

French Kiss



par **Hervé Aubron**

Antonin Peretjatko

Né en 1974 à Grenoble, Antonin Peretjatko intègre l'école Louis-Lumière en 1999, section image. Après deux documentaires réalisés dans le cadre de sa scolarité, il réalise en 2002 une première fiction, *L'Heure de pointe*, tournée sans aide financière et qu'il développe lui-même : le film joue de ces conditions artisanales, sa texture reproduisant celle d'une vieille copie (noir et blanc granuleux, rayures, voilage...). Racontant, sur fond de voix *off* et de jazz, les facéties et la mélancolie d'une bande de copains parisiens, il est souvent perçu comme un pastiche de la Nouvelle Vague. Suit en 2003 *Changement de trottoir*, qui explore en couleurs la même veine, puis en 2004 *French Kiss*, d'apparence plus composite. Peretjatko prépare actuellement un moyen métrage, *L'Opération de la dernière chance* (parodie de film d'espionnage, basée sur des images de vacances), et un long, *Hector et Pator*, qui reprendra le registre (et une bonne part des comédiens) de *French Kiss*.

Fiche technique

Production Chaya Films

Producteur Serge Catoire

Scénario Antonin Peretjatko

Image Simon Roca

Son Laure Allari

Interprétation Vincent Vicompte, Marie-Lorna Vaconsin, Thomas Schmitt

France, 2004, fiction, 18 minutes, 35 mm, 1/1,85
Couleurs

Seb héberge la cousine américaine de son ami JP, Kate, en visite à Paris. La jeune fille paraît dès son arrivée entreprenante, mais se bute à l'inhibition de Seb. Rejoignant le jeune homme chez lui le lendemain soir, elle découvre qu'elle a perdu son passeport. Ils sillonnent Paris pour le retrouver. Après plusieurs péripéties, Kate se perd dans la ville. Errant à sa recherche, Seb rencontre par hasard un ami, qui raconte avoir surpris JP et Kate planifiant une idylle entre elle et Seb. On finit par localiser la jeune fille, avec le concours inattendu de son chat. Un « happy end » révèle que Kate n'avait pas perdu son passeport et n'est pas américaine. Elle obtient tout de même le « french kiss » qu'elle réclame à Seb, tandis qu'un flash radio annonce un coup d'État anarchiste aux États-Unis.

« Faire semblant de ne pas réfléchir »

LA COMÉDIE ET LE POLITIQUE

La comédie n'était pas à la base ma vocation absolue. Je savais seulement que montrer l'intériorité ou la psychologie des personnages ne m'intéressait pas. Je me suis aperçu que les quelques gags de mon premier film, *L'Heure de pointe*, marchaient plutôt bien en projection. J'ai adoré cette jubilation. Du coup, j'ai laissé aller mon penchant comique, d'autant que je trouve qu'il y a peu de comédies d'auteur dans les courts métrages. *Changement de trottoir*, mon deuxième film, était encore assez élégant. *French Kiss* est volontairement plus hirsute : j'essaie de diversifier les styles comiques, de la blague enfantine à l'humour potache, à la limite du lourd. C'est une sorte d'expérience. Je ne cherche pas spécialement, en revanche, le second degré.

J'ai vraiment conçu *French Kiss* comme une comédie politique, notamment sur les Américains. Les points d'interrogation qui apparaissent à l'écran interrogent entre autres la place des Américains, comme lorsque Kate se demande « Où vais-je ? » devant une enseigne reprenant des noms de villes du monde entier. J'assume complètement le fond anarchiste. La comédie permet plus facilement de faire passer des idées, alors que le film dit social prêche un peu pour les convertis et a tendance à ressasser les clichés médiatiques. Je trouve que de nombreux films de ce genre font semblant de réfléchir. Je préfère faire semblant de ne pas réfléchir.

CONTRE LES TOURNAGES « ASSIS »

On est toujours debout sur mes tournages. Je n'aime pas réaliser assis parce que ça fait logiquement un film assis. On tourne sans combo (moniteur), je fais confiance au cadreur. Comme j'ai une formation technique, je peux suivre, parler d'égal à égal avec les techniciens. Le rythme du tournage est très important. Cela ne doit jamais retomber. C'est pour ça que je préfère les équipes légères (moins de dix, comédiens compris) : on se déplace très rapidement, on n'a pas de grosse machinerie. J'ai une idée du montage très précise dès le tournage. Beaucoup de réalisateurs tournent sous plusieurs axes, par sécurité, et choisissent au montage. Moi, c'est la plupart du temps un seul axe.

LE GOÛT DE L'ACCÉLÉRATION

Le rythme de tournage est aussi important parce que je voulais un film en accélération perpétuelle, de plus en plus fou, avec des fausses fins. On croit que c'est fini et ça redé-



Extrait du scénario.



L'Heure de pointe (2002)

marre. C'est pour cela que j'aime beaucoup les panoramiques rapides, qui précipitent la situation. La rapidité est importante selon moi, en termes comiques : on doit enchaîner gag sur gag, afin que le spectateur, s'il n'accroche pas au premier, puisse tout de suite en expérimenter un autre. En contrepartie, il faut veiller à resserrer au maximum le montage final, pour éviter les temps morts. J'essaie toujours de faire le plus court possible. *French Kiss* faisait à la base 23 minutes, il en a au final cinq de moins.

Ce goût de la vitesse doit expliquer le fait que j'ai toujours tourné en accéléré, à moins de 25 images par seconde. On tourne habituellement à 25 images par seconde, on projette les films à 24. Du coup, c'est un peu plus lent. On perd en tonalité de son et en rythme. Un film de 10 minutes tourné à 25 images fera 11 minutes s'il est projeté à 24. J'ai du coup tourné *Changement de trottoir* à 23 images par seconde pour anticiper ce ralentissement. On sentait tout de même l'accélération dans certains plans et l'effet m'a intéressé : j'ai forcé la dose dans *French Kiss* en le tournant à 21 images.

IMAGES RAPPORTÉES : CITATIONS ET DOCUMENTAIRE

Les références à la Nouvelle Vague, dans mes films, relèvent de l'inconscient. Dans *L'Heure de pointe*, je ne cherchais vraiment pas à faire un pastiche, ce que beaucoup ont cru. Quand on le tournait, l'équipe pensait plutôt que ça allait ressembler à du Mocky.

Godard est bien sûr important pour moi, mais je préfère ses films les plus récents. Si j'ai une référence consciente, c'est plutôt Blake Edwards.

French Kiss semble fait de bric et de broc : j'aime bien le côté débrillé, faire semblant de ne pas faire attention. On croit souvent qu'il y a beaucoup d'improvisation alors que c'est en fait très écrit. Le mélange entre fiction et images documentaires relève du même parti pris : toujours casser le rythme, mélanger les différents régimes d'image, et aussi ancrer un film a priori fantaisiste dans une époque et une réalité. Les prises de vue du défilé du 8 mai ont été réalisées trois mois après le tournage (tout comme la séquence du pont et des cartes postales). J'avais un problème de rythme au montage, j'avais besoin d'une sorte de parenthèse. J'en ai parlé avec mon producteur et on est finalement allé au défilé avec les deux acteurs. C'est un détour, une digression à la fois documentaire et irréaliste.

Un défi aux clichés



Centrifugeuse à gags, *French Kiss* affiche sa stratégie de la surenchère : Antonin Peretjatko le dit lui-même (cf. « Entretien »), l'essentiel ne réside pas dans l'efficacité ou la subtilité de chaque plaisanterie, mais dans la rafale de leur succession. Manifestement allergique au vide, le film enchaîne les pétarades, quitte à ce qu'elles ne soient pas toutes parfaitement dessinées ou abouties et pourvu que beaucoup de registres comiques soient représentés, du naïf à l'égrillard, du langagier au grotesque.

Cette fièvre influe sur la texture même du film, qui n'hésite pas à volontairement débrailler son filmage par le recours à des jump cuts et des mouvements de caméra — souvent des panoramiques — en apparence précipités et cavaliers. Ce dilettantisme formel, bien prémédité, se manifeste aussi dans une photographie sans apprêt et un refus quasi militant de la transition narrative ou visuelle, au profit de coupes franches et rugueuses. *French Kiss* s'apparente à une pochade composite, un collage soulignant ses jointures, de manière d'autant plus frappante que les deux films précédents de Peretjatko, *L'Heure de pointe* et *Changement de trottoir*, présentaient des plans beaucoup plus composés et une stylisation visuelle très homogène (grain élégant du noir et blanc dans le premier, palette de couleurs acidulées dans le second).

Au-delà du seul goût pour la farce, cette précipitation peut aussi être conçue comme le symptôme d'une désorientation plus angoissante. À l'image de ses personnages-pantins n'ayant aucune prise sur leurs gestes (chutes et maladresses) et leurs émotions (l'inhibition de Seb), le film ne semble appréhender que de manière panique un monde ne pouvant plus être déchiffré, *a fortiori* compris — comme l'attestent les nombreuses références à l'actualité et les commentaires volontiers sarcas-


tiques qu'elles occasionnent dans le dialogue. Il y a là une impuissance bien connue : les dérèglements de l'actualité sont d'autant plus difficiles à saisir que nous sommes surinformés, donc toujours en proie aux paradoxes et aux contradictions des faits, mais surtout à des images préfabriquées et à des stéréotypes. À en croire *French Kiss*, il est impossible d'échapper au cliché, ce que résume explicitement la séquence des cartes postales (cf. « Analyse de séquence »), tout comme plus tard Kate se rend avec JP dans un solarium qui décline, à travers des posters, des tropiques de pacotille. Deviendrons-nous les touristes de nos propres existences ?

Chaque situation est ici rattrapée par le préjugé (lieux communs anti-américains ou anti-français formulés par les personnages, Kate réduisant même Seb à un drapeau tricolore, qui vient masquer le jeune homme à l'écran), l'image d'Épinal désuète (le vendeur de journal gauchiste, comme parachuté d'une autre époque) ou le kitsch mercantile, dont les connotations sexuelles sont explicites : « kiss » inscrit sur la boîte de maquillage de Kate, nom ambigu du chat Pussy, affiche pour de la lingerie dans laquelle JP découpe une culotte, bouteille de champagne débordante et tour Eiffel du final, qui pourrait conclure un film érotique des années soixante-dix.

Ce parasitage permanent induit un étrange anachronisme : si son intrigue est clairement ancrée dans les années 2000, *French Kiss* invoque plutôt un imaginaire pop des années 60-70, insinuant que ses personnages, peuplés de stéréotypes passés et usés, sont voués à toujours être en retard sur leur propre époque, tout comme dans *L'Heure de pointe*, on utilisait des portables mais dans un univers s'apparentant plutôt aux années 50.

Proliférant et se télescopant, les clichés anesthésiant, rendent illisible le monde. On en vient à ne plus rien percevoir, on ne distingue plus les mots et les choses : lapsus concrétisés des « passeports au chocolat », confusion entre l'église de la Madeleine et la madeleine de Proust, ou encore iris de la caméra qui prend le pas, à la faveur d'un jeu de mot, sur la réalité des fleurs vendues à l'étal (des tulipes en l'occurrence).

French Kiss invoque de nombreux horizons cinématographiques, *a priori* hétéroclites — sous-genres peu prestigieux (comique troupière, comédies sexy de bas étage à la Max Pécas), comédie excentrique américaine (Blake Edwards, le chat Pussy évoquant par ailleurs *What's new Pussycat ?*), cinéma muet (l'accélération, l'usage de l'iris), film militant d'avant-garde (les inscriptions à l'écran). Mais aussi la Nouvelle Vague avec singulièrement Éric Rohmer (marivaudage avec une jeune touriste à la lisière du roman-photo) et Jean-Luc Godard : étudiante américaine et jeunes gens sur qui on tire dans une rue (*À bout de souffle*), insouciance de jeux amoureux en trio (*Une femme est une femme*), usage des cartes postales (*Les Carabiniers*). L'histoire du cinéma n'échappe pas ici à l'étouffante inflation des clichés : les références de répertoire, à force d'être sollicitées par les cinéphiles, deviennent elles-mêmes des cartes postales, se mêlant à la pacotille de série Z.

Face à cette neutralisation, la forme du puzzle, tel celui que le personnage de Pierre déverse fébrilement sur une table, est peut-être une issue : une image comme figée, plombée par le cliché, qui ne doit pas tant être regardée que reconstituée. Au risque de mélanger toutes les pièces, *French Kiss* recolle les morceaux comme il peut. 

Voyage dans une carte postale

Une séquence développe assez nettement la manière dont les stéréotypes parasitent perpétuellement le quotidien, l'aliénant et l'enchantant tout à la fois. Le premier plan (1) présente Kate de trois quart dos sur un pont, accoudée et rêveuse, ce que souligne la musique. Le cliché de la femme éthérée, soudain mystérieuse, remplace celui de la jeune touriste. Un point d'interrogation s'inscrit à l'écran, interrogeant cette transformation et marquant au-delà une perplexité généralisée : à quoi se raccrocher si le monde est une valse de clichés se désamorcant les uns après les autres ?

La panique saisit ce plan très posé (une sorte de poster romantique) avant même qu'il ne s'achève : la voix de JP, sensiblement accélérée, intervient en amorce, et coupe court à la méditation idyllique. Suit un panoramique zoomé (2), où Kate s'apparente à une marionnette : elle suit JP de façon dégingandée, boitillant et poussant des « aïe » mécaniques, à la manière d'un automate déréglé. Soudainement arrachée à un stéréotype flatteur, la baudruche semble se dégonfler.

Décrétant qu'ils n'ont plus le temps de visiter Paris, JP y substitue un diaporama artisanal, présentant à Kate des cartes postales qu'il lui demande d'identifier (3). La première représente Notre-Dame, réellement présente à l'arrière-plan, mais occultée par sa propre photographie. La mise en abyme ne saurait être plus explicite sur la façon dont les artefacts se substituent à ce qu'ils sont censés représenter. Kate s'évertue pourtant à toujours regarder l'horizon, si bien qu'elle répète « Notre-Dame », alors que JP est passé à une carte du Sacré-Cœur. Agacé, il lui demande de se concentrer. Son jeu de cartes mobilise du coup entièrement l'écran, en gros plan (4), bouchant toute perspective. D'où une confusion grandissante sur la réalité des images présentées, marquée par les calembours sur la

Madeleine (de Proust) et l'arc-en-ciel (de Triomphe).

La carte postale de l'Arc de triomphe est vite remplacée par une vue « réelle » de l'édifice (5) : c'est le début de la digression « documentaire » sur le défilé militaire. Une continuité s'établit entre les deux régimes d'image, en apparence éloignés, d'autant que ce plan balaie des blasons, sur le fronton du monument. Ces blasons, commémorant des hauts-faits passés, semblent alors considérés comme des cartes postales d'un genre particulier. Autrement dit : le grandiloquent Arc de triomphe était une carte postale avant la lettre, parfaitement adapté à cette imagerie.

Les vues suivantes insistent sur l'aspect passéiste et folklorique de la tradition militaire : vieux gradés en uniforme à côté d'une plaque « Place Charles-de-Gaulle » (6), historiquement figés, puis des vues de préparatifs (7), accompagnés d'archaïques cors de chasse, de bruitages de fusils qu'on charge et de sabots de chevaux. L'aspect saccadé des 21 images par seconde présente les soldats comme des jouets animés ou les fantômes d'un autre temps, marchant au rythme des films muets (8). Ironisant ouvertement sur la forfanterie patriotique, *French Kiss* ramène un rite républicain (et plus largement une imagerie française) à un cliché poussif et poussiéreux. L'apparition de Jacques Chirac (9) achève le tableau. N'échappant pas aux saccades des 21 images par seconde, accentuées par un jump cut, le président est lui-même présenté comme une poupée mécanique — archaïsme que soulignent en voix off les deux personnages, ironisant sur son élection à 82%, « comme en Afrique ».

Un zoom arrière permet d'inscrire dans un même espace le personnel politique quittant la cérémonie et les deux acteurs, présents dans le public (10). Ce procédé, censé relier réalité et

fiction, n'est pas sans ironie, tant le supposé documentaire est traité comme une fantasmagorie, alors que le principe de réalité semble plutôt résider dans les commentaires des deux personnages fictionnels. Le départ du président en voiture (11), envolée aussi subite qu'avortée, amplifie l'irréalité de la séquence.

Le brusque retour à la situation de départ, sur le pont (12), peut en effet laisser croire que les deux personnages ne l'ont jamais quitté, ont déliré les clichés français les plus typés, comme s'ils étaient pour quelque temps entrés dans la carte postale de l'Arc de triomphe. Fantasma qui n'est pas sans rappeler le final d'*Un Américain à Paris*, de Vincente Minnelli (*French Kiss* aurait pu s'intituler *Une Américaine à Paris*), dans lequel Gene Kelly danse à l'intérieur d'une gravure de la capitale. Par ce procédé, qui poussait aux dernières extrémités le décor général du film (un Montmartre de carton-pâte), Minnelli présentait Paris comme une ville se confondant avec son propre fantasme, une grande carte postale.

Kate et JP quittent le pont (13). La jeune fille claudique à la traîne, toujours comme un pantin, se plaint de ne pas être secourue et se raccroche à un lieu commun antifrçais (« *Ingrat, on vous a sauvés en 45* »). JP l'aide à se déchausser.

Mais le pied de Kate ne peut longtemps rester nu, c'est-à-dire non vêtu d'un cliché : c'est d'abord une citation impromptue sur ses ortels (le « Love » de *La Nuit du chasseur*, que Mitchum arborait sur ses doigts — loi comique de l'inversion) (14), puis le dessin d'un escarpin, ou plutôt d'une pantoufle de verre, qui se superpose au pied (15), figé dans une posture de salon d'essayage. Il s'agit bien ici, pour Kate, d'essayer fugacement un nouveau stéréotype — celui de Cendrillon, en l'occurrence : « *Il n'y a plus qu'à trouver le prince charmant.* »

PISTE 1

Vitesses. *French Kiss* frappe d'abord par un choix formel surprenant : filmer à la vitesse de 21 images par seconde au lieu des 24 ou 25 habituelles (cf. « Entretien »). Cette caractéristique, ayant pour effet d'accélérer le rythme du film, permettra de se pencher sur un élément essentiel du procédé cinématographique : un film est une série d'images fixes enregistrées à une vitesse régulière à laquelle doit être conforme la vitesse de projection. Avant l'apparition des caméras à moteur, les opérateurs faisaient défiler la pellicule devant l'obturateur en tournant une manivelle, et ce geste manuel créait parfois des irrégularités de vitesses. Pour les aider à trouver le bon rythme et à conserver une certaine régularité, on leur conseillait de fredonner la chanson *La Sambre et Meuse*. C'est justement cette musique que l'on entend pendant les génériques de début et fin de *French Kiss*, comme un clin d'œil au cinéma des origines. Cette accélération rappelle également le rythme de certains films burlesques (ceux de Chaplin ou Keaton, par exemple). Ces films étaient pour la plupart tournés en 16 ou 18 images par seconde, et ce que l'on croit être un effet comique est donc en partie dû à un décalage entre la vitesse d'enregistrement de l'époque et la vitesse de projection actuelle (24 images par seconde au cinéma, 25 à la télévision). C'est ce décalage que reproduit volontairement Antonin Peretjatko dans *French Kiss*.

Au-delà de ces questions techniques importantes, on pourra étudier comment la vitesse joue souvent un rôle essentiel dans la comédie. Chez Buster Keaton, Charlie Chaplin ou Harold Lloyd, l'enchaînement très rapide des gags correspond à la fuite constante des personnages, aux courses poursuites qu'ils provoquent et à leur utilisation de nombreux moyens de locomotion (pour Keaton, voir *Le Mécano de la Générale*, 1927 ; pour Chaplin, *Le Cirque*, 1928 ; pour Harold Lloyd, *Monte là-dessus*, 1923). Certaines comédies parlantes se caractérisent par la vitesse de leurs dialogues, *La Dame du vendredi* de Howard Hawks (1940) en est l'exemple le plus connu. D'autres comiques jouent au contraire sur la lenteur. C'est le cas de Laurel et Hardy, inventeurs du « slow burn » (que l'on peut traduire par « combustion lente »), technique consistant à étendre le gag dans la durée en ralentissant le temps d'action et de réaction des personnages. On trouvera d'autres grands exemples de gags « slow burn » dans *The Party* de Blake Edwards (1968) avec Peter Sellers.



PISTE 2

« Images documentaires ». Comme Maurice Pialat dans *L'Amour existe*, mais de façon bien différente, Antonin Peretjatko démontre qu'il n'y a pas de réelle opposition entre ce que l'on appelle le documentaire et la fiction. On pourra étudier la manière ironique avec laquelle il utilise à deux reprises des images documentaires. D'abord avec les plans du défilé du 8 mai, qu'il intègre dans son récit et soumet à son rythme en les accélérant et en les hachant par le montage. Il utilise ainsi les moyens du cinéma pour accentuer la part de mise en scène contenue dans cette cérémonie, jusqu'à la ridiculiser (cf. « Analyse de séquence »). Plus tard, un carton nous annonce des « Images documentaires ». Ce qui suit est pourtant une scène jouée dans laquelle deux hommes discutent de leurs affaires devant la Bourse. Ce carton ironique suggère que ce dialogue écrit est aussi vrai, ou même plus vrai, qu'une conversation saisie par hasard. C'est aussi une façon d'affirmer que comédie et caricature peuvent révéler quelque chose de la réalité. Cette dimension est également sensible dans les constantes allusions à l'actualité politique qui ancrent le film dans son époque.

PISTE 3

Jean-Luc Godard. *French Kiss* s'apparente à certains des premiers films de Jean-Luc Godard. Kate rappelle Jean Seberg dans *À bout de souffle* (1959) et l'idiotie des deux garçons évoque *Les Carabiniers* (1963). Comme Godard, Peretjatko crée une distanciation en nous rappelant constamment que nous sommes au cinéma, par des fermetures à l'iris, des insertions de textes. Comme Godard, il se soucie peu des transitions. Son montage est brusque et parfois haché par des jump cuts, c'est-à-dire des coupes dans un plan continu (cf. Jacques Chirac au défilé du 8 mai, Seb préparant le boudin). Dans *À bout de souffle*, Godard fut l'un des premiers à utiliser cette technique de façon délibérée. Comme lui, Peretjatko pratique la digression et le collage (allusions à l'actualité, images documentaires, cartes postales, etc.). Le film de Godard dont *French Kiss* est le plus proche est *Une femme est une femme* (1961), comédie sur les amours d'un trio parisien nourrie de références cinématographiques, de blagues potaches et de jeux de mots, alternant également scènes d'appartement filmées sur pied et scènes de rue d'un style quasi documentaire. Bien sûr, il faudra relativiser ces comparaisons, Peretjatko ne s'inspirant que de la part la plus superficielle des films de Godard, dont l'humour est toujours un contrepoint au sublime.

Joies et tourments de la régression



Duck Soup (1933)



The Party (1968)

Dès ses premiers plans, *French Kiss* affiche l'aspect régressif de ses personnages devant des étals de bouquinistes, au bord de la Seine : deux vieux adolescents qui se goinfrent de crème glacée et de frites, engoncés dans des vêtements tirebouchonnés. Le tableau, volontairement outré, n'est pas un simple accessoire sociologique, suivant par exemple le motif du trentenaire refusant de vieillir, amplement sollicité par les médias. La question de la régression est ici beaucoup moins stable et codifiée, plus invasive. Toute situation est susceptible de se transformer en jeu, avec une perte logique du sens de la mesure, comme dans le disproportionné dispositif du chat et du mégaphone. C'est bien sûr aussi la pudibonderie adolescente de Seb, esquivant aussi bien les avances de Kate que de l'inconnue qu'il croise sous la tour Eiffel, ou encore la puérilité de Pierre, et son excuse risible du puzzle.

Cette logique régressive ne fait ici qu'hyper-trophier un fondement essentiel du comique. La figure du grand enfant asexué est classique dans le cinéma burlesque. D'où une ambiguïté de ses héros, une obscénité secrète qui amuse en même temps qu'elle rebute confusément les autres protagonistes : l'inquiétant Harpo des Marx Brothers (à la limite du maniaque), Jacques Tati (le rapport lunaire de M. Hulot avec les jeunes filles), Peter Sellers (sa blquette distendue dans *The Party*, de Blake Edwards)... Il est naturel que la régression, inversion du sens naturel prescrit par la bienséance, apparaisse comique : au-delà des attendus charivaris et carnivals, ou du seul registre grotesque, elle implique bien le comique en tant que tel, jusque dans ses manifestations les plus

« culturelles ». Le comique verbal, par exemple, n'y échappe pas, notamment via le jeu de mot — dont *French Kiss* ne fait pas l'économie — qui consiste à prendre le langage au pied de la lettre, en oubliant la réalité des choses (bien connue drôlerie des confusions langagières chez l'enfant).

Dans *French Kiss*, la régression n'est pas seulement un moteur comique. Elle est aussi idéologique (les commentaires politiques ne peuvent dépasser le stade du ricanement) et surtout esthétique : sollicitant clichés et imagerie kitsch, le film dessine le désarroi d'êtres abandonnés à des idées et des formes toutes faites, et s'en contentant, puisqu'ils ne parviennent pas à les penser ou les renouveler. Bêtise contemporaine et somme toute très partagée, que le film ne surplombe pas mais reprend à son compte, sur le mode de la surenchère ou de la grimace.

Comment figurer la régression ou la bêtise, en évitant le regard stérile du juge éclairé, en acceptant même d'en encourir le péril ? Question d'importance, intimement liée à la modernité : telle est la thèse d'un essai, *L'Idiotie*, publié en 2003 par le critique d'art Jean-Yves Jouannais (éd. Beaux-Arts magazine). Selon lui, le créateur moderne ne doit pas se considérer comme un initié, un être d'exception. C'est un clown qui doit jouer de sa désorientation, de ses faiblesses, de son idiotie (et non de sa maîtrise ou de son savoir). La mythologie solennelle du chef-d'œuvre, supposé achevé et parfait, participe, selon Jouannais, de la logique même du lieu commun qu'il est supposé éviter. L'artiste ne devrait dès lors pas regarder de haut les sté-

réotypes mais, convenant qu'il n'a pas leur force de frappe, jongler avec eux, en courant le risque d'apparaître ridicule ou aberrant.

On pourrait, sur ce terrain, remonter jusqu'aux Fumistes fin de siècle, Alfred Jarry ou le dadaïsme. Plus proche de nous, l'écrivain polonais Witold Gombrowicz (1904-1969) a développé sa philosophie autour du principe de l'Immaturité, trait essentiel de l'homme (y compris vis-à-vis de sa propre culture). La grande gageure revient, pour Gombrowicz, à mimer cette immaturité, non simplement l'évoquer (donc l'enfermer dans une forme, masque d'une pseudo-maturité).

De telles références apparaissent un peu écrasantes pour *French Kiss*. Plus adaptées à son échelle apparaît un sous-genre comique américain que l'on pourrait précisément résumer à des comédies régressives. À la tentation de la chorégraphie ou de la pantomime du burlesque, ces films préfèrent un grotesque souvent disgracieux, insistant beaucoup sur l'imbécillité (plus que la naïveté) de leurs protagonistes (en cela lointains héritiers du roman *La Conjuraison des imbéciles*, de l'Américain John Kennedy Toole), et sur la matière poisseuse dans laquelle ils se débattent, grosse de frustrations et de dérèglements corporels. John Waters, volontiers scatologique et obsédé par la vulgarité américaine, en fut un représentant dans les années 70. Ce cinéma, d'abord underground, a aujourd'hui trouvé sa place dans le circuit commercial classique : citons les frères Coen (dans leur veine de *The Big Lebowski*), les frères Bobby et Peter Farrelly (*Mary à tout prix*) ou la série d'animation télévisée *South Park*.