *Gazette de Lausanne et Journal suisse* : "quitte à se faire traiter de misogyne par les représentantes du MLF[145]", *Presse-Océan* : "Bertrand Blier a voulu prouver qu'il n'était pas un affreux personnage, mais tout à fait sensible à l'existence féminine. Malheureusement, pour lui, il prête à nouveau le flanc pour se faire battre[146]", *ÉCRAN*[147], *Une semaine de Paris, Pariscope*[148]. Comme pour les autres films, une partie de la critique (plutôt marquée à gauche) y voit une forme réactionnaire : *Le Soir*[149], *Le Point*[150], *Le Matin*[151], *Politique hebdo*[152], *Lutte ouvrière* où Jacques Lenoir écrit : "Bref, un film misogyne plutôt racoleur et méprisant[153]", *La Revue du cinéma*[154]...

---

138 Dominique Durand, "Préparez vos mouchoirs (Mouche à tout coup)", *Le Canard enchaîné* du 18/01/1978.

139 G. Mathieu, "Préparez vos mouchoirs", *Antirouille* (Clichy) du 01/03/1978.

140 Jean-Paul Gree, "Préparez vos mouchoirs : pour un peu de tendresse…", *Ouest-France* (Éd. de Rennes) du 28/01/1978.

141 Guy Teisseire, "Préparez vos mouchoirs ! En vedette, un cinéaste jusqu'au-boutiste : Bertrand Blier", *L' Aurore* (Paris. 1943) du 11/01/1978.

142 J. Mara, *Minute* du 18/01/1978.

143 Robert Chazal, "Préparez vos mouchoirs… Pour pleurer de rire", *France-soir* (Paris. 1944) du 16/01/1978 et Robert Chazal, "Préparez vos mouchoirs : reprise d'un succès", *France-soir* (Paris. 1944) du 22/04/1978.

144 Georges Charensol, "Préparez vos mouchoirs", *Les Nouvelles littéraires* du 25/01/1978.

145 P. H., "Préparez vos mouchoirs", *Gazette de Lausanne et Journal suisse* du 18/02/1978.

146 A.P. D., "Préparez vos mouchoirs", *Presse-Océan* (Édition de Chateaubriant) du 23/01/1978.

147 Yves Alion, "Préparez vos mouchoirs", *ÉCRAN* (02/1978).

148 José-M. Bescos, "Préparez vos mouchoirs", *Une semaine de Paris, Pariscope* du 04/01/1978.

149 Catherine Degan," Préparez vos mouchoirs", *Le Soir* du 16/02/1978.

150 Non crédité, "trouble", *Le Point* (Paris. 1972) du 26/01/1978.

151 Michel Perez, "L'appel des berceaux", *Le Matin* du 13/01/1978.

152 R. D., "Préparez vos mouchoirs", *Politique hebdo* du 29/01/1978.

153 Jacques Lenoir, "Préparez vos mouchoirs", *Lutte ouvrière* du 20/01/1978.

154 Hubert Desrues, "Préparez vos mouchoirs", *La Revue du cinéma* (02/1978).

La différence étant que la majorité des avis positifs qui ne décèlent pas de sexisme voit dans le film une réflexion sur le couple. D'autres qui semblent déceler la misogynie et la défendre, transforment cette acceptation du sexisme du film, soit en une forme subversive, le film est une attaque envers le "matriarcat" : *Le Quotidien de Paris* : "Bertrand Blier montre les ravages discrets d'un matriarcat[155]", ou encore *Presse-Océan*[156], soit une forme conservatrice comme pour *Valeurs actuelles* qui y voit un film fait "par quelqu'un qui aime les femmes" : "Pour parler d'elles avec lucidité, cette stupéfaction, cette tendresse contenue et ce mépris qui est de l'amour blessé, il faut beaucoup aimer les femmes. Qualité des plus rares en cette fin de siècle "féministe"[157]". Dans certains entretiens Blier défend son film d'une façon qui s'en rapproche en se définissant comme cible du MLF (dans *Le Soir*[158], *Le Quotidien de Paris*[159] ou encore *La Dépêche du midi* du où Y. M. écrit "Misogyne ? [Bertrand Blier] s'en défend avec ardeur… tout en stigmatisant avec la même ardeur le "terrorisme féminin !"[160]").

Les propos sont ici bien moins véhéments, on sent une certaine accalmie sûrement due au fait que le film est bien moins frontal dans sa mise en scène des sexualités que les précédents. Certaines critiques de la misogynie subsistent dans des cercles déjà féministes (critique d'extrême gauche notamment *Lutte ouvrière* ou *Le Soir*) comme d'autres critiques revendiquant un antiféminisme, principalement dans des journaux conservateurs ou d'extrême droite (*Valeurs actuelles*). Il s'agit également pour ces derniers d'affirmer une ligne éditoriale déjà antiféministe.

Buffet froid fait figure d'exception dans le corpus, seul une critique semble déceler une potentielle misogynie, sans pour autant la soutenir ou déprécier le film : "Les femmes, encore ne sont pas à l'honneur dans ce film d'hommes et l'on se demande un peu si Bertrand Blier déplore l'isolement des individus ou plaide pour l'individualisme du beaujolais et de la rillette[161]". Un consensus semble s'opérer autour

---

155 H. CH., "Préparez vos mouchoirs de Bertrand Blier, un énorme clin d'oeil", *Le Quotidien de Paris* du 16/01/1978.

156 A.P. D., "Préparez vos mouchoirs", *Presse-Océan* (Édition de Chateaubriant) du 23/01/1978.

157 Michel Mourlet, "Préparez vos mouchoirs", *Valeurs Actuelles* du 23/01/1978.

158 Michel Grodent, "Bertrand Blier prépare ses mouchoirs", *Le Soir* du 03/03/1977.

159 René Quinson, "Bertrand Blier retrouve Depardieu et Dewaere pour Préparez vos mouchoirs", *Le Quotidien de Paris* du 27/08/1977.

160 Y. M., "Bertrand Blier rêve de faire un film d'épouvante", *La Dépêche du midi* (Toulouse) du 25/01/1978.

161 Jean-Luc Douin, "Buffet froid : Du sinistre au sinoque", *Télérama* du 26/12/1979.

du film, la critique apprécie globalement sa qualité, reconnaît son ton absurde : *France-soir*[162] qui lie le film au théâtre de l'absurde, *Une semaine de Paris, Pariscope*[163], *Télérama*[164] cite Alfred Jarry, *Le Quotidien de Paris*[165] parle d'un lien au surréalisme, *La Croix*[166] loue sa maîtrise… La majorité juge le film plus subtil et intelligent que les précédents, et y décèle une forme critique à l'encontre de la société de consommation qui est désormais pleinement en marche dans cette décennie 1970 : *Cinéma*[167] , *La Revue du cinéma*[168] qui le qualifie de "voix des années 70", *L' Humanité-dimanche*[169], *Libération*[170], *Le Nouvel Observateur*[171], *Les Échos*[172], *L' Express*[173], *Le Figaro*[174]... Les principaux reproches faits au film concernent son rythme : *Le Matin*[175], *La Nouvelle République du Centre-Ouest*[176] et *Le Monde*[177] trouvent des longueurs au deuxième tiers du film); ou encore sa structure déconstruite[178]. Seul *Le Point*[179] qui trouve le film "chargé de mauvaise conscience") et Serge Le Péron pour *Les Cahiers du cinéma*[180] soutiennent un désaccord idéologique avec le film.

Il paraît pertinent de noter l'évolution de la critique vis-à-vis des films de Blier. Avec *les Valseuses* la scission commence à se dessiner, la propension du film à montrer et à faire exister dans le dialogue la sexualité de ses personnages polarise, on est pour ou contre, le film est vu soit comme subversion soit comme obscénité. D'un autre côté une certaine forme de misogynie est décelée, dans la subversion vient

---

162 Robert Chazal, "Buffet froid : l'appétit vient en riant", *France-soir* (Paris. 1944) du 19/12/1979.
163 José-M. Bescos, "Buffet froid", *Une semaine de Paris, Pariscope* du 19/12/1979.
164 Jean-Luc Douin, "Buffet froid : Du sinistre au sinoque", *Télérama* du 26/12/1979.
165 Anne De Gasperi, "Les pieds nickelés en pleine névrose", *Le Quotidien de Paris* du 18/12/1979.
166 Jean Rochereau, "Buffet froid : La logique d'un cauchemar", *La Croix* du 20/12/1979.
167 Mireille Amiel, "Buffet froid : cauchemar ou réalité", *Cinéma* (02/1980).
168 Pascal Mérigeau, "Buffet froid", *La Revue du cinéma* (02/1980).
169 Samuel Lachize, "buffet froid de Bertrand Blier", *L' Humanité-dimanche* du 26/12/1979.
170 Gilbert Rochu, "Dans la jungle des villes", *Libération* du 14/12/1979.
171 Michel Mardore, "Un buffet pas commode", *Le Nouvel Observateur* (Paris) du 24/12/1979.
172 Annie Coppermann, "Buffet froid", *Les Échos* (Paris. 1928) du 28/12/1979.
173 François Forestier, "Buffet froid : à mourir de rire", *L' Express* (Paris) du 15/12/1979.
174 Michel Marmin, "Buffet froid de Bertrand Blier : Nihilisme fantastique", *Le Figaro* (Paris. 1854) du 19/12/1979.
175 Michel Perez, "Buffet froid : à boire et à manger", *Le Matin* du 20/12/1979.
176 Bernard Hamel, "Buffet froid : jeux funèbres", *La Nouvelle République du Centre-Ouest* du 04/01/1980.
177 Jean De Baroncelli, "Les gaietés d'un cauchemar", *Le Monde* du 22/12/1979.
178 Thomas Quinn Curtiss, "Blier's Buffet : Meandering melodrama", *International Herald tribune* du 05/01/1980.
179 Pierre Billard, "Entre la vie et la mort", *Le Point* (Paris. 1972) du 24/12/1979.
180 Serge Le Péron, "Buffet Froid", *Cahiers du cinéma* n°308 (01/1980).

se glisser l'interprétation réactionnaire, que certains acquiescent que d'autres dénoncent. *Calmos* catalyse le débat, pour en venir à la rapide conclusion d'une misogynie reconnue par la majorité de la critique, un sexisme ou à minima une forme de critique des luttes féministes. C'est avec cela qu'on s'accorde, ou s'oppose ou que l'on dénie argumentant une misanthropie plus globale. *Préparez vos mouchoirs* vient en quelque sorte brouiller les pistes, ou diluer le débat, la misogynie ou le sexisme, s'il est identifié, est moins évident, ici il apparaît en sous-texte, ou on ne le voit pas. Certains continuent de s'en insurger, mais on critique plutôt la forme, on félicite la sensibilité du film et son regard sur le couple contemporain. Ce qu'il est intéressant de constater c'est que cette position idéologique attribuée aux films de Blier (le sexisme) semble toujours être l'objet du débat, on se place en fonction de l'appréciation que l'on avait des anciens films, selon l'interprétation qu'on lui donnait (misogyne ou non). Ainsi l'interprétation misogyne du film devient, quand elle est identifiée et défendue, une forme de position active, une forme de "militantisme" masculin, de "lutte contre le matriarcat" (contre les positions du MLF, ou le féminisme en général). Les films portent une interprétation conservatrice/réactionnaire aussi en ce sens, la critique antiféministe s'est emparée des films pour en faire des objets de lutte antiféministe. Le film devient un film "fait par quelqu'un qui aime les femmes", une "lutte contre le matriarcat" ou contre "les dérives du MLF". *Buffet froid* arrive après l'accalmie et met en scène un récit où le sexisme semble plus complexe encore à identifier s'il est présent. Peu le discernent et la critique salue globalement la forme absurde du film et sa portée critique.

B/ La réception des films du corpus jusqu'à nos jours

Il s'agit dans cette partie, de s'intéresser plus précisément à l'exploitation des films après leur sortie puis à leur appréciation actuelle dans l'optique de la mettre en rapport avec la réception contemporaine à leur sortie pour y distinguer les continuités ou non qui ont pu s'établir. Ces questions de mise en scène des sexualités au temps de la libération des mœurs semblent toujours d'actualité. En effet, bien que le contexte de réception ait changé, des échos se trouvent entre la décennie 1970 et celle de 2020. La libération des mœurs, bien qu'en partie accomplie semble se poursuivre sur le plan des nouvelles sexualités, une troisième vague de féminisme intersectionnelle

se développe à partir des années 1990 et se poursuit jusqu'à prendre une place importante dans le débat public actuel jointe à ces questions de libération des mœurs. La période n'est de plus pas circonscrite à ce débat public, mais voit par le développement de nouveaux moyens de communication une forme de nouvelle forme de politisation naître plus proche des individus, qui trouve là aussi son écho dans la part individualiste des revendications des évènements de mai-juin 1968 (une volonté de faire entendre individuellement sa voix). Une situation économique déstabilisée par la crise des subprimes en 2008 et la libéralisation croissante rapproche aussi les spectateurs des craintes et des réactions des protagonistes des films vivants dans une décennie 1970 marquée par la fin des trente glorieuses. Les traces de la réception se sont de plus elles aussi individualisées, les agrégateurs d'avis sur internet permettent de rentrer dans une forme d'intimité du spectateur et de déceler plus nettement son mode de réception des films. La question se pose donc, comment le public des années 2020, au temps d'une résurgence de luttes féministes et sociales semblable en certains points avec celle de la décennie 1970, reçoit ces films empreints de leur contexte de création. Il convient dans un premier temps d'étudier de façon général le succès public des différents films du corpus par leurs exploitations au long court afin de mieux comprendre leur postérité, l'étude portera ensuite plus précisément sur la réception des spectateurs sur les sites agrégateurs d'avis évoqués précédemment (*Allociné* et *Senscritique*).

1/ Une exploitation inégale, vers une reconnaissance postérieure ?

Les Valseuses est encore exploité, la dernière édition Blu Ray date de 2021, et de multiples éditions DVD ont été commercialisées (en 1999, 2006, 2008 et 2009 pour une édition collector distribuée par *Universal*). Le film circule encore largement, il a connu plusieurs exploitations en salle (quatre visas d'exploitation de 1990 à 2015) et est très facilement disponible sur les plateformes de streaming (*Youtube*, *Google Play*, *Amazon Prime* et *Apple TV*). En plus d'avoir été diffusé 15 fois sur les chaînes de télévision nationales depuis 1997 (la dernière diffusion date de 2019 sur *France 2*), et 27 fois sur la télévision satellite depuis 2003 (la dernière diffusion date de 2017 sur *Paris Première*)[181], soit une importante diffusion grand public. *Les Valseuses* a même

[181] Informations issues de la base de données du CNC à la Bibliothèque Nationale de France.

fait l'objet d'une affiche pour le festival *Premier Plan* (2015) à Angers. Il a acquis un certain statut de film culte en plus d'être le troisième film au plus grand nombre d'entrées de 1974 (en tout plus de 5 millions d'entrées pour son exploitation globale). Du côté de son appréciation contemporaine, le film obtient une note de 7.1/10 sur l'agrégateur *Senscritique* (avec plus de 20 000 avis enregistrés) et de 3.7/5 sur *Allociné* (avec plus de 10 000 avis enregistrés)[182], ce qui démontre également son appréciation globale.

Calmos a connu de nombreuses successions de droits d'exploitations (7 visas depuis 1990) et est encore exploité par la société de distribution *Les Acacias* depuis 2000 et pour une durée indéfinie pour des projections en salle. Seule une édition DVD a cependant été commercialisée en 2009 par *Universal* précédée de seulement deux diffusions à la télévision nationale (en 2001 sur *Canal* +)[183]. Il n'est disponible que sur la plateforme de streaming de *Canal* +. Malgré cela, le film a été reprogrammé au Forum des images en tant que film potentiellement culte[184]. Il semble avoir atteint un statut d'OFNI (Objet Filmique Non Identifié : film étrange, impromptu, curiosité cinématographique) après son échec commercial à sa sortie (seulement 715 000 entrées l'année de sa sortie en comparaison des 5 millions des *Valseuses*). Le film obtient en effet une note de 6.8/10 sur *Senscritique* (pour plus de 3 800 avis) et de 3.4/5 sur *Allociné* (pour plus de 500 avis), à noter là encore la proximité des notes attribuées malgré les différences de population fréquentant les sites.

Préparez vos mouchoirs a également connu de nombreuses successions de droits d'exploitation (10 depuis 1990) et est encore exploité par le distributeur *Tamasa* depuis 2007 et ce pour une durée indéfinie, là aussi pour des projections en salle. Le film eut un petit succès au box-office à sa sortie (1 166 633 entrées sur l'année 1978) mais n'a pourtant connu que deux éditions DVD en 2003 et 2008 (la dernière également distribuée par *Universal*). En tout, le film a été diffusé dix fois à la télévision nationale depuis 1996 (la dernière datant de 2018 sur *Arte*) et huit fois sur la télévision satellite depuis 2004 (la dernière ayant eu lieu sur *Chéri 25* en 2016)[185] et est

---

182 Une différence de fréquentation existe entre les deux sites, *Senscritique* qui a vu le jour en 2010 rassemble une population cinéphile plutôt jeune quand *Allociné* qui à l'origine de sa création en 1993 est un service téléphonique semble se constituer sur un noyau dur d'adhérents de plus longue date. Les notes très proches attribuées par les deux agrégateurs témoignent d'un certain consensus d'un public transgénérationnel autour des films.

183 Informations issues de la base de données du CNC à la Bibliothèque Nationale de France.

184 Sylvain Perret qui le programme écrit sur le site du Forum des images à propos du film "À redécouvrir et réévaluer d'urgence !" https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/lapocalypse/calmos consultation 04/05/2022.

185 Informations issues de la base de données du CNC à la Bibliothèque Nationale de France.

maintenant disponible en streaming sur *Amazon Prime*. Pour ce qui est de sa réception actuelle, *Senscritique* lui attribue la note de 7/10 (pour plus de 3100 avis) et *Allociné* celle de 3.6/5 (pour plus de 700 notes). Moins connu aujourd'hui que d'autres films de Bertrand Blier, malgré son Oscar lors de sa sortie et son relatif succès au box-office, *Préparez vos mouchoirs* conserve quand même une relative notoriété.

Buffet froid a connu 6 successions de droits d'exploitation depuis 1997, son dernier visa d'exploitation pour des projections en salle date de 2007 pour une durée indéfinie au profit de *Tamasa*. Le film a connu quatre éditions en support physique dont la dernière en Blu Ray chez *Universal*. Il a été diffusé 16 fois depuis 1996 sur des chaînes de télévision nationale (la dernière datant de 2020 sur *France 3*) et 26 fois depuis 2007 sur des chaînes satellitaires (la dernière diffusion a eu lieu en 2020 sur *C8*)[186] et fut un léger échec public à sa sortie (douzième place du box-office pour sa première semaine d'exploitation, soixante neuvièmes sur l'année[187]). *Buffet froid* est de plus au programme de l'agrégation interne de lettres en 2018. Il cumule un score de 7.6/10 sur *Senscritique* (pour plus de 12 000 avis) et de 3.9/5 sur *Allociné* (pour plus de 5000 avis). Le film a donc une notoriété bien assise comparable à celle des *Valseuses*.

A l'exception de *Calmos* les films du corpus sont plutôt populaires voir "cultes" pour *Les Valseuses* et *Buffet froid* au vu de leurs nombreuses diffusions TV et des rééditions en format physique. *Préparez vos mouchoirs*, bien que moins reconnu semble aussi être resté dans les mémoires. Pour ce qui est de *Calmos*, le film semble tout de même avoir eu un regain d'intérêt depuis les années 2010 avec une programmation au Forum des images et dépasse même *Préparez vos mouchoirs* en nombre d'avis sur *Senscritique* (avec une note relativement bonne de 6.8/10). Ce qui comme précisé précédemment indique un regain d'intérêt du film par une population plus jeune, n'ayant pas connu le film à sa sortie ou sa réputation sulfureuse au vu de la jeune fréquentation du site. Les critiques émises lors des diffusions TV dans les programmes TV sont de plus toujours positives et atténuent les polémiques qui ont eu lieu lors de la première réception des films (*7 à Paris* du 27/05/1992; *Le Matin* du 20/05/1986 pour *Les Valseuses*; *Le Nouvel Observateur* (Paris) du 11/08/2011 pour *Buffet froid*). Enfin, l'activité des sites d'agrégation de critiques à propos de ces films montre globalement un maintien de l'intérêt du public voir une augmentation de celui-

---

186 Informations issues de la base de données du CNC à la Bibliothèque Nationale de France.

187 Tous les scores sont donnés à partir des Archives du box-office , d'après le CNC : http://archives-box-office.eklablog.com/ dernière consultation le 05/05/2022.

ci pour certains (*Calmos* principalement) et surtout un maintien de son appréciation dans différentes tranches d'âge (avec une bonne moyenne de 7/10). Les sociétés distribuant les films sont, de plus, de dimension moyenne (*Tamasa*) à très importante (*StudioCanal* et *Universal*) indiquant un réel intérêt commercial à l'exploitation des films et donc un intérêt du public d'aujourd'hui.

2/ Le cinéma de Bertrand Blier des années 1970 vu aujourd'hui : misogynie ou satire ?

Il s'agit dans cette partie d'identifier les modes de réception actuels pour en faire l'analyse tout en tentant une mise en relation avec ceux rencontrés lors de l'analyse de la réception contemporaine aux films, afin de mettre en relation les continuités et les discontinuités dans la réception des films du corpus.

Les Valseuses est plutôt bien reçu par la critique des internautes (7.1/10 sur senscritique et 3.7/5 sur Allociné) cependant des dissensions persistent. Dans un premier temps, deux catégories de spectateurs se découvrent dans l'appréciation du film. Le spectateur curieux, qui tente de remettre le film dans son contexte, qui vient souvent de le découvrir et apprécie son rythme, ses dialogues, son ton et sa liberté (sans pour autant parler de subversion : " je dois dire que ces cinq années à avoir hésité à regarder ce film me font pâlir de honte tellement je regrette de ne pas avoir découvert ce film plus tôt .", "Pour en apprécier totalement, l'ampleur, la noirceur et la poésie (je pèse mes mots), il faut resituer l'histoire dans la France des années 70."[188]) et le spectateur convaincu. Convaincu qu'il est face à un film "qui ne pourrait plus se faire", qui témoigne "d'une époque de liberté" ("Je me dis parfois que j'avais plus de sympathie pour ces préhumains d'antan que pour la dictature de la bien-pensance actuelle" 10 décembre 2018 réponse à une critique du site *Senscritique* ou encore "On pouvait encore franchir des limites" titre de l'une des critiques du même site publiée le 2 novembre 2010[189]). A noter que ces critiques apparaissent de façon temporellement éparse et ne se concentrent pas sur une période courte, le site regroupant des avis ayant maintenant plus de 10 ans.

---

188 Truman sur *Senscritique* en 2014 : https://www.senscritique.com/film/les_valseuses/critique/24616750 consulté le 17/05/2022 et la critique de elbandito du 29 septembre 2006 *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-324/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

189 Hypérion sur *Senscritique* en 2011 : https://www.senscritique.com/film/les_valseuses/critique/2300764 consulté le 17/05/2022.

Dans les critiques négatives se retrouvent là encore deux grands groupes, tout d'abord, un pendant au groupe des curieux, qui sans se poser les questions de l'interprétation sexiste ne sont pas convaincus par le film (surtout par un rythme jugé globalement lent et inégal : "Les Valseuses est un film culte, certes, mais pas non plus une grande œuvre cinématographique. Bertrand BLIER livre une histoire insipide, sans queue ni tête, peinant à se rendre intéressante.", "quoi qu'on en dise, ce film est un peu long à la détente, voire creux."[190]). Un second groupe qui parfois découvre également le film pour la première fois avec une vision non-contextualisée (ce qui porte un grand intérêt puisqu'il ne dégage du film aucune interprétation pouvant se lier à son contexte de création), voit dans le film une forte misogynie, voir un témoin d'une société ultra-patriarcale et d'une culture du viol fortement ancrée ("Culture du viol et écluses" ou "Le viol, c'est rigolo!" titres respectifs des critiques de Couverdure, avec une note de 2/10 : "J'ai été patiente avec ce film. J'ai attendu que la liberté sexuelle soit montrée sous un prisme autre que celui de l'intimidation et de la culture du viol[191]"; et de Raphaël Rouzier, avec une note de 1/10, en 2016 sur *Senscritique* : "L'écrasante majorité des gags tournent autour du cul, ce qui se faisait beaucoup à l'époque mais le côté malsain de la chose, c'est que ce sont presque systématiquement des viols[192].") . Il est intéressant de noter, qu'en plus de se retrouver plus nombreux récemment, ces commentaires sont aussi souvent le lieu de débat où d'autres utilisateurs viennent s'insurger de ces interprétations. Par exemple en commentaire d'une critique intitulée "Les Violeurs" datée du 5 février 2021, un utilisateur répond : "Mouais, je suis loin d'être convaincu par ton charabia…" ou encore une réponse à la critique de Raphaël Rouzier : "nous ne sommes pas loin d'un autodafé filmographique." là où les contestations sont rares dans les critiques positives.

Les types d'interprétation n'ont ainsi pas grandement évolué pour *les Valseuses*, la subversion semble cependant effacée des analyses (à part pour celles tenant à cœur de resituer le film dans son contexte) pour laisser place à une mise en valeur de la maîtrise artistique du film (dans sa mise en scène, son interprétation, sa musique…) parfois associée à une analyse politique du film face à son époque. Le

---

190 Hollywood-Biographer sur *Allociné* le 24 août 2013 : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-324/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022 et Psychedeclic en 2011 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/les_valseuses/critique/6518724 consulté le 17/05/2022.

191 Couverdure en 2016 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/les_valseuses/critique/93840773 consulté le 17/05/2022.

192 Raphaël Rouzier en 2016 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/les_valseuses/critique/72646290 consulté le 17/05/2022.

jugement prude, celui qui critique le film pour son obscénité continue d'exister mais est aujourd'hui largement minoritaire. La critique de la misogynie s'est durcie, quand sa défense prend maintenant la forme d'une nostalgie teintée d'élans réactionnaires : "Totalement d'actualité, mais difficilement imaginable à notre époque[193].", "Voilà le genre même de film qui ne pourrait plus jamais se faire de nos jours que ce soit en France ou ailleurs. Trop osé pour faire de l 'argent trop sexué (dans un monde du cinéma qui se censure de plus en plus) trop contestataire... trop trop trop[194]…" ou encore "il ne faut surtout pas oublier qu'une œuvre aussi libertaire resterait irréalisable 40 ans après celle-ci[195]".

Calmos a un statut particulier dans la filmographie de Bertrand Blier, décrié à sa sortie et dénié par son réalisateur, il semble aujourd'hui redécouvert. Son appréciation est en effet bien meilleure aujourd'hui qu'à l'époque de sa sortie (6.8/10 pour *Senscritique* et 3.8/5 sur *Allociné*). Dans les critiques des spectateurs, la majorité des appréciants y voient une farce loufoque sur les relations conjugales mais sans identifier, la plupart du temps, une forme de misogynie. Si un sexisme est identifié, il est souvent interprété sous l'angle du second degré ou d'un parti pris artistique assumé. Ces derniers saluent une forme unique : "déjantée" ("Hymne sexiste au saucisson à l'ail et aux charcuteries diverses, aux verbes qui explosent et aux phrases qui sonnent comme des poèmes païens[196]" ; "Blier est parti loin, très loin et c'est justement ce qui fait le charme de son film[197]." ; "Un film aberrant, d'une rafraîchissante misogynie, qui assume ses gauloiseries dans un crescendo de vulgarité crasse jusqu'à sa dernière partie, tout à la fois ignoble et hilarant. Le genre d'expérience qu'on oublie pas, en somme[198]…" ;"Arf, ça part tellement dans un gros délire que je ne sais pas quoi en penser... Je ne saurais même pas dire si c'est absolument misogyne ou

---

193 Colqhoun sur *Senscritique* en 2012 : https://www.senscritique.com/film/les_valseuses/critique/14048539 consulté le 17/05/2022.

194 Publiée le 30 juillet 2013 par jimmyc sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-324/critiques/spectateurs/star-5/ consulté le 17/05/2022.

195 Publiée le 15 mai 2013 par Julien D sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-324/critiques/spectateurs/star-5/ consulté le 17/05/2022.

196 BaNDiNi sur *Senscritique* en 2013 : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/12430276 consulté le 17/05/2022.

197 Fany_Doucet sur *Senscritique* en 2017 : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/44923804 consulté le 17/05/2022.

198 Tom_A en 2014 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/27134807 consulté le 17/05/2022.

pas[199]." ; “Loin d'être naze, au contraire : déjanté et très cru[200] !" ; "Sublime ! Un délire misogyne d'une heure trente.[201]". D’autres donc, comme pour *Les Valseuses,* revendiquent là une forme de critique du féminisme impossible à réaliser de nos jours : "Mettre pendant la période de féminisme cet histoire d'homme qui se rebelle contre l'emprise des femmes est génial et provocateur.[202]" ; "Evidemment, ce film ne passera jamais plus à la télévision [...] et c'est fort dommageable car Blier se révèle, en plus d'une Pythie, un formidable auteur métaphorique qui pousse la logique des idées de "gôche" jusqu'à son terme : celle qui nous est contemporaine[203]."; "Soyons honnêtes! Un film comme Calmos ne pourrait plus se tourner aujourd'hui. Il y'aurait des tas d'associations pseudo droit de la femme et à sa dignité qui l'émasculerait à sa sortie[204]." ; "En ses temps si il serait sortie maintenant, je n'oserais même pas imaginer les associations et autres qu'il lui seraient tombés dessus. Putain que cela fait du bien de voir des films comme cela[205]" ; "Partir aussi loin dans le délire, c'est tout simplement exceptionnel. Et on pleure de rire... Si #metoo voyait ça[206] !". Les deux sites se différencient dans les avis négatifs, en effet sur *Senscritique* (dont les usagers sont souvent plus jeunes) les avis négatifs soulignent peu la misogynie du film mais se plaignent plutôt de son rythme, de sa photographie, de sa narration et de son intrigue : "J'ai essayé, vraiment, mais RIEN n'a su me faire rire (chuis pourtant bon public et pas bien prude)[207]." ; "Le grotesque succédera au burlesque dans les 20 dernières minutes les plus poussives de l'histoire du cinéma français[208]." ; "la farce ne prend pas réellement[209]" ; "Deuxième partie, et c'est là que ça se corse, festival de la

---

199 DamNation en 2021 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/252974054 consulté le 17/05/2022.

200 anonyme sur *Allociné* le 10 janvier 2014 : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

201 Gonnard le 23 avril 2008 sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

202 babar3 sur *Allociné* le 21 septembre 2011 : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

203 Anonyme sur *Allociné* le 19 janvier 2016 : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

204 Cthulhu_Mantis en 2016 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/78372348 consulté le 17/05/2022.

205 MaoaM en 2019 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/192215338 consulté le 17/05/2022.

206 ”languedepute en 2019 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/187884156 consulté le 17/05/2022.

207 Fany_Doucet en 2015 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/44923804 consulté le 17/05/2022.

208 AlainStarman en 2016 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/Calmos/critique/73682061 consulté le 17/05/2022.

209 Heurt en 2015 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/45239676 consulté le 17/05/2022.

vulgarité, de la fesse, et des grands délires scénaristiques[210]." . Sur *Allociné* les avis négatifs remettent davantage le film dans son contexte, y voyant un “brûlot” contre le féminisme des années 1970, et identifiant plus largement une misogynie : "Ce pamphlet cinématographique, très décomplexé et très excessif (forme et fond - "tota mulier in utero" !), est un "brûlot" qui paraît, 18 ans plus tard, daté - à l'époque du "genre", qui a ringardisé le "féminisme" ici dénoncé[211]." ; "Sans vouloir paraître bigot, je juge Bertrand Blier pour le réalisateur le plus vulgaire du cinéma français[212]." ; "Deux ans après *Les Valseuses*, l'iconoclaste et provocateur Bertrand Blier signait un nouveau film ayant pour but de choquer le bourgeois et de faire un gros pied de nez aux mouvements hystériques féministes des années 70[213].". Ce qui semble majoritairement séduire c’est l’aspect incongru d’un tel film dans le paysage cinématographique français de l’époque : "Ce film a de quoi décontenancer n'importe quel spectateur, voici un OVNI du cinéma français, une gigantesque blague délirante”[214]; “On navigue de surprise en surprise avec cet Ovni[215].".

Pour *Préparez vos mouchoirs* les avis sur les deux sites concordent. Dans les deux cas, le film est globalement apprécié (3.6/5 pour *Allociné* et 7/10 pour *Senscritique*) avec des notes de spectateurs très proches. Ce qui est largement reproché au film c’est la longueur de sa deuxième partie, alors que la première se voit quasi systématiquement encensée : "Il y a d'indéniables longueurs[216]" ; "Mais alors comment expliquer un tel revirement à la moitié du film ? Le rythme s'effondre, et l'histoire devient même carrément malsaine[217]"; "L'arrivée du fils de patron est le pompon : son rôle allonge inutilement le film vers une fin acrobatique et sans

---

210 Général_Pascontent en 2016 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/84136521 consulté le 17/05/2022.

211 labellejardinière le 13 mai 2014 sur *Allocine* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

212 cinéman le 4 août 2021 sur *Allocine* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

213 Max Rss le 9 juin 2013 sur *Allocine* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

214 Vixare le 4 mars 2018 sur *Allocine* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-14889/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

215 Général_Pascontent en 2016 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/calmos/critique/84136521 consulté le 17/05/2022.

216 Akamaru le 28 février 2011 sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4914/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

217 Caroline C le 24 juin 2011 sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4914/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

intérêt[218]." ; "Je n'ai pas du tout compris le virage pris par le film, bon après peut être que je n'ai pas l'esprit assez transgressif ou l'âme assez libre[219]" ; "Je ne mets pas en cause les acteurs[...], mais la propension de l'auteur à flinguer ses pitchs de départ en proposant des conclusions vraiment pitoyables[220]." ; "Malheureusement la seconde partie du film s'avère décevante[221]." ; ou encore "Au bout d'un moment Blier pédale dans sa choucroute[222]". La deuxième partie suscite également quelques commentaires, qu'elle soit appréciée ou non, sur la relation entre Solange et Christian (qui a 13 ans). Une partie s'indigne de cette relation, l'interprétant comme malsaine (dans une lecture au premier degré) et parfois même marquant une époque, soit que l'on regrette ("Aujourd'hui, on ne pourrait plus tourner ce film. A l'époque on se permettait bien davantage[223].") ou que l'on critique ("Encore un Blier qui n'aurait certainement pas pu sortir en 2021[224]…"; "D'une nullité absolue, ce film est un digne représentant de la niaiserie et de la vulgarité du cinéma français post-68[225]." ou "en deuxième partie du film l'histoire de la femme et de l'enfant ça craint, même 30 ans après un truc comme ça craint toujours[226]"). Peu pointent du doigt une misogynie (deux commentaires, un sur chaque site, identifient vaguement une forme de misogynie sans vraiment la justifier ou même l'appuyer ("Blier légitime une forme de pédophilie et porte un regard misogyne sur la gente féminine. C'est ce qui a été vu au travers de ce film à l'époque[227]." et "film poétique, surréaliste, provocateur, flirtant avec

---

218 Anonyme le 15 août 2010 sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4914/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

219 pélagie en 2014 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/preparez_vos_mouchoirs/critique/27056971 consulté le 17/05/2022.

220 Boubakar en 2013 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/preparez_vos_mouchoirs/critique/7197498 consulté le 17/05/2022.

221 Dhaulagiri en 2016 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/preparez_vos_mouchoirs/critique/96150165 consulté le 17/05/2022.

222 ROUB_ELDIABLO en 2021 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/preparez_vos_mouchoirs/critique/242222375 consulté le 17/05/2022.

223 Marc sur Senscritique en 2013 : https://www.senscritique.com/film/preparez_vos_mouchoirs/critique/23450571 consulté le 17/05/2022.

224 DamNation en 2021 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/preparez_vos_mouchoirs/critique/253540689 consulté le 17/05/2022.

225 Lord-Djissle 26 octobre 2011 sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4914/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

226 Gourmetdefilms le 11 août 2008 sur *Allociné* : https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4914/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

227 tuco-ramirez le 19 juin 2019 sur *Allociné* :

une certaine misogynie[228]") et la plupart des commentaires négatifs tournent autour du rythme du film et de sa fin (l'arrivée de Christian) comme évoqué précédemment. Les commentaires positifs insistent quant à eux sur les qualités d'écriture et d'interprétation (le film semble aussi avoir gagné un statut culte pour la présence du tandem original des *Valseuses*) ainsi que sur la musique du film.

Buffet froid est le film le mieux accueilli du corpus toutes époques confondues. Ici peu de débat, on aime le style absurde et l'humour noir ou non. Les critiques utilisateurs sont très semblables à celles des professionnels, saluant l'univers, le scénario et l'interprétation ou au contraire critiquant ces mêmes points. La même remarque sur un second tiers moins rythmé que le premier se retrouve. Il est également à noter qu'ici aucun débat éthique ou politique n'est présent, peu d'analyses politiques du film sont faites et c'est sûrement la principale différence avec la réception d'époque. Ici la dimension politique du film semble s'être altérée, ne pas avoir survécu à la situation qu'elle dénonce. Cette distance semble aussi avoir créé une nouvelle couche d'absurde, certains éléments décrits comme "surréalistes" peuvent être aussi vus comme des incursions d'un réalisme critique (le métro et l'immeuble vide à la défense par exemple : "Je suspecte également Blier de faire une peinture quasi expressionniste du monde qu'il voit surgir devant lui à l'époque. Son espèce de Metropolis toute proportion gardée[229]" ; "L'acidité et l'humour noir prennent aussi le pas sur les caractérisations classiques et vont jusqu'à contaminer le décor[230]." ou encore "On se croirait dans une pièce de Beckett ou Ionesco. [...] D'abord dans les décors : des tours de cité aux couloirs de métro en passant par des pavillons de banlieue sinistres, Bertrand Blier sublime ces anti-décors comme personne[231].").

La réception actuelle semble avoir perdu une partie du débat politique autour des films. Une autre réception s'est faite qui répète en partie la précédente sur certains points mais s'en éloigne sur d'autres (par exemple celle de *Calmos* ou *Buffet froid*). La question du sexisme persiste surtout pour *Les Valseuses* même si elles sont moins

---

https://www.allocine.fr/film/fichefilm-4914/critiques/spectateurs/ consulté le 17/05/2022.

228 Val_Cancun en 2018 sur *Senscritique*: https://www.senscritique.com/film/preparez_vos_mouchoirs/critique/95420734 consulté le 17/05/2022.

229 Samu-L en 2012 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/buffet_froid/critique/7406399 consulté le 17/05/2022.

230 Sergent_Pepper en 2014 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/buffet_froid/critique/29880027 consulté le 17/05/2022.

231 Wayne en 2011 sur *Senscritique* : https://www.senscritique.com/film/buffet_froid/critique/5867024 consulté le 17/05/2022.

présentes dans le débat, une forme de distance semble s'être faite entre l'objet et le spectateur, sûrement accentuée par l'esthétique marquée année 1970 des films ou leur lien très fort avec leur contexte historique, ou encore par leur réputation de films cultes, donc relativement incritiquables sur leurs intentions. Cette distance peut aussi se voir comme un changement de paradigme dans la critique, de films ouvertement critiques d'une société et qui donc appellent à des réactions tranchées, l'on passe à des films transposés dans un contexte changé, critiqués avec moins d'emprises militantes. Certains points relativement peu relevés par la critique à la sortie des films sous soulignés, notamment la relation entre Christian et Solange dans *Préparez vos mouchoirs*. Enfin la dichotomie subversion/réaction, bien que moins présente persiste dans la critique actuelle.

Conclusion :

La réception des œuvres du corpus, à l'époque de leur sortie comme plus récemment, démontre une identification, par le public et par la presse, d'enjeux de représentations des genres et des sexualités. Cette représentation se voit cependant moins identifiée comme misogyne aujourd'hui qu'à l'époque, le public actuel la liant plus souvent à une forme absurde ou à un second degré, faisant d'elle un parti pris, un point de vue narratif assumé. Le succès public des œuvres est encore au rendez-vous, voire a connu un regain et de nombreux échos à l'actualité militante sont faits, souvent pour affirmer l'impossibilité de tels films dans le contexte actuel. Enfin, une partie du public masculin, d'aujourd'hui comme d'hier, semble se reconnaître dans les personnages construits par Blier, et trouve dans le point de vue phallocentré des films une certaine forme d'expiation ou de catharsis (principalement pour *Calmos* dont la réception a beaucoup évolué comme vu précédemment). Un second écho dans la réception se trouve alors dans les questionnements masculins portés par les films face aux nouvelles vagues de militantisme féministes (3ème vague féministe) des années 2010 et 2020. Le public, majoritairement masculin, semble donc voir en ces films des interrogations semblables à celles qui les traversent face à la remise en question de leur hégémonie ou de leurs comportements par les luttes féministes. Blier se ferait ainsi témoin de questionnements d'hommes face à leur remise en question, de réactions ou de luttes masculines pour le maintien du leur statut hégémonique, ou

encore de négociations pour un passage à une situation plus égalitaire sans trop d'encombres. Le prisme et les protagonistes essentiellement masculins des films du corpus, ce qui est soutenu par le réalisateur lui-même, corroborent cette idée d'une identification, expiation et catharsis du public masculin face aux films.

CONCLUSION :

La filmographie de Bertrand Blier de la décennie 1970 apparaît très concernée voire directement liée à l'évolution des mœurs relatives à la sexualité, aux genres et aux relations inter-genres, en relation avec la révolution sexuelle dont les prémices en France remontent à quelques décennies (dans les années 1950) auparavant et qui dans les années 1970 apparaît comme une question centrale du débat public. Cette intrication des films du corpus et de la libération qui s'opère, conjuguée aux évènements de mai-juin 1968 ajoutant à cette atmosphère de changement et de rébellion face à l'autorité paternelle voire patriarcale, se ressent dans chacun de ceux-ci par leur thèmes (reprenant quasi tous des problématiques d'interactions entre les genres) ou par leur mise en scène de ces interactions. Les relations hommes/femmes apparaissent ainsi comme le sujet central du corpus et comme un sujet de grande importance dans le débat public de l'époque. *Les Valseuses* aborde la question de l'amour à trois, de la liberté sexuelle et du comportement masculin, ainsi que d'un hédonisme se raccrochant à un idéal des révoltes de mai 1968 (rappelons que la première cause de rébellion est le refus de la mixité dans les dortoirs des cités universitaires[232]). Dans *Calmos*, il est davantage question de relations inter-genres, ou plutôt d'une réaction masculine aux luttes féministes du MLF, selon les dires même du réalisateur. *Préparez vos mouchoirs* s'intéresse quant à lui à la question du bonheur féminin, toujours d'un point de vue masculin, et notamment à la question de la procréation et de la complicité masculine. Enfin *Buffet froid* apparaît comme le film le moins directement en rapport avec les interrogations et les réactions suscitées par la révolution sexuelle. Il en porte pourtant les traces, notamment dans les relations matrimoniales qu'il présente, et dans sa structure et son ton libertaire. Blier sans pour autant faire un cinéma social ou des films de société, semble donc s'emparer de questions contemporaines pour les mettre en scène, avec cependant un prisme exclusivement masculin, par les sujets abordés et les protagonistes mis en scène, ce qui est aussi revendiqué par l'auteur, qui par la suite s'intéressera davantage à des mises en scène du féminin. La question était alors de comprendre en quoi consistait cette mise en scène, quels en étaient les tenants et aboutissants et quelle en fut la réception.

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons vu que ces films sont des

[232] Le 22 mars 1967 le dortoir des filles de la cité universitaire de Nanterre est occupé pour protester contre l'isolement et la non mixité des lieux de résidence universitaire.

expressions carnavalesques. Le carnavalesque s'y déploie sous deux grandes modalités, le grotesque, c'est-à-dire un mode d'exagération des fonctions animales du corps (dans lesquelles on retrouve la reproduction et la nourriture, deux éléments thématiques phares du cinéma de Bertrand Blier) qui donne lieu à un rire teinté d'une certaine frayeur, d'un dégoût ; et l'inversion qui consiste à renverser les situations pour mieux en discerner les règles tacites. Même si les fonctions de la représentation carnavalesque ne se retrouvent pas aux mêmes degrés dans tous les films du corpus, de nombreux éléments stylistiques appuient cette analyse et donc la filiation de l'œuvre de Blier à celle de Rabelais en son temps. La tendance absurde de Blier se trouve dans les structures de ses films, les raccords narratifs incongrus, ces situations et raisonnements illogiques qui appellent à une certaine vacuité de l'être, ce à quoi Blier semble répondre par le grotesque carnavalesque dans sa mise en scène de la jouissance, souvent presque animale, très présente dans les films du corpus. Le grotesque et l'inversion ont une vocation critique dans les films, tout comme l'absurdité des récits. L'exagération grotesque du comportement sociétal et sexuel des protagonistes des *Valseuses* apparaît comme une réflexion sur l'hédonisme et sur les mœurs changeantes d'une jeunesse en quête de jouissance, l'inversion du pouvoir sexuel tend à soutenir une critique de la prédation sexuelle des protagonistes, quand la forme incongrue de l'enchaînement des situations illustre une génération en perte de repère, en rébellion face à ses aînés. *Calmos* utilise pleinement l'inversion dans la base de son récit, le renversement de la prédation sexuelle, et l'illustre sous un mode grotesque dans une exagération picaresque des plaisirs de chair, qu'ils soient gustatifs ou sexuels, enfin l'absurde tient ici une place encore plus importante que dans le film précédent, au fur et à mesure que le film plonge avec une certaine radicalité dans l'inversion, chaque situation devient plus incompréhensible et incongrue que la précédente, jusqu'à atteindre une forme surréaliste. Il s'agit ici de transcrire une certaine peur, ridiculisée de façon grotesque, des luttes du MLF, mais également de clamer la possible indépendance et autosuffisance masculine avant de la condamner par la séquence finale où les protagonistes sont littéralement pris dans un vagin. *Préparez vos mouchoirs* est plus subtile dans ses mécanismes grotesques, mais met en lumière là aussi une inversion de comportement entre hommes et enfants, là aussi critique face à une masculinité qui déguise sa quête de jouissance personnelle en une quête altruiste. Enfin *Buffet froid*, bien que jouant de nombreux ressorts grotesques, se rapproche davantage d'une mise en scène d'une absurdité de

l'existence, déjouant sans cesse par un processus d'inversion systématique les attendus du spectateur. On y retrouve également une forme critique d'une société marchande qui isole ses membres. Le carnavalesque porte cependant un double sens puisque, comme la forme parodique selon Linda Hutcheon[233], il tend à la subversion par les limites qu'il franchit et à un élan réactionnaire par le discours tenu au premier degré de lecture. Ainsi les protagonistes des *Valseuses* peuvent tout autant être vu comme célébrant leur virilité et leur droit à la jouissance plus que comme étant des supports à la critique de ces comportements, de même pour *Préparez vos mouchoirs* qui suppose une différenciation des natures du bonheur selon le genre, les hommes sont heureux devant la littérature ou la musique quand seul un enfant peut venir égayer la vie de Solange, protagoniste du récit. *Calmos* peut être vu comme une charge directe aux revendications du MLF et non comme une vaste parodie. Enfin *Buffet froid* oppose directement féminin et masculin, faisant des femmes des freins au récit voire des dangers de mort. Il convenait donc d'analyser plus précisément la mise en scène des genres et les rapports inter et intra-genres dans les films.

La deuxième partie de cette étude se consacrait donc à une analyse de ces rapports, avec pour modèle dans l'étude des masculinités ; les différentes modalités de rapport entre les masculinités déterminées par Raewyn Connell. Connell distingue en effet quatre modes de rapport entre les masculinités, dont trois s'identifient aisément dans les films du corpus. Le premier, la masculinité marginalisée se retrouve dans *Les Valseuses* et se distingue comme une exclusion partielle, ou un rapport de domination vis-à-vis des autres masculinités. Dans le film, Jean-Claude et Pierrot sont en perpétuel conflit avec des figures paternelles, et tentent par tous les moyens d'affirmer une virilité de laquelle ils sont souvent privés par le récit. Cette volonté d'affirmation constante de la masculinité trouve son origine dans leur exclusion sociale mise en valeur dès la première séquence du film. Un équilibre fragile se trouve pour eux dans une forme de trio avec Marie-Ange, protagoniste féminin du film, qui leur permet de mieux négocier leur virilité dans un rapport de jouissance mutuelle. Dans *Préparez vos mouchoirs* c'est un mode de rapport complice à la masculinité hégémonique qui nous est montré, les deux protagonistes du film tirent en effet un certain avantage de leur masculinité, ils ont une situation confortable et un rapport de domination tacite à leur compagne Solange sans pour autant rentrer dans un rapport

[233] Linda Hutcheon, *Ironie et Parodie : Stratégie et Structure,* Paris, Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires , Éditions du Seuil, 1978, p. 467-477.

vindicatif de domination. En somme, ils tirent les avantages de leur masculinité sans entrer dans quelconques conflits, que ce soit des conflits entre masculinités ou entre masculinité et féminité. C'est ainsi qu'ils entrent dans un rapport de négociation avec Solange, cherchant dans son bonheur le leur sans réellement se l'avouer. Un certain apaisement se trouve quand Solange les quitte finalement pour Christian, un enfant surdoué de treize ans qui lui prouve sa virilité en procréant avec elle ce que les deux protagonistes masculins n'étaient pas parvenus à faire. Blier semble donc décrire la masculinité complice, comme la masculinité marginalisée, comme infantile puisqu'incapable d'autosuffisance et devant d'une certaine manière toujours trouver des preuves à sa virilité. Ce qui ne sera pas le cas de la dernière configuration de rapports entre les masculinités mis en scène dans les films du corpus, la masculinité hégémonique. Il s'agit d'un rapport de domination au sein même de la masculinité, d'une masculinité qui n'hésite pas à entrer en conflit pour défendre sa situation privilégiée. Celui-ci se retrouve dans les protagonistes de *Calmos* portant tous les attributs d'une vieille France virile plus portée vers la ripaille que vers le désir sexuel et pour qui l'acte sexuel lui-même devient asservissement à la femme puisque lui procurant du plaisir (un plaisir que l'on affiche bien plus dans cette décennie 1970 qu'auparavant). Ici une relative infantilisation mais surtout une mise en scène au regard double, à la fois critique de cette masculinité bientôt désuète (sous cette forme puisque contrainte à changer) et complaisant de cette recherche de jouissance solitaire. Blier met ici en image un conflit ouvert, une guerre physique pour la guerre des idées entre MLF et patriarcat vieille France très conservateur. Enfin *Buffet froid* met en scène tous ces modes de rapports entre les masculinités dans ses protagonistes, l'ancien inspecteur représentant le mode hégémonique, Alphonse la masculinité complice et l'assassin la masculinité marginalisée, tous main dans la main fuyant une mort féminine. Les féminités sont, elles, assez constantes dans les films du corpus et oscillent entre deux pôles, la maman et la putain, tropes classiques de la représentation du féminin que Blier tente souvent de réunir en un. Chez Marie-Ange comme chez Solange, toutes deux à la fois mères et partenaires sexuels des protagonistes, et chez les femmes de Paul et Albert pour *Calmos*, mères de leurs enfants mais prédatrices sexuelles. *Buffet froid* insiste davantage sur l'idée d'une femme fatale au sens littéral. Contrairement à ce qui pourrait paraître à première vue, les personnages féminins ne sont la plupart du temps pas présentés sous un mauvais jour, mais plus comme des figures englobantes et protectrices, fixes dans un récit aux

protagonistes masculins toujours en mouvement. Cette fixité a ses atouts comme ses défauts, ainsi Marie-Ange qui suit les protagonistes dans leurs aventures ne semble avoir que peu de capacité d'action et de volonté (en témoigne sa frigidité), elle finit cependant par en gagner pleinement au cours du récit, il en est de même pour Solange qui en plus est caractérisée par son manque d'intérêt pour la culture en générale contrebalancé par sa présence et sa bienveillance. La sexualité mise en image dans les films du corpus démontre aussi une certaine liberté, une vision nouvelle des possibles sexuels amenés par la révolution sexuelle (homosexualité, trouple voir plus, éphébophilie…). Le mouvement des films en dit aussi sur ces rapports inter et intra-genres et sur les ambivalences évoquées. La circularité est très présente dans les films du corpus, dans leurs structures, dans la figure du trio et dans les trajectoires des protagonistes. Or le cercle porte en lui une ambivalence, entre mouvement et retour à une situation initiale, là aussi entre subversion et conservation.

Il convenait dans une dernière partie d'interroger la réception des films du corpus tant leurs liens avec leur contexte de création semblait fort, et donc d'en voir leur intégration ou leur rejet à l'époque de leur sortie mais aussi de comparer cette réception à une réception plus actuelle via des sites d'agrégateurs de critiques sur internet (*Senscritique* et *Allociné*, étant les plus utilisés en France). Cette analyse de la réception d'époque met en valeur une réelle dissension autour des deux premiers films du corpus pour s'atténuer avec le troisième et enfin presque totalement disparaître au profit d'une appréciation générale pour le dernier. *Les Valseuses* fait polémique à sa sortie en 1974 pour sa crudité dans le langage et dans l'acte sexuel et pour sa vulgarité. Une partie du militantisme féministe s'insurge néanmoins contre le film, seulement la critique ne suit que peu cette lecture misogyne, on lui reproche davantage son immoralité que son traitement des personnages féminins. La critique favorable encense le ton picaresque du film et pour sa liberté s'accordant aux revendications des jeunesses de l'époque. *Calmos* fait bien plus débat, sa misogynie lui est largement reprochée tout comme sa structure, son récit et encore une fois sa crudité. Une réelle polarisation se dessine même au sein des rédactions, certains défendent le film en assurant qu'il s'agit d'une farce, d'une misanthropie générale et non pas d'un sexisme quand d'autres y voient justement une réponse aux revendications d'un féminisme qu'ils condamnent. *Préparez vos mouchoirs* est lui relativement peu vu comme misogyne, ou alors un sexisme plus souterrain est identifié mais semble inhérent aux protagonistes et non au film. Le film est

globalement apprécié, même si son rythme disparate lui est parfois reproché. Enfin *Buffet froid* est unanimement apprécié à quelques exceptions près, mais aucune critique ne relève un quelconque sexisme. L'évolution de l'appréciation des films est assez surprenante surtout pour *Calmos* qui paraît avoir été redécouvert et dont l'évaluation s'améliore sur les agrégateurs de critique. Le public loue son inventivité, son caractère incongru et surprenant, parfois à la limite du nanar, peu relève une misogynie sincère mais s'identifient bien plus comme une forme de second degré. Globalement tous les films sont appréciés et continuent d'être vus, bien que des dichotomies dans les appréciations se dessinent aussi. Certains voient dans *Les Valseuses*, *Calmos* et parfois même dans *Préparez vos mouchoirs* des films impossibles à refaire, puisque trop politiquement incorrects, ces commentaires sont souvent politisés et dénoncent une forme de censure d'une "bien pensance". D'autres y voient des témoignages d'une époque, ou plus simplement des films au ton libre, au comique et au rythme qu'ils apprécient. *Les Valseuses* est le film qui se voit le plus souvent critiqué pour sa misogynie, et *Préparez vos mouchoirs* provoque chez certains un malaise, déjà présent dans la critique contemporaine aux films mais beaucoup moins, pour la relation qu'il présente entre Solange et Christian. *Buffet froid* est toujours aussi bien accueilli, bien que parfois déprécié pour son absurdité comme à l'époque de sa sortie. Le succès des *Valseuses* et de *Buffet froid* se confirme aussi par leurs nombreuses diffusions TV et leurs éditions DVD. Globalement les films, souvent privés de leur contexte dans les critiques actuelles, se voient moins fortement critiqués pour leur vulgarité et leur misogynie bien que ces débats soient encore présents. La dichotomie subversion/réaction semble donc s'être atténuée au profit d'une lecture plus distanciée, qui y voient davantage une forme de comique de texte et de situation qu'une quelconque revendication politique ou qu'une réaction à un contexte. Une forme de familiarité avec la lecture au second degré et la satire a aussi pu se construire chez le public, cependant une partie de la critique contemporaine revendiquant une certaine liberté d'expression persiste dans la lecture réactionnaire (et semi subversive) alors que la lecture pleinement subversive elle n'est que très peu présente et s'est transformée en appréciation comique.

Bertrand Blier semble donc au travers de ce corpus avoir cristallisé et mis en scène sous une forme carnavalesque et absurde les questionnements, réactions, négociations et subversions des masculinités de son époque face à la perte partielle de leur situation d'hégémonie, ou du moins face à sa remise en question. Le mode

carnavalesque caractérise cette intégration ambivalente de la révolution sexuelle, entre volonté de changement et crainte de celui-ci, entre acceptation de nouveaux rapports entre les genres et crainte d'un désavantage qui provoque un refus de remise en question. Les films semblent ainsi perpétuellement se situer entre ces deux pôles, caractérisant masculinités et féminités dans une ambivalence constante, et laissant également une forme de liberté à l'interprétation. Le public de l'époque y retrouve des débats sociétaux, les films deviennent ainsi support de discussion public, faut-il supporter ces personnages, les rejeter, prendre les films comme des farces, comme des manifestes… En somme se rejoue dans la sphère cinématographique grand public un débat parfois ténu dans les médias de l'époque, bien que donnant la plupart du temps la parole aux hommes (comme les films). Les films du corpus se portent ainsi comme témoins de bouleversements, de remise en question d'une domination patriarcale. On retrouve dans la réception actuelle une continuité, voire un ravivement de ce débat, le parallèle avec la France des années 1970, bien que partiel et bancal apparaît pourtant, dans une situation de luttes féministes actuellement ravivées ces films de Blier deviennent des refuges pour une masculinité nostalgique, des témoins d'un passé ou de situations dont on rit pour s'en expurger, ou des moyens de négocier avec sa propre sexualité en écho aux personnages des films constamment amenés à repenser les leurs.

Les œuvres étudiées dans le corpus font donc figure de témoins de transformations sociétales mais aussi des nouvelles possibilités de représentation des sexualités dans un cinéma français grand public, Blier faisant partie d'un certain cinéma du milieu, pont entre auteurisme et divertissement grand public. Ce qui ne veut pas dire qu'il est possible de tout représenter au cinéma dans la France des années 1970, il est ainsi à noter que des corps féminins nus sont représentés à l'Écran en nudité frontale (voir en gros plan sur les parties génitales dans *Calmos*) ce qui n'est pas le cas pour les hommes, de plus même si l'acte sexuel est représenté à l'Écran il ne l'est pas frontalement, tout comme l'homosexualité, seulement suggérée… Les films témoignent aussi au grand jour de nouvelles sexualités affichées, qui jusqu'alors restaient cachées, l'homosexualité comme vu précédemment, mais aussi le triolisme, le libertinage, l'éphébophilie, etc. Bertrand Blier, dans ses représentations de l'évolution des mœurs et des relations de genre, se couvre bien souvent d'une mise en scène appelant au second degré carnavalesque, lui permettant de s'éloigner d'avis trop marqués. Il apparaît cependant, que bien qu'ambivalente une position du cinéaste

face aux changements sociétaux qui lui sont contemporains se dessine. A la fois dans une volonté d'explorer les nouveaux possibles, et dans une peur de perte de contrôle, la position de Blier paraît être en écho à celle de ses protagonistes et des spectateurs masculins de l'époque. Sa génération, empreinte des élans libertaires de la décennie précédente, se veut révoltée, en rupture partielle avec un paternalisme qui caractérisait la génération précédente. Cette rupture se caractérise par une envie de repousser les possibles, et les permis, des relations, d'explorer des nouvelles formes de sexualité, ce qui se traduit aussi par une volonté profonde de compréhension du plaisir féminin et de son prisme relationnel. Cependant cette ouverture au nouveau a ses limites, une peur panique de se voir en position d'infériorité, de créer une rupture trop grande avec des figures masculines admirées (ce qui pourrait se concrétiser chez Blier par la figure de son père ou encore celle de Michel Audiard à qui il doit en partie son style), et finalement de perdre sa virilité. Cette ambivalence entre libération et maintien d'une position dominante, entre subversion et réaction se retrouve en tout point dans les films du corpus. Les films catalysent ainsi des interrogations d'hommes face à une libération des mœurs qui est aussi synonyme de libération des femmes, mais aussi une volonté de repousser des possibles de la représentation, de tenter de comprendre une féminité vue comme obscure et de chercher une forme de négociation dans ces luttes pour la fin de la domination patriarcale dans une vision tout de même relativement manichéenne de la dichotomie homme femme. Au vu du succès public de certains de ces films, il est admis de penser que ces questionnements se retrouvaient et se retrouvent encore largement dans le public masculin.

Cette étude ouvre à de nouveaux questionnements notamment sur des périodes ultérieures de la filmographie de Bertrand Blier. Quelques-uns de ses films suivants mettent en effet en scène d'autres formes de relations inter et intra-genres, comme *Tenue de soirée* (1986) qui s'intéresse plus particulièrement à l'homo-sexualité en détournant l'image d'une masculinité subordonnée, ou encore *Trop belle pour toi* (1989) qui pose la question de l'apparence physique dans le désir masculin. Une autre partie de la filmographie de Bertrand Blier est également tournée, selon ses dires, vers un point de vue plus féminin (*Notre histoire* en 1984, *Merci la vie* en 1991, *Mon Homme* en 1996…), il conviendrait donc d'en questionner de la même façon la représentation des sexualités, des genres et de leurs interactions au sein de ces films. Il serait ainsi pertinent de constater une sortie ou non du trope imposé à la mise en

scène des femmes, entre maman et putain, dans ses précédents films. Cette étude pourrait de plus se joindre à une étude des comportements masculins à l'intérieur de ces films dont le point de vue est revendiqué comme féminin. Dans le but de cerner la représentation, ou non, d'une domination masculine et les sorties possibles de celle-ci tout comme l'avenir potentiel réservé à ses protagonistes féminins, le cinéma de Bertrand Blier étant souvent tourné vers des boucles ou des avenirs impossibles dans sa filmographie au prisme masculin. En somme de comprendre s'il s'agit d'un véritable changement de point de vue au sein de la filmographie de l'auteur ou d'une continuité d'un point de vue masculin déplacé sur des protagonistes féminins. Blier semble être également un auteur attaché à mettre en scène des problématiques de société, il s'intéresse dans les années 1990 à la banlieue avec *Un Deux Trois Soleil* (1993), à la nouvelle périurbanité dans *Merci la vie* (1991), la nouvelle société de consommation dans *Convoi Exceptionnel* (2019), il conviendrait également d'en interroger ces représentations. Enfin Bertrand Blier, jeune homme comme ses protagonistes dans la période étudiée, a vieilli et a continué de faire vieillir avec lui ses protagonistes, toute une partie de sa filmographie s'intéresse donc à une sexualité d'hommes et de femmes qui vieillissent, une approche d'*age-studies* est donc envisageable des *Acteurs* (2000) à *Convoi Exceptionnel* (2019). L'âge des femmes qu'il met en scène semble évoluer conjointement à celui de ses protagonistes masculins mais présente tout de même une certaine différence. Les couples sont ainsi souvent composés de femmes mûres (autour de la cinquantaine) avec des hommes souvent bien plus vieux (*Les Côtelettes* en 2003, *Convoi Exceptionnel* en 2019) et dans un rapport de domination de classe fréquemment au profit des hommes. Blier habitué à mettre en scène les relations de séduction d'hommes de son âge au cours de sa filmographie peut ainsi tenter de maintenir une capacité de séduction, sa capacité à séduire, au fil du temps. Ces mises en scène du vieillissement relativement rare dans le paysage cinématographique français disent également quelque chose du rapport à la vieillesse dans leur contexte de mise en scène et semblent pertinentes à interroger.

ANNEXES :

Annexe 1 : Classification politique de l'appréciation critique :

LES VALSEUSES (1974)

Journaux/ revues	Critique très négative	Critique négative	Critique mitigée négative	Critique mitigée positive	Critique positive	Critique très positive
France-soir (Paris. 1944) du 21/03/1974						X
Une semaine de Paris, Pariscope du 06/03/1974						X
Le Canard enchaîné du 27/03/1974						X
Télérama du 16/03/1974	X					
ECRAN (02/1974)	X					
La Revue Du Cinéma (05/1974)				X		
Positif (05/1974)	X					
L' Humanité-dimanche du 15/05/1974			X			
Libération du 03/04/1974	X					
Le Monde du 25/03/1974						X
Le Monde du 04/04/1974					X	
L' Aurore (Paris. 1943) du						X

23/03/1974						
La Croix du 21/04/1974	X					
Le Journal du dimanche du 24/03/1974						X
Le Point (Paris. 1972) du 18/03/1974						X
Les Echos (Paris. 1928) du 29/03/1974					X	
L' Express (Paris) du 11/03/1974						X
Le Figaro (Paris. 1854) du 23/03/1974				X		
Minute du 03/04/1974	X					
Valeurs actuelles (Paris) du 01/04/1974				X		

$\bar{X}_{apolitique} = 5/5$
$(\bar{X}_{cinéma} = 0.75/5)$
$\bar{X}_{extrême\ gauche} = 2/5$
$\bar{X}_{gauche} = 0/5$
$\bar{X}_{centre\ gauche} = 4.5/5$
$\bar{X}_{centre\ droite} = 3.75/5$
$\bar{X}_{droite} = 4/5$
$\bar{X}_{extrême\ droite} = 1.5/5$

$\bar{X}_{total} = 3.46/5$
$\bar{X}_{gauche\ total} = 2.3/5$
$\bar{X}_{droite\ total} = 3.1/5$
$\bar{X}_{centre\ total} = 4.2/5$

CALMOS (1976)

Journaux/ revues	Critique très négative	Critique négative	Critique mitigée négative	Critique mitigée positive	Critique positive	Critique très positive
France-soir (Paris. 1944) du 13/02/1976					X	
France-soir (Paris. 1944) du 18/02/1976		X				
Les Nouvelles littéraires du 05/02/1976						X
Une semaine de Paris, Pariscope du 04/02/1976				X		
Le Canard enchaîné du 18/02/1976	X					
Charlie hebdo du 26/02/1976	X					
Télérama du 05/02/1976	X					
Cinéma (04/1974)	X					
ECRAN (03/1976)						X
ECRAN (03/1976)	X					
La Revue Du Cinéma (03/1976)						X
L' Humanité-dimanche du 01/03/1976		X				

Politique hebdo du 12/02/1976	X					
Libération du 16/02/1976					X	
Libération du 18/02/1976	X					
Libération du 24/03/1976		X				
Le Nouvel observateur (Paris) du 02/02/1976	X					
Le Monde du 17/02/1976	X					
Le Quotidien de Paris du 16/02/1976	X					
L' Aurore (Paris. 1943) du 10/02/1976					X	
L' Aurore (Paris. 1943) du 11/02/1976			X			
L' Aurore (Paris. 1943) du 14/02/1976					X	
La Croix du 23/02/1976	X					
Le Journal du dimanche du 15/02/1976				X		
Le Point (Paris. 1972) du 16/02/1976			X			
Les Echos (Paris. 1928) du				X		

12/02/1976						
L' Express (Paris) du 09/02/1976					X	
Le Figaro (Paris. 1854) du 18/02/1976	X					
Minute du 18/02/1976	X					
Valeurs actuelles (Paris) du 23/02/1976					X	

$\bar{X}_{apolitique} = 2.2/5$
$(\bar{X}_{cinéma} = 1.67/5)$
$\bar{X}_{extrême\ gauche} = 0.5/5$
$\bar{X}_{gauche} = 1.25/5$
$\bar{X}_{centre\ gauche} = 2/5$
$\bar{X}_{centre\ droite} = 2.3/5$
$\bar{X}_{droite} = 2.3/5$
$\bar{X}_{extrême\ droite} = 2/5$

$\bar{X}_{total} = 2/5$
$\bar{X}_{gauche\ total} = 1.25/5$
$\bar{X}_{droite\ total} = 2.2/5$
$\bar{X}_{centre\ total} = 2.2/5$

PRÉPAREZ VOS MOUCHOIRS (1978)

Journaux/ revues	Critique très négative	Critique négative	Critique mitigée négative	Critique mitigée positive	Critique positive	Critique très positive
France-soir (Paris. 1944) du 16/01/1978					X	
France-soir (Paris. 1944) du 22/04/1978					X	
Les Nouvelles littéraires du 25/01/1978					X	
Une semaine de Paris, Pariscope du 04/01/1978					X	
Le Canard enchaîné du 18/01/1978					X	
Cahiers du cinéma n°286 (1978)/ Nathalie Heinich		X				
Cinéma (02/1978)		X				
ECRAN (02/1978)					X	
La Revue Du Cinéma (02/1978)	X					
Première (01/1978)						X
L' Humanité (Paris) du				X		

14/01/1978						
L' Humanité-dimanche du 17/01/1978				X		
Lutte ouvrière du 20/01/1978	X					
Politique hebdo du 29/01/1978	X					
Rouge (Montreuil. 1968) du 26/01/1978				X		
La Vie ouvrière (Paris. 1909) du 10/01/1978					X	
Antirouille (Clichy) du 01/03/1978					X	
Le Matin du 13/01/1978	X					
Midi libre (Montpellier) du 02/02/1978					X	
Le Monde du 13/01/1978				X		
Nice matin (1945) du 19/01/1978					X	
Ouest-France (Ed. de Rennes) du 28/01/1978						X
Presse-Océan (Edition de Chateaubriant) du 23/01/1978						X

Le Provençal (Marseille) du 25/01/1978						X
Le Quotidien de Paris du 16/01/1978						X
Sud-Ouest du 23/01/1978				X		
L' Aurore (Paris. 1943) du 11/01/1978					X	
L' Aurore (Paris. 1943) du 06/01/1979						X
L' Est républicain du 02/02/1978					X	
L' Est républicain du 25/02/1978					X	
Le Point (Paris. 1972) du 26/01/1978	X					
Le Progrès (Lyon) du 15/02/1978				X		
Le Progrès (Lyon) du 23/02/1978					X	
Le Républicain lorrain du 22/01/1978						X
Le Soir du 23/01/1978			X			
Le Soir du 16/02/1978	X					
La Voix du Nord du						X

11/01/1978						
Les Echos (Paris. 1928) du 19/01/1978					X	
L' Express (Paris) du 16/01/1978					X	
Le Figaro (Paris. 1854) du 14/01/1978			X			
Gazette de Lausanne et Journal suisse du 18/02/1978						X
Minute du 18/01/1978						X
Valeurs actuelles (Paris) du 23/01/1978						X

$\bar{X}_{apolitique} = 4/5$
$(\bar{X}_{cinéma} = 2.2/5)$
$\bar{X}_{extrême\ gauche} = 2.2/5$
$\bar{X}_{gauche} = 2.7/5$
$\bar{X}_{centre\ gauche} = 4.3/5$
$\bar{X}_{centre\ droite} = 3/5$
$\bar{X}_{droite} = 3.75/5$
$\bar{X}_{extrême\ droite} = 5/5$

$\bar{X}_{total} = 4.15/5$
$\bar{X}_{gauche\ total} = 3.1/5$
$\bar{X}_{droite\ total} = 3.9/5$
$\bar{X}_{centre\ total} = 3.65$

BUFFET FROID (1979)

Journaux/ revues	Critique très négative	Critique négative	Critique mitigée négative	Critique mitigée positive	Critique positive	Critique très positive
France-soir (Paris. 1944) du 19/12/1979						X
Une semaine de Paris, Pariscope du 19/12/1979					X	
Le Canard enchaîné du 26/12/1979					X	
Télérama du 26/12/1979						X
Cahiers du cinéma n°308 (1980)/ Serge Le Péron		X				
Cinéma (02/1980)						X
La Revue Du Cinéma (02/1980)						X
L' Humanité-dimanche du 26/12/1979						X
La Vie ouvrière (Paris. 1909) du 24/12/1979			X			
Libération du 14/12/1979						X
Le Matin du 20/12/1979					X	
Le Nouvel observateur (Paris) du						X

24/12/1979						
Le Nouvel observateur (Paris) du 11/08/2011						X
La Nouvelle République du Centre-Ouest du 04/01/1980					X	
Le Monde du 22/12/1979					X	
Le Quotidien de Paris du 19/12/1979						X
La Croix du 20/12/1979						X
Le Point (Paris. 1972) du 24/12/1979				X		
Les Echos (Paris. 1928) du 28/12/1979						X
L' Express (Paris) du 15/12/1979						X
Le Figaro (Paris. 1854) du 19/12/1979						X
International Herald tribune du 05/01/1980		X				

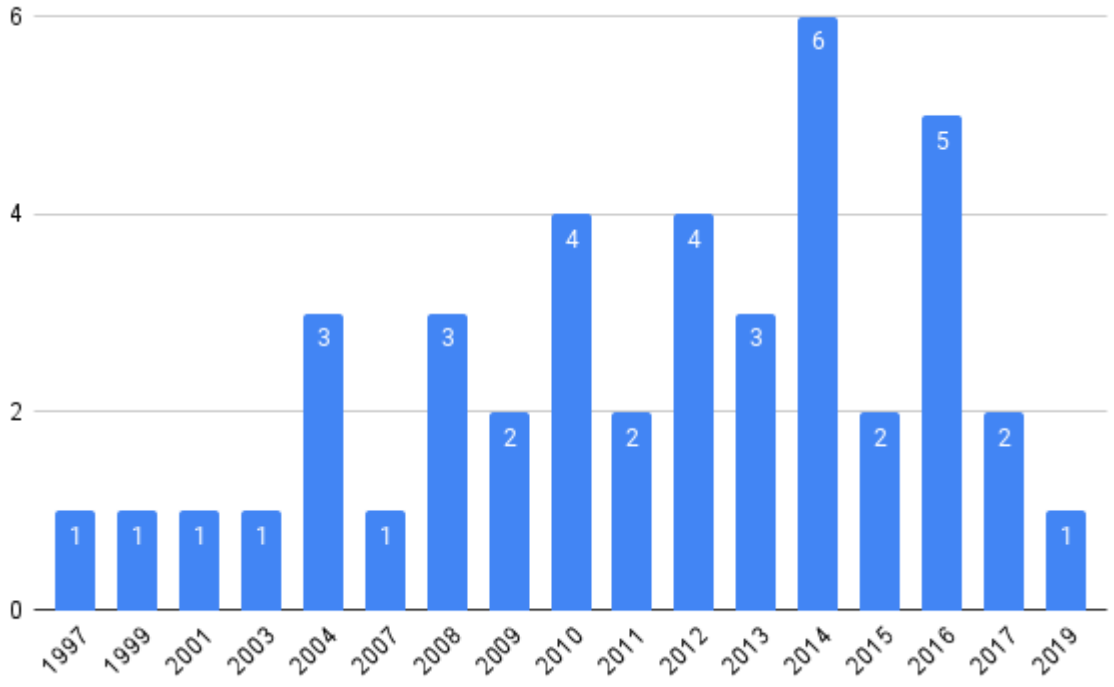
$\bar{X}_{apolitique}$ = 4.5/5
($\bar{X}_{cinéma}$ = 4/5)
$\bar{X}_{extrême\ gauche}$ = 3.5/5
$\bar{X}_{gauche}$ = 4.6/5
$\bar{X}_{centre\ gauche}$ = 4.5/5
$\bar{X}_{centre\ droite}$ = 4/5
$\bar{X}_{droite}$ = 4/5

$\bar{X}_{total}$ = 4.1/5
$\bar{X}_{gauche\ total}$ = 4.2/5
$\bar{X}_{droite\ total}$ = 4/5
$\bar{X}_{centre\ total}$ = 4/5

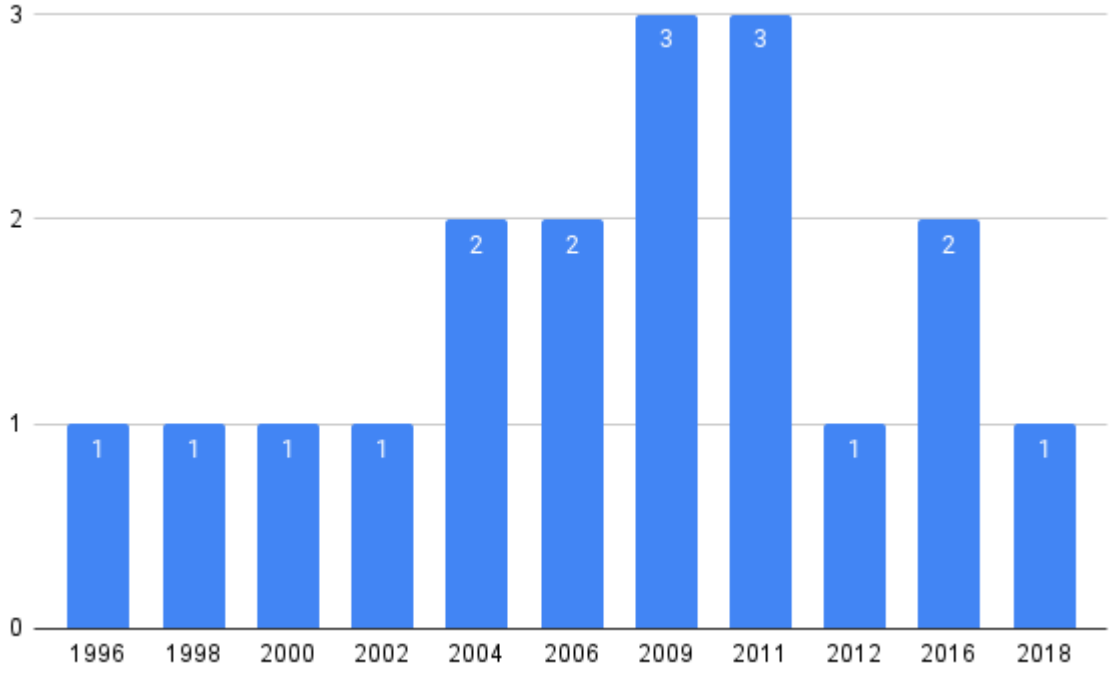
Annexe 2 : Comparaison chronologique et quantitative des diffusions TV :

D'après les archives du CNC conservées à la Bibliothèque Nationale de France sur le site François Mitterrand.

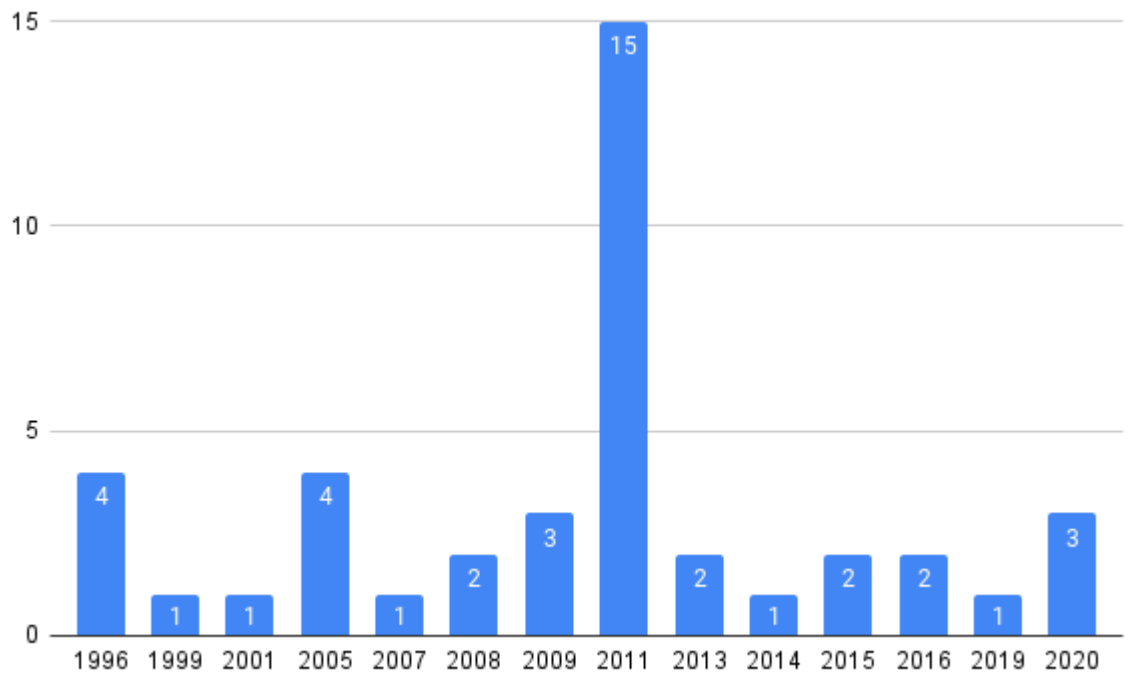
Les Valseuses :



Préparez vos mouchoirs :



Buffet froid :



BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de référence sur le contexte socio-historique de la France des années 1970

La France des années 1970, le contexte politique :

ARTIÈRES Philippe et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *68 : une histoire collective, 1962-1981*, Paris, la Découverte, 2008, 847 p.

DEHÉE Yannick, *Mythologies politiques du cinéma français : 1960-2000*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 304 p.

DREYFUS-ARMAND Geneviève, FRANK Robert, LÉVY Marie-Françoise, LE PULOCH Maryvonne, DE BAECQUE Antoine, et Institut d'histoire du temps présent, *Les années 68 : le temps de la contestation*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2008, 525 p.

MOATI Philippe, *L'avenir de la grande distribution*, Paris, Odile Jacob, 2001, 394 p.

La France des années 1970 et la révolution sexuelle :

BRIX Michel, *L'amour libre : brève histoire d'une utopie*, Paris, Molinari, 2008, 238 p.

REICH Wilhelm et SINELNIKOFF Constantin, *La révolution sexuelle : pour une autonomie caractérielle de l'homme*, Paris, Wilhelm Reich Infant Trust Fund, Le Club français du livre, 1969, 306 p.

RUAULT Lucile, " Libération sexuelle ou " pression à soulager ces messieurs " ? Points de vue de femmes dans les années 68 en France ", *Ethnologie française, Vol.* 49, nº 2 (14 mai 2019), p. 373-389.

SIMON Pierre, LÉVY Claude, et BOULIN Robert Préfacier, *Rapport sur le comportement sexuel des Français*, Paris, R. Julliard : P. Charron, 1972, 922 p.

VIGNAUX Gérard, " L'EVOLUTION des MOEURS et l'ETHIQUE CONTEMPORAINE ", août 2011, Consulté le 9 janvier 2021.
http://institut-ethique-contemporaine.org/article_ethique_moeurs.html

2. Le cinéma de Bertrand Blier

Ouvrages généraux sur la filmographie de Bertrand Blier :

AUBERT Léonore sous la direction de Alain BERGALA, *Bertrand Blier : un nouveau discours du désordre amoureux*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 1999, 131 f.

BARTHÉLÉMY Florence, *Les relations amoureuses dans les films de Bertrand Blier*, projet de thèse, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1995, 33 f.

CARRIÈRE Christophe , "Bertrand Blier commente sa filmographie", *L'Express* du 23 août 2010.

FORBES Jill, *The cinema in France after the new wave*, Londres, Macmillan, 1992, 337p.

HARRIS Sue. *Bertrand Blier*, Manchester, Manchester University Press, 2001, 166p.

HAUSTRATE Gaston, *Bertrand Blier*, Paris, Edilig, 1988, 126 p.

MEZZATESTA Nandy, *Essai d'application des conventions du théâtre absurde dans l'œuvre de Bertrand Blier et Hal Hartley*, mémoire de licence, Belgique, S.I, 1994, 200 p.

ROUSSEL Vincent, *Bertrand Blier, Cruelle beauté*, Paris, Marest éditeur, 2020, 349 p.

SLIM Hizar, *Gérard Depardieu et les femmes : dans le cinéma de Bertrand Blier, Marco Ferreri, Maurice Pialat*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), Paris, dirigé par Michel Marie, 2000, 98 p.

Revues et textes :

AUDÉ Françoise, " Entretien avec Bertrand Blier ", *Positif* n°340 (1989), p. 6-11.

GENDRON Sylvie, " Bertrand Blier : L'esprit de contradiction ", *Séquences*, nº 171 (1994), p. 17-22.

MURAT Pierre, "Bertrand Blier : Pour moi, il n'y a plus de cinéma" Télérama, 27 août 2010, consulté le 5 mai 2022.
https://www.telerama.fr/cinema/bertrand-blier-pour-moi-il-n-y-a-plus-de-cinema,59345.php

SOLIRENNE Yoann, "En Aparté avec… Bertrand Blier, Initials B.B.", *Aparté*, 25 décembre 2013, consulté le 5 mai 2022.
https://www.aparté.com/2013/09/en-aparte-bertrand-blier-initials-b-b/.

Ouvrages traitant des films du corpus :

BEYLOT Pierre, *Bertrand Blier : Buffet froid*, Neuilly, Atlande, 2017, 189 p.

BLIER Bertrand, *Les Valseuses : roman*, Paris, R. Laffont, 2000, 420 p.

LIEB Marie-Anne, *" Buffet froid " de Bertrand Blier*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, 95 p.

La réception des films du corpus :

Revue de presse et revues spécialisées :

- ***Les Valseuses (1976) :***

  ROLIN Gabrielle, “Coup de poing d’un débutant”, *Le Monde* du 15/09/1972

  BARON Marie-Guy, “Les Valseuses”,*France-soir* (Paris. 1944) du 02/08/1973

  DOMARCHI Jean, “Les Valseuses”, *ÉCRAN* (02/1974)

  BESCOS Jose, “Les Valseuses”, *Une semaine de Paris, Pariscope* du 06/03/1974

  JACOB Gilles, “Les Valseuses”, *L' Express* (Paris) du 11/03/1974

  GRISOLIA Michel, “Dans Les Valseuses, Gérard Depardieu est à la fois le Bon, la Brute et le Truand”, *Le Nouvel Observateur* (Paris) du 11/03/1974

  TREMOIS Claude-Marie, “Les Valseuses”, *Télérama* du 16/03/1974

  Non crédité, “La grande virée”, *Le Point* (Paris. 1972) du 18/03/1974

  CHAZAL Robert, “Les Valseuses”, *France-soir* (Paris. 1944) du 21/03/1974

  MONANGE Robert, “Les Valseuses”, *L' Aurore* (Paris. 1943) du 23/03/1974

  CHAUVET Louis, “Les Valseuses”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 23/03/1974

  BILLARD J., *Le Journal du dimanche* du 24/03/1974

  DE BARONCELLI Jean, “Les Valseuses de Bertrand Blier”, *Le Monde* du 25/03/1974

  DURAN Michel, “Les Valseuses (La glande vadrouille)”,*Le Canard enchaîné* du 27/03/1974

GION Elsa, “A propos des Valseuses”, *Combat* (Paris. 1940) du 29/03/1974

Non crédité, “Les Valseuses”, *Les Échos* (Paris. 1928) du 29/03/1974

Non crédité, “Les Valseuses”, *Valeurs actuelles* (Paris) du 01/04/1974

Non crédité, “Qaund les rires d’une salle de cinéma font mal à en crier”, *Libération* du 03/04/1974

Non crédité, *Minute* du 03/04/1974

Non crédité, “Les Valseuses”, *Le Monde* du 04/04/1974

Mt. P., “Questions indiscrètes à Bertrand Blier”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 06/04/1974

Non crédité, “B.Blier : mes Valseuses et moi”, *L' Express* (Paris) du 08/04/1974

RO J., “Les Valseuses”, *La Croix* du 21/04/1974

CHEVALLIER Jacques, “Les Valseuses”, *La Revue du cinéma* (05/1974)

CIEUTAT Michel, “Les Valseuses”, *Positif* (05/1974)

LADIGE S., “*Les Valseuses* de Bertrand Blier : petits crétins et grande vadrouille”, *L' Humanité-dimanche* du 15/05/1974

LENNE Gérard, “O qui dira les torts de l’amalgame”, *ÉCRAN* (07/1974)

MOLIÈRE Hélène, “Les Valseuses douze ans déjà” , *Le Matin* du 20/05/1986

FERENCZI Aurélien, “Bijou des familles”, *7 à Paris* du 27/05/1992

STERN Jean et LE DELIOU Maël, “Les Valseuses bandent encore”, entretien avec Bruno Nuytten, *7 à Paris* du 27/05/1992

COHEN Bernard, “Ca va valser”, *7 à Paris* du 27/05/1992

- ***Calmos (1976) :***

MONTAIGNE Pierre, “Jean Rochefort adopte la vie de garçon”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 18/08/1975

PANTEL Monique, “Avec Bertrand Blier les mâles disent non à l’amour”, *France-soir* (Paris. 1944) du 19/09/1975

HEYMANN Danièle, “La joyeuse mauvaise foi de Bertand Blier”, *L' Express* (Paris) du 08/12/1975

BESCOS José-M., “Calmos”, *Une semaine de Paris, Pariscope* du 04/02/1976

B. G., “Calmos”, *Les Nouvelles littéraires* du 05/02/1976

DE MONTVALON Christine, “Calmos”, *Télérama* du 05/02/1976

ROBERT Jean-Pierre, “Bertrand Blier et les femmes”, *Le Journal du dimanche* du 08/02/1976

FORESTIER François, “Calmos : un film défouloir”, *L' Express* (Paris) du 09/02/1976

MOGUI Jean-Pierre, “Les Blier : une famille qui s’affiche”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 09/02/1976

TEISSEIRE Guy, “Bertrand Blier : “Dans Calmos nous avons été d’une totale mauvaise foi !”, *L' Aurore* (Paris. 1943) du 10/02/1976

HALIMI André, HEYMANN Danièle et MICHEL Jacqueline, “L’explosion Calmos”, *Une semaine de Paris, Pariscope* du 11/02/1976

TEISSEIRE Guy, “Un soupçon de cabale contre Calmos”, *L' Aurore* (Paris. 1943) du 11/02/1976

Non crédité, *Politique hebdo* du 12/02/1976

Non crédité, “Calmos”, *Les Échos* (Paris. 1928) du 12/02/1976

DE NUSSAC Patrice, "Bertrand Blier : l’art de la mauvaise humeur”, *France-soir* (Paris. 1944) du 13/02/1976

MONANGE Robert, “Calmos (Vive Rabelais!)”, *L' Aurore* (Paris. 1943) du 14/02/1976

BILLARD Pierre, “Ras le bol les bonnes femmes”, *Le Journal du dimanche* du 15/02/1976

DE TON Delfeil, “Non Calmos, c’est pas la vérole !”, *Libération* du 16/02/1976

PEREZ Michel, “Un cauchemar sexiste”, *Le Quotidien de Paris* du 16/02/1976

F. M., “Les déserteurs de la bagatelle”, *Le Point* (Paris. 1972) du 16/02/1976

SICLIER Jacques, “Calmos de Bertrand Blier”, *Le Monde* du 17/02/1976

CHAZAL Robert, “Calmos : Aux armes citoyennes !”*France-soir* (Paris. 1944) du 18/02/1976

G. J.P., “Calmos”, *Le Canard enchaîné* du 18/02/1976

DOYON Jacques, “La syphilis du vieux monde, filmée par un vieillard”, *Libération* du 18/02/1976

NOURRY Philippe, “Calmos : Pot pourri”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 18/02/1976

Non crédité, “Calmos : La bêtise et l'obscénité", ”*Minute* du 18/02/1976

Non crédité, "À éviter", *Le Nouvel Observateur* (Paris) du 20/02/1976

RO. J., “Deux films immondes : Calmos et Maîtresse”, *La Croix* du 23/02/1976

MARMIN Michel, “Calmos”, *Valeurs actuelles* (Paris) du 23/02/1976

Non crédité, *Charlie hebdo* du 26/02/1976

BRAUCOURT Guy, “Calmos”, *ÉCRAN* (03/1976)

C. F., “Calmos”, *La Revue du cinéma* (03/1976)

GRISOLIA Michel, “Calmos”, *Cinéma* (03/1976)

LACHIZE Samuel, “Calmos de Bertrand Blier”, *L' Humanité-dimanche* du 10/03/1976

ANDRES Gilles, “Tu as attrapé la Calmite…”, *Libération* du 24/03/1976

- ***Préparez vos mouchoirs (1978) :***

GRODENT Michel, “Bertrand Blier prépare ses mouchoirs”, *Le Soir* du 03/03/1977

PETIT-CASTELLI Claude, “Quand Depardieu donne Carole Laure à Dewaere..”, *Le Matin* du 09/07/1977

HONOREZ Luc, “Préparez vos mouchoirs, c’est la ruée vers Laure !”, *Le Soir* du 17/07/1977

QUIQUERE Henri, “Depardieu : Les acteurs ne sont pas intéressants”, *Le Matin* du 13/08/1977

FABRE Maurice, “Patric la Gaieté et Gérard la Tornade font la paire”, *France-soir* (Paris. 1944) du 27/08/1977

QUINSON René, “Bertrand Blier retrouve Depardieu et Dewaere pour

Préparez vos mouchoirs”, *Le Quotidien de Paris* du 27/08/1977

FABRE Maurice, “Ils aiment Carole Laure”, *France-soir* (Paris. 1944) du 31/12/1977

E. M., “Préparez vos mouchoirs”, *Première* (01/1978)

BESCOS José-M., “Préparez vos mouchoirs”, *Une semaine de Paris, Pariscope* du 04/01/1978

FORESTIER Isabelle, “Les Valseurs”, *VSD* du 06/01/1978

D. G., “Préparez vos mouchoirs”, *La Vie ouvrière* (Paris. 1909) du 10/01/1978

DHELLEMMES François, “Préparez vos mouchoirs”, *La Voix du Nord* du 11/01/1978

TEISSEIRE Guy, “Préparez vos mouchoirs ! En vedette, un cinéaste jusqu’au-boutiste : Bertrand Blier”, *L' Aurore* (Paris. 1943) du 11/01/1978

PANTEL Monique, “Préparez vos mouchoirs mais gardez le sourire avec Dewaere et Carole Laure”, *France-soir* (Paris. 1944) du 12/01/1978

PEREZ Michel, “L’appel des berceaux”, *Le Matin* du 13/01/1978

DE BARONCELLI Jean, “Préparez vos mouchoirs Bertrand Blier”, *Le Monde* du 13/01/1978

CERVONI Albert, “Un triangle amoureux qui est un quatuor”, *L' Humanité* (Paris) du 14/01/1978

CHALAIS François, “Satire sociale et décontraction”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 14/01/1978

CHAZAL Robert, “Préparez vos mouchoirs… Pour pleurer de rire”, *France-soir* (Paris. 1944) du 16/01/1978

CH. H., “Préparez vos mouchoirs de Bertrand Blier, un énorme clin d’oeil”, *Le Quotidien de Paris* du 16/01/1978

F.F., *L' Express* (Paris) du 16/01/1978

Non crédité, “Préparez vos mouchoirs”, *L' Humanité-dimanche* du 17/01/1978

DURAND Dominique, “Préparez vos mouchoirs ‘Mouche à tout coup)”, *Le Canard enchaîné* du 18/01/1978

MARA J., *Minute* du 18/01/1978

CHAZAL Robert, “Préparez vos mouchoirs… Pour pleurer de rire”, *Nice matin* (1945) du 19/01/1978

COPPERMANN Annie, “Préparez vos mouchoirs”, *Les Échos* (Paris. 1928) du 19/01/1978

LENOIR Jacques, “Préparez vos mouchoirs”, *Lutte ouvrière* du 20/01/1978

FENEON Gérard, “Préparez vos mouchoirs”, *Le Républicain lorrain* du 22/01/1978

D. A.P., “Préparez vos mouchoirs”, *Presse-Océan* (Édition de Chateaubriant) du 23/01/1978

DEMANGEAT Jean-Loup, “Préparez vos mouchoirs : Mozart n’est plus assassiné…”, *Sud-Ouest* du 23/01/1978

M. Fr., “De l’humour au romantisme”, *Le Soir* du 23/01/1978

MOURLET Michel, “Préparez vos mouchoirs”, *Valeurs actuelles* (Paris) du 23/01/1978

CHARENSOL Georges, “Préparez vos mouchoirs”, *Les Nouvelles littéraires* du 25/01/1978

M. Y., “Bertrand Blier rêve de faire un film d’épouvante”, *La Dépêche du midi* (Toulouse) du 25/01/1978

GARDANNE Jean-Michel, “Préparez vos mouchoirs", *Le Provençal* (Marseille) du 25/01/1978

THIRARD Paul-Louis, “Vaudeville 78”, *Rouge* (Montreuil. 1968) du 26/01/1978
Non crédité, “trouble”, *Le Point* (Paris. 1972) du 26/01/1978

GREE Jean-Paul, “Préparez vos mouchoirs : pour un peu de tendresse…”, *Ouest-France* (Éd. de Rennes) du 28/01/1978

PARET Pierre, “Bertrand Blier (Préparez vos mouchoirs)”, *La Marseillaise* du 29/01/1978

D. R., “Préparez vos mouchoirs”, *Politique hebdo* du 29/01/1978
Cinéma (02/1978)

ALION Yves, “Préparez vos mouchoirs”, *ÉCRAN* (02/1978)

DESRUES Hubert, “Préparez vos mouchoirs”, *La Revue du cinéma* (02/1978)

A. J., “Préparez vos mouchoirs : le mari, l’amant et le gamin”, *Midi libre* (Montpellier) du 02/02/1978

M. D., “Blier, Dewaere, Depardieu : Le retour du trio des Valsesues”, *L' Est républicain* du 02/02/1978

BARKAN Raymond, "Préparez vos mouchoirs”, *Le Progrès* (Lyon) du 15/02/1978

DEGAN Catherine,” Préparez vos mouchoirs”, *Le Soir* du 16/02/1978

H. P., “Préparez vos mouchoirs”, *Gazette de Lausanne* et *Journal suisse* du 18/02/1978

BELLERET Robert, “Une pluie de mouchoirs”, *Le Progrès* (Lyon) du 23/02/1978

M. D., “L’auteur des Valseuses présente son nouveau film”, *L' Est républicain* du 25/02/1978

HEINICH Nathalie, “Préparez vos mouchoirs”, *Cahiers du cinéma* n°286 (03/1978)

MATHIEU G., “Préparez vos mouchoirs”, *Antirouille* (Clichy) du 01/03/1978

CHAZAL Robert, “Préparez vos mouchoirs : reprise d’un succès”, *France-soir* (Paris. 1944) du 22/04/1978

Non crédité, “Pour la critique américaine, Préparez vos mouchoirs, meilleur film de l’année”, *L' Aurore* (Paris. 1943) du 06/01/1979

M. J.-C., “La revanche de Bertrand Blier”, *Le Journal du dimanche* du 15/04/1979

MACNAB Geoffrey, " Préparez vos mouchoirs ", *Sight and Sound (London)* 18, nº 3 (2008), p. 95-95.

- ***Buffet froid (1979) :***

ROCHU Gilbert, “Dans la jungle des villes”, *Libération* du 14/12/1979

FORESTIER François, “Buffet froid : à mourir de rire”, *L' Express* (Paris) du 15/12/1979

MONTAIGNE Pierre, “Bertrand Blier : la peur mène à la violence”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 15/12/1979

PANTEL Monique, “Blier père et fils : un dialogue fou, fou, fou”, *France-soir* (Paris. 1944) du 17/12/1979

PANTEL Monique, “Depardieu : un être venu d’ailleurs”, *France-soir* (Paris. 1944) du 18/12/1979

DE GASPERI Anne, “Les pieds nickelés en pleine névrose”, *Le Quotidien de Paris* du 18/12/1979

CHAZAL Robert, “Buffet froid : l’appétit vient en riant”, *France-soir* (Paris. 1944) du 19/12/1979

BESCOS José-M., “Buffet froid”, *Une semaine de Paris, Pariscope* du 19/12/1979

BOUTEILLER Pierre, “Tout le monde il est trouillard, tout le monde il est meurtrier”, *Le Quotidien de Paris* du 19/12/1979

MARMIN Michel, “Buffet froid de Bertrand Blier : Nihilisme fantastique”, *Le Figaro* (Paris. 1854) du 19/12/1979

PEREZ Michel, “Buffet froid : à boire et à manger”, *Le Matin* du 20/12/1979

ROCHEREAU Jean, “Buffet froid : La logique d’un cauchemar”, *La Croix* du 20/12/1979

DE BARONCELLI Jean, “Les gaietés d’un cauchemar”, *Le Monde* du 22/12/1979

FABRE Maurice, “Les deux Blier”, *France-soir* (Paris. 1944) du 23/12/1979

MARDORE Michel, “Un buffet pas commode”, *Le Nouvel Observateur* (Paris) du 24/12/1979

DASCAL Georges, “Buffet froid”, *La Vie ouvrière* (Paris. 1909) du 24/12/1979

BILLARD Pierre, “Entre la vie et la mort”, *Le Point* (Paris. 1972) du 24/12/1979

GROUSSET Jean-Paul, “Buffet froid”, *Le Canard enchaîné* du 26/12/1979

DOUIN Jean-Luc, “Buffet froid : Du sinistre au sinoque”, *Télérama* du 26/12/1979

LACHIZE Samuel, “Buffet froid de Bertrand Blier”, *L' Humanité-dimanche* du 26/12/1979

COPPERMANN Annie, “Buffet froid”, *Les Échos* (Paris. 1928) du 28/12/1979

LE PERON Serge, “Buffet froid”, *Cahiers du cinéma* n°308 (01/1980)

ROUCHY Marie-Elisabeth, “Bertrand Blier : je ne suis pas un cinéaste français”, *Les Nouvelles littéraires* du 03/01/1980

HAMEL Bernard, “Buffet froid : jeux funèbres”, *La Nouvelle République du Centre-Ouest* du 04/01/1980

QUINN CURTISS Thomas, “Blier’s Buffet : Meandering melodrama”, *International Herald tribune* du 05/01/1980

AMIEL Mireille, “Buffet froid : cauchemar ou réalité”, *Cinéma* (02/1980)

MÉRIGEAU Pascal, “Buffet froid”, *La Revue du cinéma* (02/1980)

DUMONT Etienne, “Depardieu fait avancer un film à 200 à l’heure”, *Tribune de Genève* du 06/02/1980

CANBY Vincent, "Film : Depardieu, in 'Buffet froid'." *New York Times*, 4 septembre 1987, consulté le 11 mars 2021.
https://link.gale.com/apps/doc/A176078284/WHIC?u=unipari&sid=WHIC&xid=2693113

KEMPLEY Rita, " `Buffet froid’ : Blier’s Cold Cutting ", *The Washington Post*, 27 novembre 1987, FINAL édition, sect. STYLE.

LAVOIE André, " Buffet froid ", *Ciné bulles* 17, nº 2 (1998), p.2-3.

SRAGOW Michael, " Buffet froid ", *The New Yorker* 78, nº 14 (2002), p. 24.

MACNAB Geoffrey, " Buffet froid ", *Sight and Sound (London)* 14, nº 7 (2004), p.74.

MARSOLAIS Gilles, " Buffet froid ", *24 images*, nº 153 (2011), p. 42-42.

Non crédité, “Buffet froid, de Bertrand Blier”, *Le Nouvel Observateur* (Paris) du 11/08/2011

.

Ressources diverses (sites internet) :

Institut National de l’Audiovisuel, " Jean Rochefort à propos du film “Calmos” ",*Ina.fr*, 1976, Consulté le 9 janvier 2021.* http://www.ina.fr/video/I04105864.

" CBO Box-Office - Les chiffres du cinéma en France. " Consulté le 9 janvier 2021.* https://cbo-boxoffice.com/v4/page000.php3.

Forum des images, " Calmos - Les Programmes ", consulté le 5 mai 2022. https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/lapocalypse/calmos.

Agrégateurs d’avis d’internautes :

Senscritique, dernière consultation le 05/05/2022
https://www.senscritique.com/live

Allociné, dernière consultation le 05/05/2022
https://www.allocine.fr/

3. Ouvrages théoriques et méthodologiques

BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch et ROBEL Andrée, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1976, 473 p.

BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Payot, collection Petite Bibliothèque Payot, 2012, 157 p.

BRECHT Bertolt et TAILLEUR Jean, *Petit organon pour le théâtre : 1948*, Paris, L'Arche, 1978, 118 p.

CERVULLE Maxime et QUEMENER Nelly, *Cultural studies : théories et méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2018, 155 p.

CHION Michel, *Le complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, 190 p.

CONNELL Raewyn, Hagège Meoïn et Vuattoux Arthur, *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014, 285 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, 376 p.

DYER Richard, *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan, 2004, 213 p.

ESSLIN Martin, BUCHET Marguerite, DEL PIERRE Francine et FRANCK Fance. *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, 456 p.

HUTCHEON Linda, *Ironie et Parodie : Stratégie et Structure,* Paris, Poétique : Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires , Éditions du Seuil, 1978, p. 467-477.

HUTCHEON Linda *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989, 232 p.

JULLIER Laurent, *Politiquement (in)correct : OSS 117 dans les forums de discussion d'AlloCiné*, Studies in French Cinema,

JUNG Carl Gustav , *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1986, 287 p.

MULVEY Laura, LAHACHE Florent, et MONTEIRO Marlène, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017, 204 p.

VINCENDEAU Ginette, *Les stars et le star-système en France*, Paris, l' Harmattan, 2008, 312 p.

FILMOGRAPHIE

Films du corpus :

Les Valseuses (*1974)*

Titre anglais : *Going Places*
Réalisation : Bertrand Blier
Scénario et dialogues : Bertrand Blier et Philippe Dumarçay, d'après le roman du même nom de Bertrand Blier
Musique : Stéphane Grappelli
Photographie : Bruno Nuytten
Production : Paul Claudon
Sociétés de production : C.A.P.A.C., Uranus Productions France et S.N. Prodis
Format : couleur (Eastmancolor) - 35 mm - 1,66:1
Durée : 117 minutes
Dates de sortie :
France : 20 mars 1974
États-Unis : 13 mai 1974

Avec notamment :
Gérard Depardieu : Jean-Claude
Patrick Dewaere : Pierrot
Miou-Miou : Marie-Ange

Calmos *(1976)*

Titre anglais ou international : Femmes Fatales
Réalisation : Bertrand Blier
Scénario et dialogues : Bertrand Blier et Philippe Dumarçay
Musique : Georges Delerue
Photographie : Claude Renoir
Production : Bernard Artigues, Claude Berri et Christian Fechner
Sociétés de production : Les Films Christian Fechner et Renn Productions
Format : couleur (Eastmancolor) - 35 mm - 2,35:1 - son monophonique
Durée : 100 minutes

Dates de sortie :

France : 11 février 1976

États-Unis : 23 septembre 1977

Avec notamment :

Jean-Pierre Marielle : Paul Dufour

Jean Rochefort : Albert

Bernard Blier : l'abbé Émile

Brigitte Fossey : Suzanne Dufour

Préparez vos mouchoirs *(1978)*

Réalisation : Bertrand Blier, assisté de Jean-Jacques Aublanc

Scénario, adaptation et dialogues : Bertrand Blier

Musique : Georges Delerue

Photographie : Jean Penzer

Sociétés de production : Les Films Ariane et CAPAC (France) - Belga Films et SODEC (Belgique)

Format : Couleur (Eastmancolor) - 35mm - 1,66:1 - Son mono

Durée : 1h48

Date de sortie en France : 11 janvier 1978

Avec notamment :

Gérard Depardieu : Raoul

Carole Laure : Solange

Patrick Dewaere : Stéphane

Buffet froid *(1979)*

Réalisation et scénario : Bertrand Blier

Conseiller musical : Philippe Sarde

Photographie : Jean Penzer

Production : Alain Sarde

Sociétés de production : Sara Films et Antenne 2

Format : couleur (Eastmancolor) - 35 mm - 1,66:1 - son monophonique
Durée : 89 minutes
Dates de sortie : 19 décembre 1979 en France

Avec notamment :

Gérard Depardieu : Alphonse Tram
Bernard Blier : inspecteur Morvandiau
Jean Carmet : le vieil assassin

Autres films cités :

Le Diable Au Corps (1947) de Claude Autant-Lara
Et Dieu Créa La Femme (1956) de Roger Vadim
Les Amants (1958) de Louis Malle
Les Liaisons Dangereuses 1960 (1959) de Roger Vadim
Les Bonnes Femmes (1960) de Claude Chabrol
Alexandre Le Bienheureux (1968) d'Yves Robert
Orange Mécanique (1971) de Stanley Kubrick
Dernier Tango À Paris (1972) de Bernardo Bertolucci
Sex-Shop (1972) de Claude Berri
La Grande Bouffe (1973) de Marco Ferreri
La Maman Et La Putain (1973) de Jean Eustache
Themroc (1973) de Claude Faraldo
Emmanuelle (1974) de Just Jaeckin
Les Galettes De Pont Aven (1975) de Claude Séria

RÉSUMÉ :

Ce mémoire a pour but d'étudier en quoi la filmographie de Bertrand Blier sur la période 1970 est empreinte des thématiques liées à la révolution sexuelle débutée tout juste deux décennies auparavant. Il s'agit plus précisément de comprendre de quelles façons sont mises en scènes les problématiques de sexualités dans ces films qui abordent tous par des biais différents des questions inhérentes à la libération de mœurs qui survient alors en France. Bertrand Blier choisit en effet un mode de représentation des sexualités se rapprochant du carnavalesque rabelaisien et de l'absurde, qui porte en lui une ambivalence d'interprétation, entre subversion et réaction, qui se retrouve aussi bien dans la mise en scène des genres et de leurs interactions que dans la réception des films. Cette ambivalence se poursuit en effet dans la mise en scène des féminités, des masculinités et de leurs rapports internes dans les films, que Blier semble vouloir balayer de facette en facette à chaque reprise. Enfin la dichotomie subversion/réaction puise sa source dans le contexte des créations des films et dans leur conception phallocentrée, se voyant ainsi reflets d'interrogations masculines, mais aussi de réactions et de négociations, face à des bouleversements sociétaux remettant en cause l'hégémonie patriarcale.