



**HAL**  
open science

## Les Charlots font l'Espagne (1972) : sous la plage, les pavés ?

Emmanuel Le Vagueresse

► **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. Les Charlots font l'Espagne (1972) : sous la plage, les pavés ?. Emmanuel Le Vagueresse; Françoise Heitz. La fantaisie dans les arts visuels, Editions et presses universitaires de Reims, 2015, 9782915271973. hal-01798673

**HAL Id: hal-01798673**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-01798673>**

Submitted on 6 Jun 2018

**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.

## ***Les Charlots font l'Espagne*** **(1972) : sous la plage, les pavés ?**

Emmanuel Le Vagueresse  
Université de Reims Champagne-Ardenne  
CIRLEP, EA 4299

*Pour mon frère André, fan de la première heure des Charlots*

*Pour avoir ce qui s'appelle du mauvais goût,  
il faut avoir de la poésie dans la cervelle*  
Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 15 juillet 1873

Les Charlots, « Fregolis du contre-emploi »<sup>1</sup>, furent un groupe de chanteurs, musiciens, puis acteurs comiques extrêmement célèbres en France – et en Inde ou dans l'Asie du Sud-Est ! –, essentiellement dans les années 70<sup>2</sup>. La

---

<sup>1</sup> Flacon, Michel, Critique de « Les Charlots font l'Espagne » sous l'excellente accroche « Les bidasses sur la Bidassoa [fleuve du Pays Basque] » – même si cette accroche est géographiquement plus qu'approximative par rapport à ce film plutôt « andalou » –, cf. Chronique « Cinéma », *Le Point*, 25.12.1972 [l'absence de pagination pour les articles critiques de la presse d'époque est due au fait qu'ils ont été consultés par nous sur la base numérisée de la Cinémathèque Française, qui ne les donne pas].

<sup>2</sup> Voir le site de fans des Charlots [lescharlots.forumactif.com](http://lescharlots.forumactif.com), bien que le site officiel soit désormais référencé comme étant « à vendre » (dernière consultation en ligne le 22.01.2015)... On peut lire aussi le collectif *Les Charlots – 120 ans de connerie*, 1<sup>re</sup> partie : *L'Âge des galères*, Paris, Scarabée & Compagnie, 1984 (il n'existe pas de 2<sup>e</sup> partie) et consulter, pour se rendre compte du merchandising de cette époque des succès, les trois bandes dessinées inspirées de leurs films, entre 1972 et 1974, toutes parues au Fleuve Noir, bien que leur film « espagnol » n'ait, quant à lui, pas été adapté en B.D.

composition du groupe ou de cette petite troupe fut à géométrie variable, mais l'on n'oubliera pas qu'ils accompagnèrent d'abord le chanteur Antoine sous le nom des « Problèmes » – annonciateur de leur propension à provoquer la catastrophe et le désordre dans un monde policé –, qu'ils assurèrent même la première partie d'un concert des Rolling Stones, avant de devenir autonomes en tant que groupe de musiciens et chanteurs *comiques* et de prendre ce nom de « Charlots »<sup>3</sup>, converti depuis – et à la même époque, déjà – en nom commun, un substantif entré dans le dictionnaire à la fois grâce au personnage de Chaplin et grâce à eux.

Bénéficiant pendant ces années 70 d'une popularité difficile à imaginer aujourd'hui, ils enchaînent les films à succès sous la férule de leur producteur-cornac Christian Fechner. Pour les vacances de Noël 1972<sup>4</sup>, parce que « les gens reverront avec plaisir le soleil de leurs vacances »<sup>5</sup>, sort sur les écrans une de leurs comédies fantaisistes, voire loufoques et même burlesques, intitulée *Les Charlots font l'Espagne* (1 h 35), réalisée par l'Aubois Jean Girault, que verront plus de 4 millions de spectateurs dans l'hexagone<sup>6</sup>. Même s'il faut relativiser ce

---

<sup>3</sup> En outre, s'appeler « Les Charlots », comme jadis « Les Problèmes », c'est accepter d'être des individus « peu sérieux, peu compétents » (d'après le *Petit Robert*, éd. 2015) et le revendiquer... pour parer toute critique de *l'intelligentsia*, qui ne les ménagea (presque) jamais ?

<sup>4</sup> Le 13 décembre, alors que le film précédent, *Les Fous du stade*, de Claude Zidi, après lequel ils enchaînent le tournage de celui-ci, est sorti le 22 septembre précédent, soit moins de trois mois auparavant. Cette sortie s'accompagne d'une tournée dans toute la France de quarante-deux villes en quinze jours, reliées en avion privé, et de la sortie d'un merchandising *ad hoc* comme pour les autres films du quatuor à succès. Le film sortira l'année suivante en Allemagne (de l'Ouest), en 1974 en Suède, en Hongrie en 1975 (le jour de la mort de Franco...) et en 1976 au Mexique.

<sup>5</sup> Selon Christian Fechner, dans Sarrus, Jean, *Définitivement Charlots*, Allainville-aux-Bois, Grrr... Art, 2012, p. 279 (republication de l'ouvrage *100 % Charlots. Autobiographie*, Paris, Ramsay, 2004).

<sup>6</sup> Le film, l'un de ceux inédits en DVD en France, à la différence d'autres films du groupe, mais multi-diffusé depuis à la télévision

*Les Charlots font l'Espagne* (1972) : sous la plage, les pavés ?

chiffre, car on allait à l'époque beaucoup plus au cinéma qu'aujourd'hui – plus de quinze films dépassaient cette année-là les 2 millions de spectateurs! –, ce succès reste considérable. Le groupe était alors un quatuor composé de Jean-Guy Fechner, le frère du producteur, de Gérard Filippelli, de Gérard Rinaldi (décédé en 2012) et de Jean Sarrus<sup>7</sup>.

Le film raconte l'histoire de quatre jeunes gens, employés à

---

française et visible, tout ou partie, sur certains sites de partage de vidéo en ligne, ainsi qu'en VOD (par exemple, MYTF1, au 22.01.2015) obtint surtout un chiffre officiel de 4 162 897 spectateurs en salles, représentant en 1972, époque bénie du cinéma, le cinquième meilleur score au box-office et le deuxième pour un film français, après... un autre film des Charlots (*Les Fous du stade*, cf. *supra*, avec plus de 5,7 millions de spectateurs!). Quant au premier film des Charlots en tant que stars – *Les Bidasses en folie*, cf. *infra* –, il avait atteint l'année précédente le nombre record de 7 460 911 entrées... Ensuite, à part une ou deux exceptions, le nombre d'entrées des films des Charlots ne fera que baisser inexorablement, une fois la « mode Charlots » passée, tout comme les *seventies* et ses espoirs bon enfant, avant la (les) crise(s) annonçant les cyniques, violentes et désabusées années 80, où le comique des Charlots ne fit plus recette, excepté quelques sporadiques succès discographiques.

<sup>7</sup> Pour l'anecdote « politique », notons que le musicien et acteur Luis Rego, qui avait commencé avec le groupe, ne faisait déjà plus partie du collectif, mais on rappellera qu'étant portugais et ayant déserté en 1960, à dix-sept ans, pour ne pas avoir à faire son service militaire de deux ans en Angola, alors colonie du Portugal, où sévissait une guérilla contre la dictature salazarienne, il avait été emprisonné durant un mois dans son pays, lorsqu'il y était revenu en tournée avec le groupe. Cet emprisonnement avait motivé la création d'une chanson de soutien par le groupe, qui s'appelait encore Les Problèmes et accompagnait donc le chanteur Antoine. Cette chanson, intitulée « Ballade à Luis Rego, prisonnier politique » (1966, qui est d'ailleurs la date retenue pour l'apparition du groupe, encore sous ce nom des Problèmes), joua un rôle important dans la libération du musicien, scandée par le public à l'Olympia devant le Consul du Portugal sous les cris de « Salazar, assassin, Salazar, assassin ! » (d'après Sarrus, *op. cit.*).

la RATP, portant les prénoms des musiciens comédiens (Gérard, Jean, Jean-Guy et Phil pour Gérard Filippelli, afin d'éviter les quiproquos avec l'autre Gérard [Rinaldi]<sup>8</sup>), s'ennuyant à Paris fin juillet, qui descendent en Espagne en car pour y passer leurs trois semaines de congés payés, *via* une agence de voyages qui s'avérera fantôme : une fois sur place, presque sans argent et sans hôtel, ils doivent trouver le moyen de passer au mieux leurs vacances d'été en Andalousie, enchaînant gaffes, petits boulots et tentatives de séduction de grande bourgeoise, usurpations d'identité ou de travail, et quiproquos, pour ne provoquer au final que catastrophes et saccages plus ou moins involontaires, jusqu'à une corrida d'anthologie (on les prend indûment pour des *toreros*), mais corrida fort peu orthodoxe, à la toute fin de leurs vacances ibériques.

Nous souhaitons étudier dans cet article la présence – et dans quelle mesure – d'une certaine critique sociale et/ou idéologique que l'on a parfois pu prêter (avec une certaine largesse, certes) aux Charlots : ces « pavés » du titre de notre article – mais avec des points d'interrogation, on le notera – derrière la fantaisie de la « plage », du soleil, du flamenco et de la corrida, et de ses gags farfelus dans des lieux qui sont comme autant de « passages obligés » (hôtel de luxe, piscine, plage, mer pour le bateau ou le ski nautique, route pour l'auto-stop, camping, corrida, aéroport, etc.) des différentes formes du tourisme estival à l'époque.

On se demandera aussi si la vision de l'Espagne à la fin du franquisme – mais du franquisme *tout de même*, le Dictateur mourant le 20 novembre 1975 – telle qu'elle est véhiculée par cette coproduction franco-espagnole<sup>10</sup>, tournée sur place en

---

<sup>8</sup> Ce qui provoque naturellement, pour le public, une identification des acteurs avec leurs personnages.

<sup>9</sup> Après tout, mai 68 n'était pas si loin...

<sup>10</sup> Entre la petite compagnie Diasa P. C., qui ne produisit au total pendant toute la durée de son existence que neuf films, et les deux mastodontes français, à l'époque, qu'étaient Les Films Christian Fechner et Renn Productions de Claude Berri, qui *trustaient* alors les premières places du box-office, en produisant pour l'essentiel des films

*Les Charlots font l'Espagne* (1972) : sous la plage, les pavés ?

Andalousie<sup>11</sup> en juillet et août 1972, sortie en Espagne uniquement en vidéo des années plus tard et diffusée à la télévision espagnole également bien après la mort de Franco, est une vision critique ou juste « gentiment » stéréotypée du pays voisin, et prétexte à fantaisie et gags. L'Espagne est alors, et déjà, l'une des destinations préférées des touristes nord-américains ou européens, et parmi eux les Français, en très bonne place<sup>12</sup>.

Pour ce qui est de la fantaisie, il faut d'abord mentionner

---

comiques grand public, au succès phénoménal.

<sup>11</sup> On entend des références à l'Espagne (« Nous roulons en territoire espagnol » dans la bouche du chauffeur de car, ou bien la mention de la ville de Cadix), on voit clairement des drapeaux ou pavillons espagnols (frontière, bateau), des publicités pour la compagnie aérienne Iberia (placement de produit ?), des panneaux indicateurs avec des noms de villes d'Andalousie (comme Linares, province de Jaén, et Granada) et, même si les lieux ont en partie changé depuis, on peut reconnaître certains endroits de Málaga, Marbella, Fuengirola ou Estepona, sur la portion de la côte andalouse dite la Costa del Sol, ou encore Mijas, village blanc où se déroule la corrida. Le générique de fin précise que certaines scènes ont été tournées à l'Hôtel Atala Park de Marbella, qui existe encore. C'est un hôtel *resort* de luxe qui se situe précisément à Estepona, municipalité proche de Marbella, et est encore plus « chic » que la déjà chic Marbella. Le scénario mentionne comme lieux de tournage « Los Monteros », là aussi hôtel *resort* de luxe à Marbella et « Fuengirola », station balnéaire à peine plus populaire de la province de Málaga.

<sup>12</sup> L'Espagne, cinégénique et dotée d'une identité considérée comme « forte » a toujours inspiré les cinéastes, français et autres, et a donné lieu dès l'invention de ce médium à de nombreuses co-productions entre l'Espagne et divers pays. Le lecteur intéressé pourra, par exemple, lire un article passionnant de Jean-Claude Seguin sur quelques co-productions franco-espagnoles des années 20, « Les échanges cinématographiques franco-espagnols (années 20) », in Castanon-Akrami, Brice, Heitz, Françoise, Le Vagueresse, Emmanuel et Orsini-Saillet, Catherine (dir.), *Littérature et cinéma. Allers-retours. Culture hispanique contemporaine*, Villeurbanne, Orbis Tertius/Hispanística XX, 2014, p. 21-43.

l'obtention par le groupe, pour ce film, du Prix Mack-Sennett (le célèbre acteur et réalisateur nord-américain, pionnier du cinéma burlesque<sup>13</sup>), mais aussi les rapports qu'établissent certains blogueurs – bienveillants – ou certains critiques entre les Charlots et Buster Keaton<sup>14</sup>, puis évoquer la capacité innée du quatuor à provoquer sur scène ou dans ses longs métrages désordres, chaos et destructions, véritable « méthode » de sabotage sur laquelle est basée la quasi-totalité de ses films, dont celui-ci. Et avec le rire qui en découle pour le spectateur, face à cette *tabula rasa* des décors et des costumes, mais aussi, par conséquent, de tous les individus pris dans cette tourmente, et même de la société bien organisée dans laquelle les « quat'z'amis » se meuvent comme larrons en foire. Eux-mêmes revendiquaient ce comique à la Keaton ou à la Charlot, à la Harold Lloyd, Laurel & Hardy ou encore Roscoe « Fatty » Arbuckle : « La peau de banane, on n'a jamais rien

---

<sup>13</sup> Fondateur du studio Keystone à Hollywood, il lança Charlie Chaplin, créa un style qui, dès les années 20 (sa grande époque) mêlait burlesque et satire de mœurs, fondant ses gags sur une conjugaison de la logique avec l'incohérent, l'absurde, l'invraisemblable : le rire naissait de ces chocs éminemment graphiques (recours aux cascades, synchronisation des mouvements en opposition des personnages, montage imparable). Dans une interview donnée à Monique Berger sur France Inter, à la fin du journal *Inter-Actualités* de Dominique Bromberger de 19 h, le 13 décembre 1972 (jour de sortie du film), les Charlots paient leur tribut à ce « grand maître » à qui ils trouvent du génie (« C'est du grand burlesque »), même s'ils disent être « autonomes » et à ne pas avoir été influencés par lui (à écouter sur ina.fr, dernière consultation en ligne le 22.01.2015).

<sup>14</sup> Gilles Jacob, alors critique, les compare aussi avec les Marx Brothers, Jerry Lewis ou Jacques Tati, pour certains gags du film (il cite entre autres le moment où, dans un raout mondain, un Charlot prend la main d'un convive pour un sandwich), cf. Jacob, Gilles, « Les Charlots font l'Espagne », Rubrique « Cinéma », *L'Express*, 25.12.1972. Pressentant le caractère systématique d'une recette rodée et politiquement correcte, il demande malgré tout au quatuor si « [u]ne goutte de méchanceté dans cet océan de belle humeur, serait-ce la mer à boire [pour leurs prochains films] ? ».

inventé de mieux »<sup>15</sup>, disent-ils ainsi.

Le critique-blogueur anonyme de *filmtv.fr* parle avec raison d'un collectif qui « déclench[e] toute une série de catastrophes » car il n'a « guère de talent et pas beaucoup plus de compétence », comme une bande de *pasotas*, diraient les Espagnols, un peu hippies, un peu post-soixante-huitards attardés, je-m'en-foutistes qui ne peuvent se déplacer qu'en auto-stop – ce que relève d'ailleurs un bourgeois, dans le film –, mais pas patibulaires pour deux sous. Se fait donc jour, déjà, dans cette appréciation, la reconnaissance d'une certaine pointe d'anarchisme chez les Charlots, dont on reparlera le moment venu. Mais le blogueur évoque, dans ce qui nous intéresse pour l'instant, une « comédie farfelue », un « art du non-sens » qui nous semblent des jugements adéquats, comme on le prouvera aussi plus loin.

François Kahn, dans son savoureux ouvrage sur le « cinéma ringard », parle avec à-propos de ces « [q]uatre types qui se balancent des blagues et qui font les zouaves sans se rendre compte de ce qu'il y a autour d'eux. [...] Puis ils finissent par tomber par terre d'une façon ou d'une autre »<sup>16</sup>... Mais si c'était là, osons-nous dire, que réside la véritable fantaisie, gratuite et, au final, digne de ce « mauvais goût » presque poétique et lunaire dont parle Flaubert dans sa lettre à sa maîtresse, mise par nos soins en exergue de cet article ?

Même si certains disent que le scénario des longs métrages des Charlots, plus ou moins identique et lâche – une

---

<sup>15</sup> De Nussac, Patrice, Chronique « Cinéma », *France-Soir*, 01.01.1973. Le *torero* professionnel de la corrida montrée dans le film est victime, d'ailleurs, de l'une d'elles, en pleine action.

<sup>16</sup> Khan, François, *Encyclopédie du Cinéma Ringard. Les films de bazar et d'essais*, Paris, Grancher, 2004, p. 47. Avec humour, l'auteur développe ensuite une théorie selon laquelle les Charlots faisaient l'apologie cryptée, par leur jeu, de la consommation de la marijuana, qui seule expliquerait le « sens » étrange de ces films. Cette explication toute personnelle de la « fantaisie » à l'œuvre dans ces films fait moins (ou plus ?) rire, quand on pense que le groupe était un fort consommateur de cette drogue dans les années 70, notamment lorsqu'ils faisaient des tournées de concerts de 300 dates par an...



juxtaposition de gags – à chaque film, lasse à la longue le spectateur, on allèguera que, comme dans un roman de l'écrivain espagnol Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), leur illustre prédécesseur, en écriture, certes, mais aussi en *happenings*, il règne dans ces films une atmosphère quasiment « surréaliste », dont nous reparlerons plus loin quand nous évoquerons certains gags des *Charlots font l'Espagne*.

Un critique parle même de « dérapages hors du réel » qui seraient « le meilleur du film : ses accès de démence » ; et ce critique de citer justement ces gags de fantaisie (poinçonner les cravates dans le métro au lieu des tickets, au début du film, qui se passe à Paris, ou emmurer des locataires/propriétaires dans un immeuble en construction<sup>17</sup>). D'ailleurs, sur le plateau, les Charlots reconnaissent qu'il se passe souvent « des choses qui n'étaient pas prévues » dans le scénario, ce qui sert leur inspiration et leur imagination, car ces imprévus peuvent faire, aussi, surgir des gags impossibles à proposer sur scène<sup>18</sup>.

On dira ici, pour avoir pu étudier le scénario original des *Charlots font l'Espagne*<sup>19</sup>, que le film tourné n'est pas toujours fidèle audit scénario, ni quant à l'ordre des scènes prévues<sup>20</sup>, ni

---

<sup>17</sup> Flacon, *op. cit.*

<sup>18</sup> Comme la destruction d'un immeuble, cf. *ina.fr., op. cit.*

<sup>19</sup> *Les Charlots font l'Espagne*, scénario portant la mention en couverture : « Scénario et adaptation de Jacques Vilfrid et Jean Girault / Dialogues de Jacques Vilfrid », 162 p. recto dactylographiées, s. d. [1972], consulté à la Cinémathèque Française le 22.01.2015. Vilfrid avait cosigné le scénario du *Gendarme de Saint-Tropez* du même Jean Girault, avec ce dernier, en 1964. On peut également le consulter à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, laquelle fondation possède aussi de nombreux documents autour des *Charlots font l'Espagne* (cf. catalogue en ligne sur [fondation-jeromeseydoux-pathe.com](http://fondation-jeromeseydoux-pathe.com)).

<sup>20</sup> Ainsi, la (longue) scène finale de la calamiteuse corrida intervient-elle, dans le scénario, bien avant sa position dans le film tourné : on peut supposer – entre autres raisons possibles – qu'elle a été placée en position finale pour en faire ressortir l'essence/la qualité de *climax* du film qui a été souhaitée pour elle, la corrida symbolisant aussi une sorte d'« essence » de l'Espagne.

quant à leur existence même<sup>21</sup>, ce qui ne constitue pas non plus, certes, une grande surprise dans le monde de l'industrie cinématographique. Mais quand certains gags sont légèrement modifiés – comme on le verra avec la scène à la douane espagnole –, ils le sont souvent dans la direction d'une plus grande fantaisie.

Cette fantaisie est d'ailleurs évoquée au détour d'une indication scénaristique, qui rappelle l'origine ancienne et spécifique d'une partie de ces gags. En effet, pour la scène finale à l'aéroport de Málaga, on lit ainsi : « Les quatre touristes [...] [dont les Charlots vont « emprunter » les billets d'avion] oscillent à quarante-cinq degrés [à cause de leurs semelles collées à la glu par les Charlots, qui se sont improvisés faux cireurs de chaussures], *comme dans un numéro de music-hall* »<sup>22</sup>.

Les critiques eux-mêmes, qu'ils soient professionnels ou pas, ont davantage fait ressortir, dans leur ensemble, l'aspect « fantaisie » que « critique » dans ce film : « Ce n'est pas que l'Espagne des Charlots soit furieusement ibérique. À côté d'elle, les nuits andalouses chantées par [Luis] Mariano font figure de document social »<sup>23</sup>, écrit l'un d'entre eux, mais il reconnaît en même temps au film quelques aspects plus sociaux, comme on le verra plus loin.

Donnons à présent quelques exemples de ces gags éminemment fantaisistes, car dépris du réel et même de la rationalité, et louchant fortement vers le non-sens, l'absurde : sur le trajet de Paris à l'Espagne, le chauffeur (joué par l'impayable Jacques Legras) trouve un veau dans le moteur,

---

<sup>21</sup> On veut dire par là que des scènes prévues dans le scénario n'apparaissent pas à l'écran – ou n'ont pas été tournées, ce qui est plus plausible –, comme, par exemple, une partie tout aussi fantaisiste de pelote basque au Pays Basque, qui aurait dupliqué, en quelque sorte, la corrida peu orthodoxe précitée, les deux « sports »/jeux ou fêtes locales étant vus ici comme base folklorique à fort potentiel de couleur locale et de gags possibles.

<sup>22</sup> Scénario, *op. cit.*, p. 161. Nous soulignons.

<sup>23</sup> Flacon, *op. cit.* Luis Mariano (1914-1970) était un chanteur d'opérette d'origine espagnole, célèbre en France pour ses espagnolades à succès.

sans doute parce que, au premier degré, un véhicule poussif est appelé « un veau ». Même si l'explication rationnelle à cette apparition hallucinatoire réside dans l'ivresse chronique du chauffeur, proche du *delirium tremens*, on retient ici le jeu avec la langue, l'expression étant en quelque sorte « prise au mot » et déclinée dans sa version graphique, visuelle, alors que les gags sont plutôt d'essence intrinsèquement visuelle, sauf (quelques) exceptions, comme celle-ci.

Une fois les passagers, dont les Charlots, arrivés à la frontière espagnole, les gags fantaisistes sont légion. D'abord, au moment de passer ladite frontière, un douanier espagnol demande les cartes d'identité aux passagers et les Charlots s'exécutent, mais en intervertissant leur photo d'identité. Le douanier remarque la supercherie, mais, loin de s'offusquer de cette substitution – d'ailleurs impossible à réaliser, qui plus est, en quelques secondes – rebat les cartes des quatre Charlots avec virtuosité, et celles-ci se retrouvent, comme dans un tour de passe-passe, dotées *in fine* de leurs photographies adéquates, à la grande surprise des jeunes gens, et à l'immense satisfaction du douanier prestidigitateur<sup>24</sup>. Dans la « vie réelle », d'ailleurs, on remarquera que les douaniers espagnols étaient à l'époque de Franco bien moins amènes<sup>25</sup>.

Sur une plage espagnole, ensuite, Jean embrasse une touriste étrangère sous un parasol qui les abrite des regards en se

---

<sup>24</sup> Or, dans le scénario (*op. cit.*, p. 26), comme nous l'annoncions *supra*, la fantaisie était beaucoup moins grande, car deux des Charlots avaient simplement « tiré leur carte d'identité d'un sac et dans leur hâte [...] les [avaie]nt interverties », sans qu'il y ait jeu de leur part, donc, ni fantaisie dans l'échange de photos.

<sup>25</sup> Même si les douaniers français ne sont pas mieux présentés : « Nous quittons la France sous les regards hostiles des douaniers français pour pénétrer en Espagne sous les regards hostiles des douaniers espagnols ! », raconte Sarrus, *op. cit.*, p. 57, lors du voyage au Portugal qui conduira Luis Rego en prison. Osons une dernière remarque à propos de la séquence du film ici évoquée : ce douanier, en usant de ces « tours de cartes » qu'affectionnent les Espagnols, rétablit, *mine de rien*, les identités usurpées par les farceurs, car on ne badine pas avec cela dans l'Espagne franquiste.

*Les Charlots font l'Espagne* (1972) : sous la plage, les pavés ?

refermant littéralement sur eux : lorsque le parasol se rouvre, le tee-shirt blanc de Jean, manifestement aux anges, porte aussi les couleurs et la forme du bikini de la demoiselle, comme s'il y était resté imprimé à jamais, tel le souvenir de la jeune femme dans son cœur et, davantage sans doute, sa chair.

Citons encore quelques exemples de non-sens : dans un camping, un petit enfant blond erre, ayant perdu ses parents : lorsqu'il les retrouve enfin, les Charlots voient apparaître, de manière saugrenue et cocasse... un couple de Noirs ; lors d'une noce espagnole, dont on reparlera, une invitée sert un verre de vin rouge à Phil, mais le verre ne se remplit jamais, tandis qu'un autre Charlot utilise un coupe-cigare posé sur la table pour envoyer un message en morse ; enfin, un Charlot en plein travail de peinture d'un plafond reste accroché au pinceau, comme dans la célèbre histoire drôle<sup>26</sup>. Ces scènes fantaisistes, « irréalistes » et absurdes, sont nombreuses et se conjuguent avec un versant plus burlesque encore, celui des scènes empruntées au genre du *slapstick*, le burlesque des tartes à la crème, des courses-poursuites et de l'esquive des claques données par la maréchaussée, en vogue dans le cinéma américain muet de l'âge d'or.

Par exemple, lors de la noce espagnole, deux des Charlots affamés dévorent non seulement – en hommage au Charlot éponyme ? – le contenu de leur assiette, mais aussi l'assiette elle-même, ou les couverts. Lors d'un cocktail dans le Yacht Club très « select » de Puerto Banús – avec, d'ailleurs, une figuration conséquente de riches propriétaires étrangers de bateaux, trouvant amusant de participer à ce film, mais rendus grotesques à l'écran –, on assiste à des gags à partir de la nourriture, renversée sur les invités, par exemple<sup>27</sup>, comme dans la fête annuelle du studio hollywoodien dans *La Party* (*The Party*, 1968) de Blake Edwards ou l'inauguration du

---

<sup>26</sup> « C'est un fou qui repeint son plafond. Un autre fou arrive et lui dit : "Accroche-toi au pinceau, j'enlève l'échelle" ».

<sup>27</sup> Ou qui saute d'une assiette à une autre, comme une gamba, lors d'une autre scène, celle de la noce espagnole, les gags se répétant quasiment d'un film à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même film, ce qui est la loi du genre burlesque, après tout.

restaurant Royal Garden dans *Playtime* (1967) de Jacques Tati, des scènes d'ailleurs toutes deux aussi catastrophiques, et même plus, que le saccage opéré ici dans le club, et inspirées également du *slapstick* originel : influences de films récents, dont on pourrait poursuivre l'inventaire à l'envi...

Enfin, lors de la corrida, dont on reparlera dans la partie sur les clichés et la critique éventuelle du pays (ou la critique d'autres éléments), les Charlots se retrouvent sur des ânes qui font feu des quatre fers à cause de pétards lancés par des enfants : on ne s'étonnera donc pas de voir cette fuite peu glorieuse et involontaire filmée et musiquée en accéléré, le rythme ainsi créé rappelant celui des comédies U.S. de *slapstick* des années 20.

On notera, pour conclure cette partie, que le *slapstick* défie le réel et ses difficultés<sup>28</sup>, tel un *comic strip* gaguesque et surtout un *cartoon* où les personnages meurent « pour de rire », tel ce skieur nautique s'écrasant sur un ponton, ses skis lui faisant comme la croix d'une tombe, mais dont le sort « réel » ne nous inquiète pas trop, nous, spectateurs, comme dans un dessin animé de Tex Avery. Ainsi que l'écrit Michel Flacon : « Cela hésite entre les folies du cartoon et le rayon farces et attrapes de la Belle Jardinière [célèbre « grand magasin » parisien du XIX<sup>e</sup> siècle à succursales multiples, où l'on trouvait de tout] »<sup>29</sup>. Pourtant, n'y a-t-il vraiment aucun aspect critique dans ce film des Charlots ?

Si l'on se penche à présent sur ces aspects purement idéologiques, puisque le film se déroule après tout dans une Espagne encore en proie à la dictature franquiste, même faussement *light*, on ne s'étonnera guère... de ne pas en déceler, puisqu'il s'agit d'un produit de divertissement de grande consommation qui ne vise absolument pas ce but

---

<sup>28</sup> « Dans ce monde plein de menaces, [l']habileté [des "héros" de *slapstick*] insolente et sans prétention leur permet de fonctionner et de rester en vie, d'échapper à une histoire chancelante pour pénétrer dans celle d'à côté, roués de coup mais indemnes », selon Derail, Jean-Philippe, à lire sur [jeanphilippederail.net](http://jeanphilippederail.net) (dernière consultation en ligne le 22.01.2015).

<sup>29</sup> Flacon, *op. cit.*

*Les Charlots font l'Espagne* (1972) : sous la plage, les pavés ?

critique. Mais on fera remarquer tout de même, pour dédouaner quelque peu les responsables de ce film, qu'aucune question ou réflexion sur ce sujet n'est évoquée non plus dans les critiques cinéma de l'époque, l'Espagne étant, à cette époque, quasi normalisée comme destination touristique, seuls quelques Français, particulièrement engagés à gauche, boycottant le tourisme ibérique et refusant de se rendre en territoire espagnol tant que Franco serait encore vivant.

Un certain côté critique, peut-être plus social qu'idéologique, et absolument pas relié au franquisme finissant, est malgré tout mis en exergue par quelques journalistes ou blogueurs cinéphiles de l'époque présente, sans doute grâce à la distance créée par le temps, mais aussi, peut-être, par une volonté d'analyse iconoclaste typique de notre post-modernité, la plupart voyant dans *Les Charlots font l'Espagne* « une vision très satirique de l'Espagne »<sup>30</sup>, même si aucun d'entre eux, hélas, ne propose réellement d'exemple de l'esprit frondeur qu'ils pensent y déceler. Cette opinion est nettement plus discrète à l'époque dans les critiques recensées, surtout pour ce film-ci.

Mais disons tout de même un mot des films précédents du groupe, *Les Bidasses en folie* (1971) et *Les Fous du stade* de la même année 1972, et surtout *Le Grand Bazar*<sup>31</sup>, l'année suivante, tous trois réalisés par Claude Zidi, lequel, à l'opposé de Jean Girault (l'auteur de la série des *Gendarme* avec Louis de Funès<sup>32</sup> et de dix ans son aîné), insufflait pour quelques

---

<sup>30</sup> Sur le forum de discussion du film, consultable sur allocine.fr (dernière consultation en ligne le 22.01.2015).

<sup>31</sup> Au titre programmatique très bien nommé et aimablement « anar ». Annoncé comme « [u]n film un peu plus acide [que les précédents films des Charlots], méchant, saignant » selon les Charlots eux-mêmes, cités par de Nussac. Le film, selon tous les avis, le sera en effet. Mais on doit absolument préciser que les Charlots auraient aimé avoir un droit de regard sur leurs scénarios, ce que leur producteur Fechner ne voulait pas, et ce qui fut l'une des raisons de leur séparation d'avec lui à partir de 1975, outre les abus de confiance dont ce dernier s'était montré coupable.

<sup>32</sup> L'autre grand comique de l'époque, atteignant à la fois son climax, mais presque, déjà, en semi-retraite, malgré le succès de *La Folie des*

critiques du temps un certain esprit anarchiste – si l'on est généreux –, ou du moins irrespectueux, que n'avait sans doute pas autant le vieux briscard champenois.

Répetons-le : c'est surtout désormais que les Charlots sont vus, en tout cas par certains, comme un groupe « hors système qui se moqu[e] des institutions et de l'autorité »<sup>33</sup>, qu'elles aient nom, respectivement – par rapport aux films cités dans le paragraphe précédent – l'Armée<sup>34</sup>, l'esprit de compétition sportive, ou la grande distribution avec l'« arrivée des temples de la consommation de masse »<sup>35</sup>... mais assez « peu hors système », pour reprendre ce terme, dans ce film-ci, comme on le verra en détail. Girault reste néanmoins, avant la troupe du Splendid et ses *Bronzés* (et le premier opus de leur série en 1978), l'un des premiers à s'être moqué du Français moyen en

---

*grandeurs* (1971), l'autre grand film français et comique « espagnol » du moment et tourné en grande partie en Espagne – une coproduction qui, elle, sortit à Madrid sous Franco –, et des *Aventures de Rabbi Jacob* (1973), tous deux de Gérard Oury ; le vrai rival du groupe, pour ce qui est du box-office des films (comiques, et tout court), est alors Pierre Richard qui, la même année 1972, connaît un grand succès grâce au *Grand Blond avec une chaussure noire* d'Yves Robert, même s'il ne fait « que » près de 3,5 millions d'entrées.

<sup>33</sup> « Une insolence qui ne pouvait que plaire à une jeune société encore marquée par les événements de 68 et qui retrouvait en eux une irrévérence tout à fait jubilatoire », selon le critique anonyme de cinexterminator.com (dernière consultation en ligne le 22.01.2015). On remarquera l'analyse rétrospective à propos du goût de ces jeunes spectateurs de l'époque pour le groupe, mais l'unanimité du public, tous âges et catégories sociales confondus, demanderait d'approfondir la réflexion.

<sup>34</sup> Même si la tradition du comique troupier est immémoriale, en France... et ailleurs.

<sup>35</sup> cinexterminator.com (dernière consultation en ligne le 22.01.2015). L'« idéologie » en jeu (dans *Le Grand Bazar*) est néanmoins ambiguë, car en s'opposant dans ce film aux grands magasins, le film le plus « politique » (?) des Charlots, le groupe prenait ainsi fait et cause pour les petits commerçants, et pouvait être considéré comme flirtant avec le populisme, voire le poujadisme.

*Les Charlots font l'Espagne* (1972) : sous la plage, les pavés ?

vacances, dans ce film, justement, ou des années auparavant dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*. Il fait d'ailleurs dans *Les Charlots font l'Espagne* un *cameo* (une apparition) non crédité, en tant que client du camping où descend le groupe.

Dans ce long métrage, nous dirions que, finalement, on ne voit pas *beaucoup* d'Espagnols – et souvent mutiques –, ou en tout cas on voit autant de touristes que d'Espagnols, et que la critique du tourisme en Espagne s'oriente autant, sinon plus, vers ces Français moyens que vers les hôtes du pays, qui ne sont que peu brocardés : un chef de rang aristocrate et pointilleux, raillé en début de film, un photographe pour touristes trop entreprenant à la fin, et au milieu, une tablee de convives à la noce, un temps ombrageux – les hommes, surtout –, selon le cliché dont on reparlera. Mais la population espagnole est plutôt la victime de nos quatre Français moyens voulant profiter coûte que coûte de leurs congés payés dans ce « beau pays d'Espagne », alors qu'ils ont été grugés par leur agence de voyages (française, rappelons-le).

Et c'est le comportement désinvolte, pique-assiette, roublard et même fauteur de troubles de nos Pieds Nickelés qui sera la source de la plupart des gags, quand ce n'est pas leur paradoxale naïveté.

On ne peut pas, néanmoins, éviter de remarquer que, si l'Espagne est essentiellement vue ici comme un immense réservoir à touristes, cette vision dit quelque chose, en creux, du pays, par la relative absence même des autochtones en comparaison de celle des touristes, français ou étrangers, dans ce panorama de l'Espagne balnéaire et estivale. Les femmes espagnoles, particulièrement, jouent un rôle « secondaire » dans le film, par rapport aux touristes étrangères : nulle Espagnole en maillot de bain deux-pièces draguée sur la plage par les Charlots, seulement des touristes souvent blondes et toujours accortes, ce qui est *aussi* une vérité d'époque<sup>36</sup>.

Un autre blogueur actuel insiste cependant sur un autre

---

<sup>36</sup> Dans le film, une convive de la noce espagnole répond du coin de l'œil aux regards énamourés d'un des Charlots, mais elle est surveillée par son fiancé ou mari jaloux, ce qui manque d'ailleurs de créer une véritable échauffourée, cf. *infra*.



aspect, y compris pour ce film-ci, sorti en pleine période pompidolienne, c'est-à-dire dans ce « creux » d'un gros lustre paradoxal qui suivit mai 68 et précéda l'arrivée du punk, mais connu à la fois le *peace and love* et le *sex, drugs et rock n' roll*, la contre-culture et les tensions politico-sociales, avant que de se prendre de plein fouet la première crise pétrolière de 1973 ; et cet aspect sur lequel il insiste est : « un esprit très jouissif, libertaire sur les bords, avec quelques flambées surréalistes magnifiques [...], au cœur des années 70, quand l'Espagne et ses plages apparaissait comme la destination ultra-exotique aux yeux des Français moyens »<sup>37</sup>.

Cet avis est à relier à celui développé sur le site *filmotv.fr*, qui parle d'un « film potache, méprisé par les élites, désiré par le peuple [...], raillant gentiment une certaine idée des congés payés », ou même, une fois n'est pas coutume, une critique d'alors, celle de Claude Garson dans *L'Aurore*, vantant le passage d'un comique « de la tarte à la crème » dans les films précédents des Charlots à « une étude d'un certain milieu : le vacancier sur la célèbre Costa Brava (sic pour Costa del Sol) [...] »<sup>38</sup>, même si ce critique exagère tout de même quelque peu et ne donne pas d'exemple à l'appui de son avis, voire de son « ressenti ».

Michel Flacon vient involontairement à sa rescousse en précisant : « Sans doute entrevoit-on l'Espagne d'aujourd'hui [...] avec son mur immobilier au long de grèves insipides [cf. un plan dans le film qui le montre effectivement] ». Mais le critique de rajouter, tout de suite après, que l'on y voit aussi : « l'Espagne de toujours, celle des affiches, où sans cesse on

---

<sup>37</sup> paulolobo.blogspot.fr (dernière consultation en ligne le 22.01.2015). D'ailleurs, certains critiques voyaient très bien, à l'inverse, le lien facile entre le public et le film proposé, comme Robert Chazal dans sa critique enthousiaste et très « premier degré » des *Charlots font l'Espagne*, *via* cette question rhétorique aux lecteurs : « L'Espagne, qu'est-ce que ça évoque pour vous ? Des vacances », cf. Chazal, Robert, « Les Charlots font l'Espagne », Chronique « Cinéma », *France-Soir*, 15.12.1972.

<sup>38</sup> Garson, Claude, « Les Charlots font l'Espagne », Rubrique « Cinéma », *L'Aurore*, 15.12.1972.

joue "Carmen" »<sup>39</sup>. Nous y penserons lorsque nous nous pencherons sur l'usage et la valeur des clichés espagnols dans ce film.

Pourtant, la critique des côtes bétonnées que Michel Flacon rappelle<sup>40</sup> est aussi celle des touristes moyens venus de France, puisque face à ces affreux buildings et tours construits alors pour absorber le flux grandissant de touristes, les passagers du car s'exclament « Oh ! Oh ! » avec admiration, sans ironie aucune : l'ironie est bien dans le regard implicite porté par le film... et à décoder par le spectateur, s'il le veut/peut.

De la même manière, quand les Charlots sont poussés vers l'arène pour la corrida, car pris pour des *toreros* – en fait, la *cuadrilla*, l'équipe qui aide dans la corrida le matador professionnel – à cause de l'habit de lumière qu'ils ont endossé pour une photo-souvenir, Jean s'exclame : « Ils sont vachement accueillants avec les touristes », ce qui est un signe de sa naïveté, d'ailleurs ici plus facilement décriptable par le public que dans l'exemple précédent des buildings, car il est manifeste que les *toreros* prennent alors les Charlots pour d'autres *toreros* en retard. Et nulle critique, ici, d'un quelconque manque de sympathie de la part des Espagnols, c'est bel et bien le Charlot... un vrai charlot, qui ne comprend rien !<sup>41</sup>

Restons un instant sur la scène de la corrida, car c'est dans cette scène que les Charlots se montrent le plus critiques, finalement, envers la société – et la culture – espagnoles, puisqu'ils professent à plusieurs reprises leur défense des animaux, *via* ce refus de la corrida. Se proclamant d'abord

---

<sup>39</sup> Flacon, *op. cit.* On voit en tout cas dans le film des affiches de corrida, sinon de *Carmen*.

<sup>40</sup> On remarquera d'ailleurs que le scénario fait dire au chauffeur de car qui s'adresse à ses passagers français : « Admirez le pittoresque espagnol » (*op. cit.*, p. 28), mais sans indication de paysage particulier, alors que le film, lui, propose au spectateur un plan sur ces constructions immobilières touristiques sous forme de tours particulièrement hideuses... même pour l'époque !

<sup>41</sup> À moins qu'il ne s'agisse d'un « bon mot », pour produire un jeu de mots entre l'adverbe « vachement » et les drôles de « vaches » de la corrida à venir.

comme faisant partie de la Société Protectrice des Animaux, lorsque le photographe espagnol veut les habiller en *toreros* (ce qui provoque, aussi, le sourire, sinon le rire des spectateurs face à ce *coming out* un peu disproportionné), ils prennent concrètement la défense du taureau, lorsqu'un des *toreros* professionnels donne un coup de pied dans les flancs de l'animal<sup>42</sup>.

Le scénario est clair à ce sujet : « [Les Charlots] se précipitent au-devant des agresseurs [les *toreros* professionnels], pour protéger le taureau derrière eux »<sup>43</sup>. C'est sans doute une critique facile et « politiquement correcte », appréciée sans doute par certains Français, que celle de la tauromachie, et la scène entière, parodique à l'excès, n'est que prétexte à un nouveau chaos, le plus « hénaurme » du film, peut-on dire.

En fait, la critique la plus explicite et la plus « sociale », voire « politique », se fait entendre dans la bouche des Français moyens du car, à nouveau, une fois qu'ils se font renvoyer du palace qu'ils ont voulu investir après s'être retrouvés sans logement : « Et en plus ils [les Espagnols] viennent travailler chez nous ». Autant qu'une critique des travailleurs espagnols en France, que l'on pouvait parfois entendre à l'époque<sup>44</sup>, on peut voir là une critique des Français moyens, aux réflexes xénophobes. Mais le spectateur en fait ce qu'il veut, quitte même à partager cet avis, ou à en rire ou encore, précisément, à saluer son aspect critique... bien qu'il soit nécessaire de tendre l'oreille pour l'entendre, dans le brouhaha des paroles jetées par les clients mécontents.

Revenons à présent à l'idée de Charlots « libertaires », qui peut interpeller à bon droit le chercheur ou simplement le spectateur, et partons d'un exemple : lorsque les Charlots retrouvent sur le port un touriste nommé Bouboule, lui aussi de l'équipée en car et lâché par l'agence, Jean lui assure qu'ils ont quitté le palace dans lequel ils avaient réussi à « se caser »,

---

<sup>42</sup> À rapprocher de leur déclaration à la radio, en interview, selon laquelle ils préfèrent « le taureau au *torero* » (cf. ina.fr, *op. cit.*).

<sup>43</sup> Scénario, *op. cit.*, p. 106.

<sup>44</sup> Alors que le taux de chômage en France n'était, en 1972, que de 2,7 %.

car, allègue-t-il, « nous, on se casse pas la tête. On préfère la liberté »<sup>45</sup>, ce qui serait à mettre au crédit de leur volonté d'être libres à tout prix (sinon libertaires *stricto sensu*, d'ailleurs). Pourtant, on remarquera qu'ils en ont été chassés, et que ce n'est donc pas tout à fait vrai, sauf à vouloir « garder la face » devant ce touriste bourgeois qu'ils n'aiment guère...

Cet exemple de paroles prononcées par l'un ou l'autre des Charlots est à mettre en parallèle avec toutes les scènes où les Charlots se comportent en effet de manière à exercer leur liberté, c'est-à-dire, essentiellement, à faire ce qu'ils veulent sur l'instant : draguer la compagne de l'homme qui les prend en auto-stop, lequel tance les jeunes d'aujourd'hui bons seulement à lever le pouce et à fainéanter<sup>46</sup> ; se montrer coupable de grivèlerie ; s'approprier une chambre de palace comme s'ils en étaient les clients ; ou encore prendre la place de passagers pour rentrer en avion. Comme le dit, de manière plus générale, François Kahn à propos de ces nouveaux « hommes sans qualités » :

Les Charlots aiment la liberté, ils ont de temps en temps une idée [...], il y a une catastrophe et retour à la case départ. [...] Ça suffit [...] à leur donner la réputation de personnalités anarchi[stes] (Bakounine a dû s'en retourner dans sa tombe) alors qu'il faudrait plutôt parler d'amateurisme et de laisser-aller.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Dans le scénario, le plus appuyé : « C'était trop snob pour nous » (*op. cit.*, p. 61).

<sup>46</sup> Ce qui fait d'eux, de manière cohérente, des libertins autant que des libertaires...

<sup>47</sup> Kahn, *op. cit.*, p. 45. Comme symbole plus ou moins « politique » visible dans ce film, le célèbre signe anti-militariste apparaît néanmoins, dans de nombreux plans, dont un rapproché, sur fond de drapeau U.S., au niveau de la poche poitrine de Jean-Guy pendant la noce espagnole, mais il s'agissait là d'un « logo » très à la mode en cette époque de revendication de la paix, de protestation contre la Guerre du Vietnam qui durait et faisait de plus en plus de victimes des deux bords, et qui n'avait pas seulement une valeur strictement idéologique. Il a toutefois le mérite, dans ce film, d'être montré.

La valeur idéologique de la liberté – qui est revendiquée, en politique, autant par les libertaires que les libéraux, donc autant à gauche qu'à droite, mais dans des sens souvent différents – est, par conséquent, suffisamment floue pour contenter tous les publics, on s'en souviendra au moment de conclure cette partie sur les critiques possibles en jeu dans ce film. De plus, est-ce particulièrement la bourgeoisie et l'ordre établi, dans ce film, qui sont brocardés et mis à bas, détruits, saccagés ?

La scène de la noce espagnole d'une famille « typique », celle de la réunion de la *jet set* internationale du Yacht Club dont ils ruinent le pince-fesses, montrent que tout le monde peut faire les frais de la capacité de nuisance et d'incompétence plus ou moins consciente des Charlots, même si la bourgeoisie, espagnole et surtout étrangère, reste, bien entendu, un ressort assuré et une cible privilégiée, pour ce qui est du comique, dans ce film.

D'ailleurs, lors d'une certaine scène, certes brève, Gérard, au moment où les Charlots affamés achètent des sandwiches à une vendeuse dans la rue, donne le peu d'argent dont ils disposent à quelques gamins à l'air triste – mais pas miséreux non plus, ceci dit – qui passent devant l'éventaire de la commerçante, les obligeant, eux les Charlots, à renoncer à manger, du fait de la générosité spontanée – Gérard n'a manifestement pas réfléchi – de l'un d'entre eux...

Mais ces remises en place d'individus et ces détournements d'objets restent néanmoins superficiels quant à leur signification sociale éventuelle<sup>48</sup>. On est bel et bien dans le désir de faire rire l'ensemble des spectateurs en jouant au chamboule-tout : on a donc, dans ce film, à la fois une « [s]atire narquoise de l'ordinaire vacancier » dont on parlait plus haut, mais aussi celle des « villas huppées et [d]es bateaux de plaisance », le tout, pour synthétiser, de la part de « potaches saboteurs qui parasitent les cocktails de yachtmen et les noces villageoises, en laissant partout une indésirable

---

<sup>48</sup> La scène « populaire » des enfants et de la vendeuse de sandwiches reste d'ailleurs un hapax dans le film.

pagaille»<sup>49</sup>. Ainsi, tout le monde s'y retrouve, même le spectateur en quête plus ou moins consciente, lui aussi, d'une lecture plus « frondeuse » où cette « pagaille » prendrait un sens plus idéologique (libertaire, donc ? anarchiste ? révolutionnaire ? voire nihiliste ?)

On conclura donc provisoirement en rappelant les propos d'un critique du site *nanarland.com* qui estime, quant à lui, dans un résumé finalement assez juste, que les films des Charlots « reflètent [...] une synthèse de l'esprit baba cool soixante-huitard, avec un monde rural franchouillard un peu poujadiste très camembert-baguette, désarmé par une modernité déshumanisante »<sup>50</sup> : c'est précisément cette « synthèse » – d'autres diraient, avec plus de sévérité, ce flou conceptuel – qui permet, *in fine*, la liberté et la polysémie de lecture, de la part de ces critiques comme de celle des millions de spectateurs de toutes époques – et de tous pays – vis-à-vis des films des Charlots.

Si l'on se penche, enfin, sur les clichés que ce film offre vis-à-vis de l'Espagne, on verra qu'ils sont, au final, assez inoffensifs, et ne recèlent pas de véritable critique du pays, si ce n'est, comme on l'a dit, de la corrida, superficiellement.

On fera tout d'abord un sort à la chanson du générique, qui revient dans le film, sous forme de son refrain et/ou de sa simple musique. Cette chanson s'intitule « Au pays des pesetas » (G. Rinaldi – G. Filippelli), et elle est interprétée en « fragnoïl »<sup>51</sup> avec un accent espagnol caricatural par Gérard

---

<sup>49</sup> Flacon, *op. cit.*

<sup>50</sup> *nanarland.com* (dernière consultation en ligne le 22.01.2015), sous la plume de « Rico ». À mettre aussi en rapport avec ce jugement tout aussi éclairé concernant les Charlots : « Leurs films dressent [...] un état des lieux d'une France en proie aux bouleversements socioculturels de l'après-mai-68 [...] : écologie, apparition de la grande distribution, crise, chômage [...] », cf. Khan, p. 46, même si la fin de sa liste est plus ironique, et qu'il ne parle pas ici du film « espagnol » de notre quatuor.

<sup>51</sup> Chimère linguistique, mélange de français et d'espagnol utilisé par les Espagnols qui parlent mal français, ou par les Français qui parlent mal espagnol.

Rinaldi<sup>52</sup>, accompagné aux chœurs, pour les refrains, par les Charlots.

Sortie en 45-tours au même moment que le film, ce titre connut un aussi grand succès que le film et comporte beaucoup de clichés : seul le titre et la phrase « España, tu as gagné nos cœurs et nos économies » évoquent peut-être l'exploitation du touriste, mais à peine.

La chanson joue plutôt, en mentionnant la monnaie locale, sur la couleur locale, précisément, et ses paroles disent surtout la volonté de ces jeunes gens qui travaillent toute l'année dans la capitale – à la RATP, rappelons-le – de quitter la France et sa routine, un travail ennuyeux et peu gratifiant, et d'aller faire la fête au soleil garanti du pays voisin, comme ses clichés, eux aussi garantis<sup>53</sup>. Musicalement, cette espèce de *paso doble* modernisé débute comme le tube « Pop Corn », sorti la même année, du groupe Hot Butter – nouvelle « influence » du groupe ? –, avant de développer ses propres sonorités hispanisantes<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Une de ses spécialités en tant qu'interprète, si l'on se souvient de l'immarcescible « Paulette, la Reine des Paupiettes » de 1967 (voir *infra*), sorte de parodie de Luis Mariano avec l'accent berrichon, accent dont le groupe a beaucoup usé et sans doute abusé dans ses parodies de chansons tout au long de sa carrière.

<sup>53</sup> « Adios (sic pour l'absence d'accent) Paris et les usinas / Adios les rues embouteilladas [ces mots en *-as* n'existent pas et ressortissent au « fragno! » précité] / Nous allons au pays des fiestas / [...] / Au pays des to-to (qué ?) / Au pays des ro-ro (qué ?), des toros ! / Bravo, olé ! ». Les paroles complètes sont disponibles, par exemple, sur le site *parolesmania.com* (dernière consultation en ligne le 22.01.2015). Le soleil absent à Paris est lui aussi évoqué (« Nous allons bronzer sur les playas »), tout comme la promesse de rencontres (« Nous allons claquer nos pesetas / avec les jolies señoritas »), rencontres dont nous avons dit plus haut qu'elles ne se concrétisaient néanmoins jamais *avec des Espagnoles* (les « señoritas » de cette phrase, donc). Remarquons enfin la référence à la « fiesta nacional », *i.e.* la corrida, avec la mention des « toros » et de l'interjection « typique » *ad hoc* (« Olé ! »).

<sup>54</sup> Comme dans le propre tube du groupe, « Paulette, la Reine des Paupiettes ». On retrouve « Au pays des pesetas » dans le 33-tours

*Les Charlots font l'Espagne* (1972) : sous la plage, les pavés ?

En ce qui concerne les *topoi* sur l'Espagne, à la fois des plages à la mode – car l'arrière-pays, moins « touristique », plus rural, en est logiquement absent<sup>55</sup> – et du binôme éternel flamenco-corrída – tel que signalé *supra* par Michel Flacon –, les critiques actuelles les ont souvent perçus et parfois mis en exergue, davantage que les critiques contemporaines de la sortie du film : « Cette comédie repose [...] sur toute une série de clichés : la corrída, la paella, le flamenco, la plage, le soleil et les jolies filles »<sup>56</sup>.

D'autres trouvent néanmoins ces clichés sur l'Espagne « vraiment détestables », sans néanmoins citer explicitement d'exemples, comme d'habitude, ou « plus ou moins drôles », ou alors en font les signes d'un « humour rétro-françouillard [“rétro” parce que visionné de nos jours ?]-poujadiste assez malvenu par moments », là encore sans donner d'exemples précis, mais qui nous rappellent la diversité de lecture et de réception de l'humour des Charlots<sup>57</sup>. Mais l'on a peine à trouver dans ce film des clichés véritablement « détestables », parce qu'ils seraient, par exemple, méprisants ou xénophobes, envers nos voisins ibériques.

---

homonyme (*Au pays des pesetas... et d'autres aventures*), sorti dans la foulée chez Vogue, et qui exploite discographiquement le succès du film, bien que les autres titres n'aient pas rapport avec l'Espagne et ne soient pas repris dans le film, sauf un. Même si les Charlots, à la fois chanteurs et acteurs, jurent vouloir se renouveler, dans un article/interview de *France-Soir* paru lors de la sortie du film (« – Plus d'espagnolades ou roucoulandes berrichonnes [...] », cf. De Nussac, *op. cit.*), ils ne le feront que de manière éphémère avec *Le Grand Bazar*, et leur succès, notamment au cinéma, ira bientôt s'amoindrissant, comme on l'a dit plus haut.

<sup>55</sup> À part une scène comique avec des chèvres, dans un camion qui a pris deux Charlots en stop, et un plan sur un berger et ses trois mulets, auquel ils font un salut amical, à la toute fin du film, l'Espagne, dans ce film, est toute modernité, ce qui n'était certes pas l'entière vérité sur ce pays aux retards de développement patents en fonction des régions.

<sup>56</sup> Selon paperblog.fr (dernière consultation en ligne le 22.01.2015).

<sup>57</sup> Toutes ces citations sont extraites du forum Internet sur ce film, consultable sur allocine.fr (dernière consultation en ligne le 22.01.2015).



Il s'agit plutôt du tout-venant des poncifs que l'on pouvait aussi voir dans d'autres films ou séries télévisées de grande consommation à la même époque et se déroulant – ou étant censées se dérouler – en Espagne, dont on ne donnera ici qu'un exemple, parce qu'étudié par nous dans un article récent, celui de la série britannique contemporaine dans le temps, *Amicalement vôtre...* (*The Persuaders!*, 1971). Dans les deux épisodes de cette série, supposés se dérouler en Espagne pendant la même période, les clichés abondent, et ils sont même bien plus durs et moqueurs envers les Espagnols que dans le film ici évoqué des Charlots<sup>58</sup>.

Bien entendu, le film, comme on l'a dit plus haut, était une coproduction avec l'Espagne, et ce type de coproductions aurait tout de même eu quelques difficultés à présenter une image dévalorisante du pays, ou alors avec subtilité et en « trahissant » le pacte initial avec le pays en question, mais il ne l'a pas fait. Ceci dit, on notera que ce long métrage n'a pas bénéficié d'une sortie en salles en Espagne, ni sous Franco, ni même sous la Démocratie retrouvée : la vision du pays hôte paraissait, peut-être, encore un peu trop stéréotypée pour les censeurs de l'époque – et les images de Nordiques en bikini un peu trop lestes, mais celles-ci sont relativement rares et au final assez sages, et il aurait été facile, de plus, de les couper pour la version espagnole... –, mais nous ne pouvons que faire des conjectures à ce sujet<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Cf. Le Vagueresse, « *Amicalement vôtre...* (1971) : corrida, flamenco et autres clichés », in Hubier, Sébastien et Le Vagueresse, Emmanuel (dir.), *Séries télé : saison un*, Montréal, Les Éditions de ta mère, « Pop-en-Stock » *Essais*, n° 2, 2014, p. 237-281.

<sup>59</sup> L'humour était peut-être trop « français », et seul un film des Charlots (*Les Bidasses en folie*, sous le titre traduit littéralement de *Reclutas a lo loco*) a en effet été distribué en salles en Espagne, au vu de son succès en France... et sous Franco, en dépit de son thème « militaire » (comment se faire réformer, mais sur le ton de la pochade, ce qui en « excuse » le propos). Le succès, correct seulement en Espagne (743 428 spectateurs, soit dix fois moins qu'en France), bien que relativement intéressant pour un film français chez nos voisins, a peut-être scellé le sort des suivants. Mais le thème de l'Espagne est sans doute une clé dans cette

*Les Charlots font l'Espagne* (1972) : sous la plage, les pavés ?

Le film est sorti néanmoins en vidéo (en format Betamax, doublé en espagnol<sup>60</sup>), dix ans après la mort du Dictateur, en 1985-1986, sous le titre *Desmadre en vacaciones: Los Charlots hacen «La España»*, mêlant dans cette première partie du titre la « pagaille » que signifie ce terme familier et dans la seconde partie<sup>61</sup> la référence à ces comiques bien français, conservant leur nom de scène, suivi de l'expression française familière, traduite mot à mot, de « faire l'Espagne », c'est-à-dire d'y partir en vacances et de la parcourir. Le long métrage a été plusieurs fois diffusé à la télévision espagnole par la suite, sans doute comme relique de la vision de l'Espagne par les Français dans les années 70, et apprécié comme tel par de nombreux blogueurs espagnols plus ou moins jeunes, mais à coup sûr nostalgiques d'une époque ou la découvrant.

Pour en revenir aux clichés, on notera surtout que les clichés eux-mêmes sont délicats à manier, et peuvent se retourner contre ceux qui les utilisent, voire en abusent : « De pique-assiettes en maçons et *toreros*, on est surpris par la somme de poncifs ainsi accumulés en pure perte », dénonce ainsi un

---

absence de sortie ibérique, car *Les Charlots font l'Espagne* connut un succès énorme dans de nombreux pays du monde, jusqu'en Asie, où les Charlots étaient de véritables stars.

<sup>60</sup> Doublage postérieur, donc assez fidèle, car non inféodé aux contraintes de la censure franquiste désormais disparue (cf. date de la disparition totale de la censure en Espagne : 11.11.1977). On renvoie aux données sur les interprètes de ce doublage sur deux sites espagnols sérieux de fans du doublage, [eldoblaje.com](http://eldoblaje.com) et [foroseldoblaje.com](http://foroseldoblaje.com).

<sup>61</sup> Ou, pour les diffusions à la télévision espagnole, sous le titre plus clair et programmatique *Los Charlots van a España*. C'est ce que Genette appellerait le « rhabillage » d'un titre, *i.e.* la création d'un nouveau ou second titre en complément du titre originel (cf. Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 78), rhabillage ici particulièrement copieux, puisque l'on trouve aussi, dans ce domaine hispanique, les titres de *5 locos* (sic pour le chiffre 5) *en España* ou le plus adéquat *Los locos en España*. À l'étranger, on appelait souvent les Charlots les « Fous » en traduction locale, au point que ces Journées d'Étude sur la fantaisie nous donneraient presque envie – nous autoriseraient presque – à sous-titrer ce film-ci *La folie des glandeurs*.

critique cinéma de l'époque, dans *L'Humanité*<sup>62</sup>. Après tout, le premier cliché de ce film, fort répandu d'ailleurs quand on évoque l'Espagne, n'est-il pas de réduire le pays voisin à l'Andalousie, *via* une métonymie commode, du fait, d'abord, de la forte identité culturelle de cette région, à valeur ajoutée « exotique » pour le touriste étranger (dont le flamenco), mais aussi, dans le même sens, du fait de son éloignement maximal vis-à-vis des autres pays européens, et, enfin, de la pratique exclusive dans la région d'Andalousie de la langue espagnole<sup>63</sup> ?

En réalité, il s'agit là surtout de clichés sur des vacances au soleil, davantage même que sur l'Espagne – excepté la corrida et le flamenco de la noce espagnole –, comme le fait remarquer le toujours pertinent Michel Flacon : « Puisant ici et là [...], les Charlots vadrouillent dans un foirail cosmopolite, avec palaces interchangeable et caravanings saturés »<sup>64</sup>. En effet, si l'on met de côté les deux scènes clés de la fête de mariage et de la corrida, l'essentiel du film aurait pu tout aussi bien se dérouler sur un autre littoral européen ensoleillé de l'Europe du Sud, ou peu s'en faut.

Si l'on se penche à présent sur les clichés qui courent dans ces deux scènes clés citées de manière récurrente dans notre article, on débute par celle de la noce espagnole à laquelle sont invités les Charlots, parce que Phil a lancé un simple accord de guitare flamenco non loin d'un banquet de plein air, accord qui a eu l'heur de séduire une partie des convives... D'abord, le scénario insiste à plusieurs reprises sur les topiques de cette scène : « Une noce gueuletonne dans la plus pure tradition folklorique », où apparaît « [u]ne ravissante jeune fille en costume régional »<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> F. M. « Les Charlots font l'Espagne » sous l'accroche « Laborieux », à lire dans la Rubrique « Cinéma », *L'Humanité*, 27.12.1972, journal qui ne dit mot lui non plus du franquisme, plus étonnamment.

<sup>63</sup> À la différence, par exemple, de la Catalogne et des Baléares (où l'on parle le catalan) ou du Pays Basque (où l'on parle le basque).

<sup>64</sup> Flacon, *op. cit.*

<sup>65</sup> Pour toutes les références de la scène de la noce, cf. scénario, *op. cit.*, p. 121-126.

Les poncifs et autres lieux communs<sup>66</sup>, spécialement quant au caractère des Espagnols, s'enchaînent alors : ledit scénario mentionne ainsi « [le] voisin [de Gérard], un fier hidalgo », lequel « pose violemment son coupe-cigares sur la table, le regard fixé sur le couple » que représente Phil et une invitée, la fiancée ou l'épouse, sans doute, de l'hidalgo, un peu trop complaisante face aux œillades du jeune Français : gare, l'espace d'un instant, au chatouilleux mâle ibérique, doté d'un sens de l'honneur bien connu, notamment dans l'expression de sa jalousie !

Dans le scénario, la musique flamenco, jouée ici de manière pourtant un tantinet parodique par nos Charlots, est censée faire entrer les Espagnols en transe : « La tentation [quand ils entendent les Charlots jouer/chanter du flamenco et crier « Olé ! »] est trop grande » pour ne pas répondre « Olé ! » à leur tour, malgré les tensions précédentes. Par conséquent, les danseurs et danseuses se retrouvent « électrisés », et : « Les invités se déchaînent », ce qui permet aux Charlots de s'enfuir avant que l'effet-« flamenco » ne s'évanouisse<sup>67</sup> et tant que les invités sont encore « de bonne humeur », bien que le spectateur ne craigne jamais vraiment beaucoup pour le quatuor, vu l'enchaînement cartoonesque des scènes, où les dangers, blessures et dégâts sont immédiatement oubliés dès la seconde suivante.

Les clichés sont donc utilisés ici de manière « inoffensive » et purement décorative, ou presque, et même le léger danger qui se fait jour à un certain moment, quand l'un des Charlots fait trop le joli cœur avec l'une des Andalouses, disparaît grâce, précisément, à un autre cliché, *i.e.* la passion frénétique desdits

---

<sup>66</sup> Tels que référencés et déconstruits par Ancelot, Sylvie dans son passionnant *Señas de hispanidad. Retrouver l'Espagne : clichés, mythes, repères*, Paris, Ellipses, 1997.

<sup>67</sup> Dans le film comme dans le scénario, les Espagnols continuent à danser, même quand les Charlots transforment leur chanson flamenco en un morceau entre « pop » et « jerk ». Ils s'« adaptent »... comme ils étaient en train de s'adapter à la modernité pour les estivants étrangers – d'ailleurs, certains applaudissent à ce spectacle inédit –, en ces *seventies* du tourisme triomphant ?

Andalous pour le flamenco.

La seconde scène clé, déjà évoquée sous un autre angle dans ces pages, est celle de la corrida. Se passant, dans la diégèse, le dernier jour de vacances des Charlots, elle est indéniablement le morceau de bravoure du film, les Charlots habillés en matadors apparaissant sur les affiches (de nombreux pays ayant acheté le film), pochettes de disques et nombre d'éléments de matériel publicitaire, y compris les photos de promotion alors offertes aux regards des spectateurs potentiels dans les vitrines sur rue des cinémas.

En effet, y a-t-il spécificité culturelle plus espagnole que la corrida ? Un « passage obligé », qui plus est, sans doute nécessaire car attendu par le spectateur. En outre, dans l'histoire qui est racontée, l'Espagne et ses spécificités avait été, paradoxalement, un peu oubliée pendant quelques quarts d'heure – un comble au vu du titre retenu pour le film ! –, et les gags ne prenaient plus spécifiquement appui sur l'idiosyncrasie locale : la légère critique (mentionnée par nous, plus haut dans cet article) émise par les Charlots contre la cruauté envers les taureaux est surtout prétexte à une grande pagaille autour de la corrida, laquelle pagaille se mue en interruption finale de la « fête nationale »<sup>68</sup>. Ce chaos, en écho à qui se passait dans la scène de la noce, plus tôt dans le film, pousse nos (anti-)héros à la fuite, pour ne pas se faire étripper par la foule – mais « pour de rire », comme dans un dessin animé, là encore –, une foule qui les traite notamment de « payasos », c'est-à-dire de « clowns », y compris dans la

---

<sup>68</sup> À un certain moment, entre deux *brincas* du public, la *cuadrilla* des Charlots parvient tout de même à se faire applaudir de la foule présente à la corrida, lorsqu'ils infligent une correction au matador professionnel et à ses aides en commençant par ferrailler à l'épée (de corrida) avec eux, comme dans un film de Mousquetaires (qu'ils tourneront d'ailleurs plus tard : *Les Quatre Charlots mousquetaires* et sa suite *Les Charlots en folie : à nous quatre Cardinal !*, d'André Hunebelle, tous deux de 1974) : le quatuor ridiculise donc les *toreros* pour la plus grande joie du public. La prouesse, politiquement incorrecte, est à signaler, même si elle est éphémère.

version originale française<sup>69</sup> : la référence à la farce est donc assumée et patente. On notera que c'est bel et bien le matador qui meurt à la fin, dans cette corrida, traîné par terre, comme le taureau l'est d'ordinaire une fois tué, mais on notera aussi que cette « mort » reste une mort de dessin animé et n'est pas traitée tragiquement, même si l'image subsiste, pour le spectateur, d'une inversion/subversion prégnante entre *toro* et *torero*.

Depuis la clé du toril – qui, symboliquement, a pour fonction d'« ouvrir » les corridas – et que l'on ne retrouve pas, cachée par l'un des Charlots dans son costume, ce qui retarde encore plus le début de cette corrida<sup>70</sup>, jusqu'aux banderilles qui sont détournées de leur fonction cruelle initiale, car lancées par les Charlots comme autant de fléchettes sur une cible qui surgit opportunément de nulle part, en passant par des jets de légumes de la part du public mécontent, qui servent à nourrir la bête enfin amadouée, le burlesque – déclinaison de la « fantaisie » au cœur de ce recueil – surgit dans chaque image, comme la parodie d'un spectacle grave, quoique festif, où la mort est pourtant présente en creux.

Mais cette mort (du taureau) reste virtuelle et même *impossible*, ici, tout comme dans les spectacles de « taureau-piscine » qui se jouent sur la côte du Languedoc-Roussillon aux beaux jours, ou comme dans l'émission *Intervilles*, encore à la mode à l'époque (1<sup>re</sup> saison, 1964-1973), programme télévisé dans lequel les candidats avaient affaire à de simples vachettes : ce taureau-ci du film ne fait absolument pas peur, et il n'y a aucun danger sérieux à le toréer « pour de faux »<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Laquelle version recèle quelques dialogues en espagnol, parfois sous-titrés, parfois non.

<sup>70</sup> On rappelle que les Charlots sont, une fois de plus, pris pour ce qu'ils ne sont pas, ici des *toreros*, « l'habit faisant le moine », pour les Espagnols à la seule vue de leurs habits de lumière, contre toute vraisemblance, bien évidemment.

<sup>71</sup> Pour l'anecdote et la coïncidence, au moins linguistique, on peut rappeler qu'en Espagne, jusque dans les années 60, se déroulaient avec un grand succès des spectacles de corrida parodique, appelée « *toreo cómico* » ou « *charlotada* », dans lesquels de plus ou moins authentiques

Les rires peuvent donc éclater, les clichés se poursuivre sur le folklore de la corrida, et le film s'achever sur cet énième chaos autant jubilatoire qu'...inoffensif. Mais c'est déjà une prouesse que d'éloigner tout pathos de cette « cérémonie » ancestrale et de la muer en spectacle de cirque, l'opération de dé(con)struction de la corrida étant totalement réussie.

Avant de conclure, nous rappellerons les mots de l'écrivain et essayiste italien Massimo Rizzante : « La exégesis transformada a toda obra y todo monumento en parque infantil »<sup>72</sup>, c'est-à-dire, pour ce qui nous concerne ici, que nous avons fait de ce film – objet d'études propre au genre d'analyses proposées par les *Cultural Studies* – un terrain de jeux finalement puérils, par nos analyses qui le sont peut-être : mais, dans ce cas précis, justement, n'est-ce pas la plus adéquate des analyses, à la fois parce que ce « monument » est déjà un « parque infantil », et parce que nous retrouvons, en étudiant *Les Charlots font l'Espagne*, un peu de la fantaisie de notre propre esprit d'enfant qui regardait ces films en s'esclaffant.

Enfin, en conclusion, on pourrait comparer ce genre de cinéma avec les comédies de plage produites en Espagne pendant la deuxième moitié des années 60 et la première des années 70, avant que la mode du « destape » (« déshabillage ») contemporaine de la disparition de Franco et de sa censure ne changent la donne, comme par exemple, entre mille autres, dans des longs métrages comme *El turismo es un gran invento* de Pedro Lazaga, ou *Objetivo Bi-Ki-Ni* de Mariano Ozores, tous

---

*toreros* – parfois des nains – faisaient semblant de toréer des veaux ou des vachettes – parfois même des singes ! – et se livraient à des numéros comiques avec eux. L'un des plus connus de ces *toreros*, Carmelo Tusquellas (1898-1967), se faisait appeler « El Charlot torero », car il imitait le personnage créé par Charlie Chaplin, ce qui donna son nom à ce genre de spectacle – une « charlotada » –, nom que l'on donne encore, parfois, de nos jours, à une mauvaise corrida en Espagne.

<sup>72</sup> Rizzante, Massimo, *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Milan, Effigie, 2009, in Goytisolo, Juan, *Belleza sin ley*, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013, p. 217, en trad. espagnole de l'auteur.

deux de 1968.

Dans ces films, le « message » est souvent assez conservateur, comme s'il s'agissait de montrer de braves « Espagnols moyens » gangrenés par l'amoralité de modernes touristes venus envahir les côtes espagnoles et détruire – comme les Charlots – l'esprit des lieux vernaculaires, en fort danger de disparition. Et ce, même si, hypocrisie et même schizophrénie de la « double morale »<sup>73</sup> oblige, les héros de ces films espagnols, de petits et râblés mâles ibères ne pouvant lutter avec d'accortes et longilignes Suédoises, aimeraient bien les séduire, la caméra s'attardant alors – dans les limites de ce qui était autorisé par la censure – sur les qualités plastiques des susdites.

Il ne s'agit donc pas là de la même perspective que dans *Les Charlots font l'Espagne*, certes, car les protagonistes de notre film ne sont nullement, bien entendu, des locaux, mais on relèvera l'ambiguïté du point de vue proposé par ces différents films, et le jeu avec le spectateur, qui décide, *in fine*, de ce qu'il veut en penser. Dans ce film-ci, la liberté de lecture demeure, même si l'innocuité des clichés sur l'Espagne proposés par le groupe – ou leur valeur essentielle de « couleur locale », décorative et gentiment souriante – paraît une lecture sensée<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> L'Espagne devait montrer, alors, qu'elle était « ouverte » (aux touristes), pour engranger des devises, mais elle restait bien plus répressive pour les autochtones. Au cinéma, le public espagnol pouvait voir ces chairs et ces maillots de bain dans les films de ses propres réalisateurs, mais sans pouvoir « y toucher », tout comme ses héros : plaisir – et frustration... – des yeux, l'espace de brefs instants. D'où notre terme de « schizophrénie », employé également par de nombreux chercheurs sur l'Espagne de la fin du franquisme (c'est-à-dire à partir des années 70, jusqu'à la mort de Franco fin 1975).

<sup>74</sup> Mais là encore, on doit faire attention, car tout cliché est conservateur ; en effet, « [c]'est dans ces stéréotypes [...] que s'entend la rumeur anonyme d'une société [qui veut voir accepter et se reproduire ses propres codes moraux]. Ces codes sont généralement conservateurs ou réactionnaires – ce qui, au fond, n'est pas étonnant puisqu'ils reposent sur des clichés qui correspondent eux-mêmes à un modèle figé, non évolutif, à un univers du statu quo et du retour de



Ce groupe que François Kahn définit de manière ironique et oxymorique comme une «troupe comique profondément subversive ayant longtemps soutenu le cinéma français»<sup>75</sup> n'a eu finalement que peu de postérité, à part peut-être Les Nuls, Les Robins des bois, Éric et Ramzy ou, plus récemment, Michaël Youn, dans leurs films au scénario lâche et à la «débilité» assumée. Et ce, bien que la «fantaisie» du quatuor ne soit pas seulement liée à une époque indulgente, mais recèle, comme on l'a vu, des qualités «surréalistes» qui peuvent encore fonctionner... en dehors même de la simple nostalgie face à l'aspect *vintage* des décors et des costumes *so seventies*. Et pourtant, on sait que l'époque n'était pas si innocente que cela, entre guerre(s) et crise(s) latentes.

Au spectateur, là encore, de juger si ce genre de film «libre» et si cet humour de table rase et de destruction massive ressortissent à l'attaque et à la subversion, à la déconstruction autant qu'à la destruction, du fait qu'il assume son «anarchie» et met à bas l'ordre établi et l'ordre du monde, tout court. Le seul fait que ces nouveaux *pícaros* aient, comme par exemple le chanteur Antoine, des cheveux longs et une désinvolture chevillée au corps, dérangeait le bourgeois, car ils étaient vus comme des trublions, même si les trublions, parfois, ne sont guère plus dangereux que des bouffons... Sous la plage, il n'y a peut-être pas à coup sûr des pavés lourds et bien réels, mais sous la fantaisie, le spectateur peut dénicher une sorte de rébellion diffuse, qui passe par la remise en cause de la réalité même du monde et des relations humaines instituées par une

---

l'identique», selon Hubier dans son article «Teen Dramas», à lire dans Hubier et Le Vagueresse (dir.), *op. cit.*, p. 124.

<sup>75</sup> D'autant que, en 1972-1973, chacun des membres du quatuor touchait la somme, alors très importante, de 2,5 millions de francs par film et que Sarrus, quelques années plus tard, connaîtra un redressement fiscal important. Cf. Khan, *op. cit.*, p. 44. Les Charlots, «dans la vie réelle», se rendirent en Espagne dans leurs nouvelles voitures de sport et revinrent en Mystère 20 depuis Gibraltar, étant, de plus, logés pendant les huit semaines de tournage dans un hôtel de luxe de Marbella, avec fêtes tous les soirs, loin des tournées épuisantes et fauchées de leurs débuts.

Doxa implicite, grâce à l'imagination la plus farfelue.

D'une certaine façon, cette ambiguïté quant à la vision du monde qui ressort du film, fantaisie saupoudrée de beaucoup de clichés et de quelques critiques, tient à la tension que l'on sent entre ces Charlots encore gentiment libertaires, voire je-m'en-foutistes, au moins « pour la galerie », et un producteur, Christian Fechner, capitaliste aux dents longues accompagné de ses scénaristes stipendiés, ce qui nous renvoie aux légers conflits dans le rendu des films que l'on appelle la théorie du « texte incohérent »<sup>76</sup>.

Bien sûr, l'idée d'un « texte incohérent » dans *Les Charlots font l'Espagne*, dû à cette tension – donc, ici, entre producteur et interprètes principaux – est peut-être généreuse vis-à-vis du film, mais elle est plausible, et fait du spectateur/récepteur, redisons-le une ultime fois, le détenteur de cette clé d'interprétation, telle la clé de la corrida enfin retrouvée, pour que le dernier sketch du film puisse se dérouler, et le spectacle tout entier puisse continuer et être vu, pour toujours et à jamais, par différents spectateurs qui auront tous leur propre vision du film. Comme le dit Francis Ford Coppola, expliquant, selon nous, la différence de jugement face aux *Charlots font l'Espagne*, entre hier et aujourd'hui, entre plage et pavé : « Les films ne changent pas ; ce sont les gens qui changent. Les films donnent l'illusion d'avoir évolué alors que

---

<sup>76</sup> Par exemple, quand un scénariste et un réalisateur n'ont pas la même conception – notamment idéologique – du monde et/ou de la société. Le chercheur britannique en cinéma Robin Wood a défini cette théorie de l'« *incoherent text* » dans un célèbre chapitre de son ouvrage *Hollywood from Vietnam to Reagan* intitulé « The Incoherent Text: Narratives in the 70s » (New York, Columbia University Press, 1986, p. 46-70), en prenant comme point de départ l'analyse du célèbre long métrage de Martin Scorsese, *Taxi Driver* (1976), lequel montre une tension, dans le rendu du film, qui serait due au conflit entre un scénariste réactionnaire, Paul Schrader, et un réalisateur progressiste, Scorsese, tension source de polysémie dans l'interprétation que peut en faire le spectateur, cf. Hubier, Sébastien, « Étudier la culture de masse : l'exemple du cinéma reaganien », in Hubier S. (dir.), *Le Cinéma hollywoodien*, Dijon, ABELL/Presses de l'Université de Bourgogne, 2012, p. 119.

Emmanuel Le Vagueresse

ce sont les mentalités, la psychologie, la culture des spectateurs, qui muent »<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Coppola, Francis Ford, « Les gens changent, les films pas », Interview par Jérémie Couston, *Télérama* Supplément « Sortir » (Paris), 28.01.2015, n° 3394, p. 7.