



Fiche technique	1
Réalisateur Michel Hazanavicius ou le second degré incarné	2
Acteur Jean Dujardin, le véritable caméléon	3
Personnage Le désirable crétin français	4
Genèse Adieu à Jean Bruce – Un modèle littéraire et un héros d'espionnage détournés	5
Contexte Mornes et redoutables années 1950	6
Genre Le film d'agent secret revisité	7
Découpage narratif	8
Récit Une inattention prodigieuse	9
Mise en scène Action et comédie, rire contemporain et vintage kitsch	10
Séquence « Bienvenue au Caire »	14
Influences Une cinéphilie aux aguets	16
Filiations D'un OSS l'autre	18
Dialogues Le grand oral d'OSS : 117	19
Critique Une attente exaucée	20

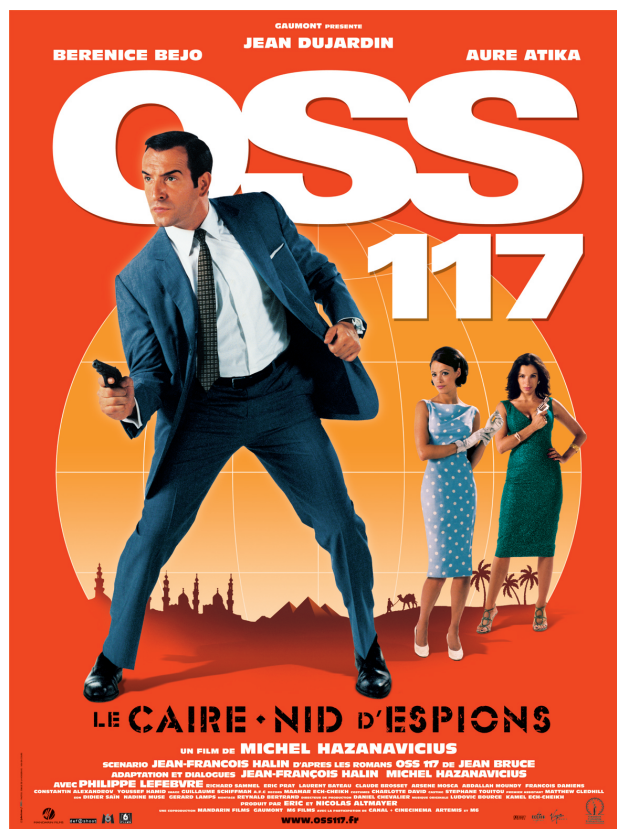
● Rédacteur du dossier

Marc Cerisuelo, professeur à l'université Paris-Est Marne-la-Vallée, spécialiste des cinémas français et américain. Auteur d'ouvrages critiques consacrés à Jean-Luc Godard, Preston Sturges, les frères Coen et Wes Anderson, et d'essais comme *Hollywood à l'écran* (Presses Sorbonne Nouvelle, 2000) et *Fondus enchaînés* (Seuil, 2012). Rédacteur d'un livret pédagogique sur *La Party* (Blake Edwards, 1968) et animateur régulier des formations Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



© Gaumont

● Générique

OSS 117: LE CAIRE, NID D'ESPIONS
France | 2006 | 1h 39

Réalisation

Michel Hazanavicius

Scénario

Jean-François Halin

Dialogues

Jean-François Halin
et Michel Hazanavicius

Image

Guillaume Schiffman

Musique

Ludovic Bource et
Kamel Ech-Cheikh

Montage

Reynald Bertrand

Costumes

Charlotte David

Décors

Maamar Ech-Cheikh

Producteurs

Eric et Nicolas Altmayer

Production

Mandarin Cinéma,
Gaumont et M6 Films

Distribution

Gaumont, Columbia,
Tristar Films

Format

35 mm, couleur, CinemaScope

Sortie

19 avril 2006 (France)

Interprétation

Jean Dujardin

Hubert Bonisseur de La Bath
/ *OSS 117*

Bérénice Bejo

Larmina El Akmar Betouche

Aure Atika

Princesse Al Tarouk

Richard Sammel

Gerhard Moeller

Philippe Lefebvre

Jack Jefferson / OSS 283

Constantin Alexandrov

Iveni Setine

Saïd Amadis

Le ministre égyptien

Laurent Bateau

Nigel Gardenborough

Claude Brosset

Armand Lesignac

François Damiens

Raymond Pelletier

Youssef Hamid

L'imam des Aigles de Khéops

Khalid Maadour

Le suiveur au fez rouge

Arsène Mosca

Loktar

Abdallah Moundy

Slimane

● Synopsis

Le fameux agent de contre-espionnage français Hubert Bonisseur de La Bath, alias OSS 117, est envoyé en mission dans l'Égypte de Nasser de 1955, où son collègue et ami Jack Jefferson (OSS 283) vient d'être liquidé. Il a comme couverture l'élevage de poulets et travaille en tandem avec Larmina, son homologue égyptienne. Il a fort à faire avec les différentes forces en présence: les partisans du roi déchu Farouk (représentés par sa nièce, la princesse Al Tarouk), les islamistes fanatiques des « Aigles de Khéops », sans compter les espions de différentes nationalités qui font du Caire un lieu chaud de la guerre froide. L'assassinat de l'agent britannique le met sur la piste des Aigles de Khéops qui le capturent et décident de se débarrasser de lui. Après s'être tiré de ce mauvais pas et avoir définitivement convaincu Larmina de s'engager à ses côtés, OSS 117 n'est pas pour autant au bout de ses surprises: des nazis, toujours sur la brèche, le prennent pour cible tandis que la vente d'armes qui oppose les adversaires de Nasser révèle la fourberie de son ancien ami, Jack, qui en réalité n'était pas mort. L'élimination des ennemis et l'explosion du stock d'armes permettent enfin à Hubert et Larmina de s'embrasser. Son brillant succès vaut une nouvelle mission en Iran à l'agent français, enchanté à l'idée de reprendre l'avion.



Michel Hazanavicius entouré de Bérénice Bejo et Jean Dujardin sur le tournage du Caire, nid d'espions © Gaumont

Réalisateur Michel Hazanavicius ou le second degré incarné

Né à Paris le 29 mars 1967, Michel Hazanavicius travaille dès 1988 pour la télévision après avoir étudié à l'école d'art de Paris-Cergy. Scénariste pour Les Nuls, il passe à la réalisation de sketches en 1992 et frappe un coup décisif dès l'année suivante en co-signant avec Dominique Mézerette *La Classe américaine* (ou : *Le Grand Détournement*). Ce montage d'extraits de films hollywoodiens dont les dialogues sont impitoyablement détournés – et dits par certains des doubleurs habituels des stars américaines vedettes des films en question, mais également par quelques amis dont Alain Chabat – raconte l'improbable histoire de George Abitbol, « l'homme le plus classe du monde », sur fond d'hommage parodique au *Citizen Kane* d'Orson Welles. Ce « flim » (comme il est dit dans le carton d'ouverture), uniquement diffusé sur Canal+, marquera durablement les jeunes esprits et fera plus tard l'objet d'un culte sur Internet. Après avoir participé à d'autres aventures liées aux Nuls (*Delphine 1*, *Yvan 0* de Dominique Farrugia ou encore *Didier* d'Alain Chabat), il passe à la réalisation de long métrage en 1999 avec *Mes amis*, où il dirige son frère Serge Hazanavicius, que l'on retrouvera dans le rôle d'un agent du Mossad dans le second OSS 117. L'insuccès du film et l'insatisfaction causée par certaines aventures (comme la participation à l'adaptation des *Dalton* en 2004, avec Éric et Ramzy) font de ces années un moment délicat dans la carrière du cinéaste. Les frères Altmayer, producteurs en vogue, vont jouer un rôle déterminant pour Michel Hazanavicius en lui proposant d'adapter les aventures d'OSS 117 avec Jean Dujardin dans le rôle-titre. *Le Caire, nid d'espions* (2006) est le premier triomphe public (plus de deux millions de spectateurs) et aussi critique d'un réalisateur qui va désormais non seulement enchaîner les succès, mais aussi affirmer de film en film une vraie patte personnelle. La parodie et le pastiche, l'utilisation des citations et de l'histoire du cinéma, une relation privilégiée aux acteurs et aux époques représentées apparaissent désormais comme la

marque de fabrique de cet amateur de comédies, grand admirateur de Dino Risi et de Billy Wilder.

OSS 117: Rio ne répond plus lui permet d'enfoncer le clou en 2009 (le film réalise deux millions et demi d'entrées) et constitue de nouveau une réussite célébrée par la critique. Le cinéaste prend alors le temps de réaliser à Los Angeles un long métrage ambitieux, muet et en noir et blanc, *The Artist* (2011), métafilm consacré au destin de George Valentin, célèbre acteur confronté à l'arrivée du parlant et à la crise de 1929. D'abord hésitant, Jean Dujardin accepte le rôle qui lui vaut un prix d'interprétation à Cannes. Après un habile lancement américain, le film triomphe en 2012 à la Cérémonie des Oscars, avec plusieurs récompenses majeures, dont celle du meilleur film, du meilleur réalisateur et à nouveau du meilleur acteur. Le cinéaste et son acteur fétiche se retrouvent l'année suivante pour une brève collaboration, le temps d'un sketch dans le controversé *Les Infidèles*, projet collectif en partie piloté par Dujardin. Prenant à contrepied les attentes du public et des amateurs, Michel Hazanavicius réalise en 2014 un drame lié à la guerre de Tchétchénie : remake du beau film de Fred Zinnemann *Les Anges marqués* (1948), *The Search*, long et complexe, ne convainc ni la presse, ni le public. Il retrouve la comédie et le cinéma en 2017 avec *Le Redoutable*, adaptation d'un roman d'Anne Wiazemsky consacré à sa vie avec Jean-Luc Godard, interprété à l'écran par Louis Garrel. La critique sera partagée, entre défenseurs de l'auteur Godard (qui n'en demandait pas tant) et amateurs d'une comédie réussie, notamment par ses pastiches godardiens. Compagnon de Bérénice Bejo (Larmina dans *Le Caire, nid d'espions*), Michel Hazanavicius est aussi un citoyen du cinéma engagé, toujours prompt à défendre le budget du CNC (contre François Hollande) ou l'exception culturelle française (contre les commissions européennes), ou encore la libération de la parole des femmes après l'affaire Weinstein.



© Gaumont

Acteur

Jean Dujardin, le véritable caméléon

Seul acteur français à avoir remporté la récompense suprême à Hollywood et interprète incomparable du rôle d'Hubert Bonisseur de La Bath, Jean Dujardin est d'évidence un complice de choix de Michel Hazanavicius. Si le premier moment de la carrière du cinéaste reste dans une relative obscurité avant *Le Caire, nid d'espions*, il n'en va cependant pas tout à fait de même pour son interprète. La première notoriété de Jean Dujardin est en effet télévisuelle. Il faut d'abord accorder une place à sa participation à la troupe de *Nous Ç Nous* créée par Philippe Richard, d'abord au théâtre du Carré blanc puis à la télévision. On rappellera, entre autres exemples, l'hilarante parodie des émissions de Stéphane Bern, avec un Jean Dujardin en costume rose qui nous fait découvrir une famille d'aristocrates passablement dégénérée. Avec sa compagne de l'époque Alexandra Lamy, il sera ensuite la vedette de l'émission *Un gars, une fille*, série quotidienne de sept minutes diffusée sur France 2 à l'heure du dîner (ou de l'apéritif) et qui connaît une extrême faveur de la part du public entre 1999 (l'acteur a alors vingt-sept ans) et 2003, période où les aventures ordinaires de Loulou et Chouchou n'avaient de secret pour personne. Jean Dujardin profite d'une telle popularité pour tenter de creuser son sillon sur le grand écran. Il parvient à ses fins mais les œuvres ne laissent pas un souvenir impérissable... jusqu'à la version cinématographique de *Brice de Nice* (James Huth, 2005) qui permet à l'acteur de compléter son emprise populaire en lorgnant délibérément du côté des adolescents : il est vrai que cette création (Brice est son personnage depuis des années) de surfeur débile tout vêtu de jaune se révèle irrésistible ; et son mot d'ordre (« Cassé ! ») sera repris geste à l'appui dans toutes les cours de récré – même en dehors des écoles, plus de quatre millions de spectateurs peuvent témoigner. Dujardin impose un personnage qui se confond avec l'acteur et retrouve ainsi une clé de popularité un peu oubliée depuis de Funès et Belmondo, ce dernier demeurant le modèle le plus

évident d'un acteur athlétique et sympathique, parfait représentant d'une certaine « francité ».

Dès l'année suivante, Michel Hazanavicius comprend bien le potentiel d'une telle personnalité avec la réussite du premier OSS 117. Dans ce film, l'acteur combine une prestance physique incontestable et un potentiel comique fondé tout d'abord sur une grande plasticité du visage. Son arme principale est sans conteste une capacité à exprimer autant l'ahurissement, l'entêtement et la naïveté que l'assurance et la malice par des jeux de sourcils aussi variés qu'apparemment incontrôlables. C'est un grand clown, maître de ses effets, qui se double d'un joyeux improvisateur toujours en phase avec ses partenaires. Et son pouvoir de séduction n'altère jamais la veine comique qui est l'essence de son personnage. Entre 2006 et 2009, date à laquelle sort sur les écrans *Rio ne répond plus*, Dujardin connaît un autre pic de popularité en diversifiant ses apparitions : on se rappelle en particulier sa composition d'Octave, *persona* de Frédéric Beigbeder, dans *99 francs* (Jan Kounen, 2007.) Il tient aussi des rôles dramatiques pour Bertrand Blier (*Le Bruit des glaçons*, 2010) et Nicole Garcia (*Un balcon sur la mer*, 2010). Désormais tête d'affiche incontestable du cinéma populaire français, il accède avec le rôle de George Valentin dans *The Artist* (2011) à la consécration internationale – on le retrouvera notamment chez Scorsese dans *Le Loup de Wall Street* (2013) et chez George Clooney dans *Monuments Men* (2014). La complicité de Michel Hazanavicius et de Bérénice Bejo a permis de fait la réussite d'un coup plutôt improbable ; mais *The Artist* a su dévoiler à qui en aurait douté l'incontestable abattage du showman Dujardin. Après quelques autres apparitions notables, notamment dans le rôle du juge Michel (*La French*, Cédric Jimenez, 2014), l'acteur semble désormais à la croisée des chemins, passant avec aisance du monde d'un Laurent Tirard à celui, très éloigné, de Quentin Dupieux, mais semblant à la recherche d'un second souffle. Ou d'un troisième OSS 117.

Personnage Le désirable crétin français

Conçu comme un hommage parodique aux agents secrets du cinéma, à commencer par James Bond première période (incarné par Sean Connery), le personnage d'OSS 117 renvoie également à d'autres sources qu'il convient d'identifier avant de se concentrer sur son irréductible originalité. Personnage de comédie, bien français, pas tout à fait conforme à ce que l'on attend d'un agent de renseignement et dépeint à maintes occasions comme particulièrement peu futé, il exerce cependant un charme certain sur la gent féminine en dépit des (ou grâce aux) circonstances extérieures. Si on laisse provisoirement de côté l'aspect play-boy qui renvoie délibérément à James Bond, *Matt Helm, agent très spécial* (incarné par le suave Dean Martin) ou encore *Notre homme Flint* (auquel James Coburn prête ses traits coupés à la serpe), le personnage emprunte avant tout à des précédents comiques à la séduction paradoxale. Le plus important en ces matières est « l'inspecteur Jacques Clouseau de la Sûreté, Paris », l'une des plus mémorables interprétations, avec accent français de rigueur, d'un Peter Sellers rarement aussi inspiré que lorsqu'il est dirigé par Blake Edwards. La série des *Panthère rose* avec Sellers comporte cinq films de 1963 à 1978 (plus un posthume en 1982) qui montrent tous le succès inespéré du plus stupide policier français. La thématique de l'innocent aux mains pleines irradie aussi, et cette fois en langue française, les créations de Pierre Richard pour *Le Grand Blond avec une chaussure noire* et sa suite *Le Retour du Grand Blond* (Yves Robert, 1972 et 1974). L'ineffable ânerie de l'ahuri français, cependant couronné de succès et qui épate même les professionnels de la profession, apparaît ainsi comme un ingrédient majeur de la sauce Hazanavicius.



« La plus grande qualité d'OSS 117 ? Ce n'est pas l'intuition, il n'en a pas. C'est une espèce de con magnifique. Il est doué. »

Jean Dujardin

Il n'en reste pas moins vrai que la prestance physique de Jean Dujardin donne à Hubert Bonisseur de La Bath des atouts que ne possèdent ni l'inspecteur Clouseau ni le violoniste François Perrin ; et de fait la maladresse n'est pas le fort d'OSS 117 (il est plus stupide que pataud). Son pouvoir de séduction et la dimension parodique du personnage le relient davantage à Bob Saint-Clar, le héros des livres d'aventures rédigés par François Merlin dans *Le Magnifique* (Philippe de Broca, 1973). Le double rôle tenu par Jean-Paul Belmondo, l'écrivain timide et aux ordres laissant place à l'agent secret surpuissant, donne à vrai dire une clé de lecture d'autant plus évidente que Belmondo a toujours été le modèle de Dujardin. Le caractère très exagéré des exploits de l'un comme de l'autre (les balles n'atteignent jamais OSS 117, et il se libère calmement de ses liens en apnée au fond du canal de Suez) apparaît comme un très sûr vecteur d'identification. Le réalisme n'est pas pour autant absent de ces prestations physiques : son éternel sourire n'empêche pas OSS d'être un expert au combat, comme il le montre en éliminant le tueur dans la chambre d'hôtel ou en maîtrisant les gorilles de Satine au hammam. De la même manière, son inculture crasse et sa méconnaissance parfaite du monde arabo-musulman ne l'empêche pas au fil du film d'apprendre à décrypter les hiéroglyphes [cf. *Récit*, p. 9] et, plus subtilement, d'acquiescer vite un niveau correct en arabe. S'il persiste à confondre « merci » et « non merci » pendant une bonne partie du film, il faut lui reconnaître une certaine fulgurance dans sa capacité à assimiler des éléments de conversation finalement assez sophistiqués, mais qu'il emploie davantage pour la communication courante que dans l'exercice de sa mission. Ses progrès, tout au long du film, culminent lorsqu'il semble improviser sa fameuse version de *Bambino* en (véritable) arabe à l'hôtel. En dépit de ces incontestables qualités, OSS 117 reste un électron libre. Bien souvent, il est seul à l'écran, et ses interlocuteurs restent docilement à l'arrière-plan. Le personnage se montre donc *no limit* et *open bar* : il ne se refuse rien, aucune mauvaise blague, aucune indécatesse, aucun préjugé. Il reste cependant extraordinairement sympathique et sa candeur cocardière le protège mieux qu'un gilet pare-balles. Le personnage apparaît en définitive en totale homologie avec le projet du film : la parodie n'est jamais destructrice ; elle permet d'affirmer avec un sourire la croyance au cinéma.

Le Retour du Grand Blond d'Yves Robert
© DVD/Blu-ray Gaumont



Le Magnifique de Philippe de Broca
© DVD/Blu-ray StudioCanal

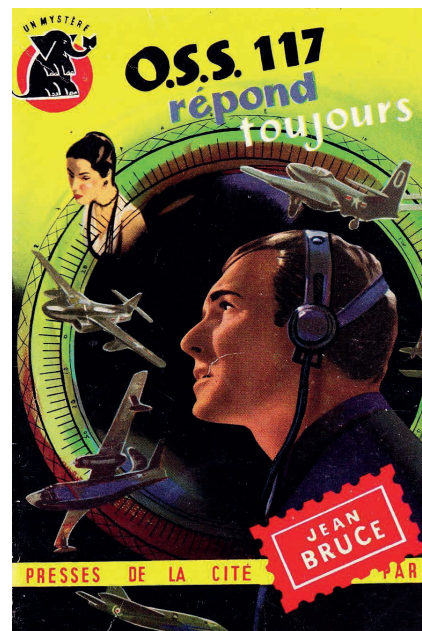


Genèse

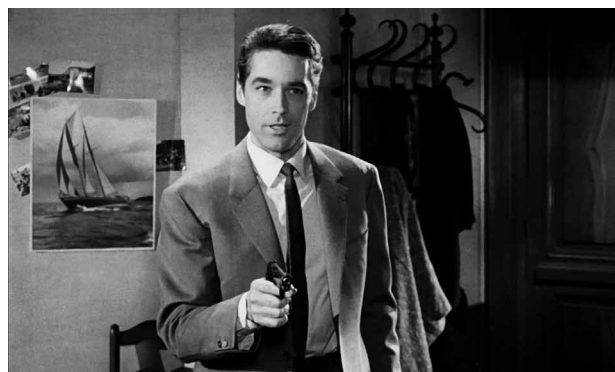
Adieu à Jean Bruce – Un modèle littéraire et un héros d'espionnage détournés

On l'ignore trop souvent : Hubert Bonisseur de La Bath est... américain. Le personnage créé par Jean Bruce en 1949 a beau porter un patronyme aristocratique bien de chez nous, l'agent de renseignement numéro 117 de l'*Office of Strategic Services* (OSS) est un authentique employé de l'Oncle Sam, aux non moins indubitables racines françaises. La première et notable transformation opérée par Michel Hazanavicius et son scénariste Jean-François Halin (ancien auteur pour *Les Guignols de l'info*) consiste à en faire un agent bien français du SDECE (Service de documentation extérieure et de contre-espionnage) qui sévit de 1945 à 1982, avant de devenir la DGSE (Direction générale de la sécurité extérieure). Pour reprendre l'expression de Godard – qui concernait le réalisateur Marc Allégret – OSS 117 « n'a rien d'un triste sire, c'est plutôt un drôle de personnage », même si la dimension comique de son dernier avatar cinématographique ne fait pas précisément partie du décor. Travaillant pour la CIA, qui remplace l'OSS en 1947, il finira sa carrière au NSS (National Security Board); son patron s'appelle Monsieur Smith, et son principal collègue Enrique Sagarra. Jean Bruce avait rencontré le véritable agent 117 en France, au moment de la libération de Paris; et l'écrivain s'est, paraît-il, toujours attaché à partir d'événements authentiques. Un tel réalisme a probablement joué dans l'immense succès de la série : plus de deux cent soixante ouvrages publiés (aux éditions Fleuve noir, puis aux Presses de la Cité), d'abord par Jean Bruce de 1949 à 1963 (date de la disparition prématurée de l'écrivain), puis par sa veuve Josette Bruce de 1963 à 1985, et enfin par François et Martine Bruce, gendre et fille de Josette. La saga traduite en dix-sept langues s'est vendue à soixante-quinze millions d'exemplaires. Le personnage est un bel homme, grand, athlétique et séduisant. En dépit du détournement dont il fait l'objet dans le film, il conserve de tels attributs qui lui valent un indéniable succès auprès des femmes. Les sous-entendus érotiques foisonnent, et les titres rivalisent de calembours et d'à-peu-près : *Coup de sang à Ceylan pour OSS 117*; *Gare aux bulgares*; *Cache-cache au Cachemire*; *Cinq gars pour Singapour...*

La saga fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques, d'*OSS 117 n'est pas mort* (1957, avec Ivan Desny) à *OSS 117 prend des vacances* (1970, avec Luc Merenda) en passant surtout par la série de cinq films placés sous la responsabilité d'André Hunebelle de 1963 à 1968 – le cinéaste en réalisera quatre (*OSS 117 se déchaîne*, *Banco à Bangkok pour OSS 117*, *Furia à Bahia pour OSS 117*, *Pas de roses pour OSS 117*), laissant à Michel Boisrond le soin de signer *Atout cœur à Tokyo pour OSS 117* en 1966. Le rôle-titre est d'abord tenu par Kerwin Mathews, puis par Frederick Stafford et enfin par John Gavin. D'autres films ont été réalisés d'après les romans de la saga mais leurs producteurs n'ont pu utiliser le nom du personnage principal : ainsi, dans *Le Bal des espions* (1960), Michel Piccoli interprète le rôle de l'agent Brian Cannon... Le véritable travail de transfert des livres comme des premières adaptations cinématographiques aux deux films réalisés par Michel Hazanavicius et interprétés par Jean Dujardin a surtout consisté en une « francisation » du personnage non seulement par sa nationalité ; mais aussi par ses habitudes vestimentaires, ses préjugés et son langage désuet. Le double recul historique et générique (du sérieux, fût-il décontracté, au pastiche et au détournement) autorise à la fois une distance avec les pires aspects d'un personnage « qui représente un petit peu la France » par son machisme et sa xénophobie, et un attachement mâtiné de sympathie sans lequel la relation avec le public serait froide, voire inexistante. En tout état de cause, le modèle initial est pour le moins tombé dans l'oubli.



© Presses de la Cité



1



2



3

1 *OSS 117 se déchaîne*
d'André Hunebelle
© DVD/Blu-ray Gaumont

2 *Furia à Bahia pour OSS 117*
d'André Hunebelle
© DVD/Blu-ray Gaumont

3 *Atout cœur à Tokyo pour OSS 117*
de Michel Boisrond
© DVD/Blu-ray Gaumont

Contexte

Mornes et redoutables années 1950



Gamal Nasser en 1955 © Moriah films / Prod DB / AllPix / Aurimages



René Coty en 1962 © Keystone Pictures USA / Aurimages

L'action du film se déroule en 1955, sous la IV^e République et la présidence récente de René Coty, l'une des grandes admirations d'Hubert Bonisseur de La Bath qui ne manque aucune occasion de distribuer aux indigènes cairotes des effigies photographiques du chef de l'État. Contrairement à la dimension très « pop » du second film, *Le Caire, nid d'espions* renvoie avec beaucoup de justesse historique au caractère « franchouillard » d'une époque qui paraît pour toujours en noir et blanc même si elle est filmée en couleur. La fameuse « blanquette » dit à elle seule la vérité d'une société « mitonnée » qui peine à sortir des rêves de grandeur battus en brèche par la défaite, la perte de l'Indochine et le début de la guerre d'Algérie ; une société grise, à l'image des murs de Paris avant Malraux, qui attend sans le savoir son réveil, mais une jeunesse de baby-boomers qui « pousse » et va bientôt prendre les devants, sous de Gaulle (yéyés et Nouvelle Vague) puis contre lui. Rien ne résume aussi bien la fadeur de cette société – si bien analysée par Roland Barthes dans ses *Mythologies* – que sa classe politique profitant des dernières gouttes d'un régime parlementaire exsangue ; et aucune épice ne saurait relever la totale absence de goût d'un René Coty, homme aussi charmant qu'insipide, élu président de la République au treizième tour de scrutin par le Congrès qui avait finalement trouvé en ce candidat centriste la quintessence de l'inopérant.

On notera à ce sujet la profonde perversité des auteurs du film qui redoublent ce symbole de la vacuité nationale par une mise en contact indirecte avec le Raïs égyptien, Gamal Abdel Nasser, qui avait renversé le roi Farouk en 1952. Homme politique majeur du XX^e siècle, futur président du mouvement des non-alignés, charismatique leader anti-impérialiste, Nasser s'apprête en 1956 à entrer dans l'histoire avec la crise du canal de Suez et sa nationalisation. Même si ces faits ne sont qu'à venir en 1955, il ne faut donc pas oublier que la France de Coty et l'Égypte de Nasser (on notera la dissymétrie) apparaissent comme de futures nations belligérantes, la première perdant encore du terrain sur le plan international tandis que la seconde s'impose comme un acteur incontournable de la scène géopolitique au Moyen-Orient et bien au-delà. Dans le film de Michel Hazanavicius, qui montre le canal de Suez, Larmina représente cette « fierté arabe », et le décalage avec Hubert – agent mal « renseigné » sur la réalité du pays – permet au scénario de rebondir quand il s'avère que la jeune femme fait partie des Aigles de Khéops. Cette confrérie ne peut que rappeler la Société des Frères musulmans, toujours très active, et qui fut une force avec laquelle Nasser dut composer avec une certaine fermeté : après un attentat contre lui en 1954, il fit interdire l'organisation. On remarquera en outre, dans le développement du récit, que la différence entre la réalité de la situation politique égyptienne et sa perception par les services de renseignement français ne joue jamais en faveur de ces derniers. Armand et Hubert, et à travers eux, l'ensemble de l'intelligence française de l'époque, sont en effet gentiment ridiculisés dans leur approche du sujet : le premier parle de « pacifier » la région comme s'il s'agissait d'une zone de guerre, et le second exécute cet ordre en provoquant à la fin du film l'instauration de l'état d'urgence... ce qui ne l'empêche pas d'être accueilli à Paris avec les honneurs.

● Traits d'époque

Le cinéma, surtout comique, ne saurait se contenter de situer de façon platement chronologique et historique le contexte d'un film d'époque. Les références nécessaires à Nasser et au canal de Suez ne suffisent pas à faire exister une production située dans l'Égypte des années 1950. Le film s'adresse au public français contemporain et doit faire remonter à lui, y compris chez les plus jeunes, des éléments de culture populaire rapidement identifiables. *Le Caire, nid d'espions* utilise deux de ces traits d'époque. D'abord le tube italien *Bambino*, rendu célèbre en France en 1957 par la version de Dalida, chanteuse française mais ayant grandi au Caire et issue d'une famille italienne. La performance de Dujardin (légèrement anachronique), qui en donne une version arabe « improvisée », est drôle et réussie en elle-même, mais elle s'inscrit dans un transfert culturel riche (Égypte - Italie - France) qui permet la « bonne entente ». De la même manière, l'utilisation du jokari, jeu de raquettes populaire à l'époque, est ouvertement burlesque dans les flash-backs qui montrent Hubert et Jack, puis Moeller et Hermann. Il prend un ressort loufoque à propos de la tragique disparition du père de Larmina au cours d'une partie de jokari, thèse invalidée par Hubert après son périple subaquatique. On notera la stylisation subtile du motif du jokari utilisé comme un élément visuel discret dans le générique.

Genre

Le film d'agent secret revisité

Depuis *La Classe américaine*, Michel Hazanavicius a toujours préféré le terme de «détournement» à celui de parodie. Le cinéaste semble fondé dans la propre reconnaissance de l'art du décalage, du pas de côté, comme dimension essentielle de son inspiration. Cependant, pour lui donner raison, il convient de reprendre avec un peu de rigueur les termes traditionnellement employés pour évoquer de tels «décalages» avec des œuvres ou des genres constitués. Si le détournement peut rivaliser avec la parodie, le film est par ailleurs et sans conteste un pastiche des films d'espionnage ou d'agent secret. Or l'opposition (et parfois la confusion) parodie/pastiche est tout à fait constituée: le pastiche imite pour faire rire des éléments de style (c'est la tradition du «À la manière de», que Marcel Proust illustra avec brio dans ses différentes versions de *L'Affaire Lemoine*), tandis que la parodie reprend de manière ludique une fiction sérieuse (*Frankenstein Junior* de Mel Brooks versus *Frankenstein* de James Whale, pour citer un exemple filmique évident). *Le Caire, nid d'espions* relève bien de ces deux modes majeurs du second degré, par imitation et par transformation; et il y aurait quelque mauvaise grâce à refuser une dimension parodique avérée si l'on comparait uniquement Hubert à des agents «sérieux» inspirés par les œuvres d'espionnage d'Eric Ambler (maître des intrigues grecques, stambouliotes et levantines, comme *Le Masque de Dimitrios*) ou du célèbre John le Carré (comme *L'Espion qui venait du froid*, adapté dès 1965 par Martin Ritt). Il est assez évident qu'une couverture comme l'élevage de poulets en Égypte doit au moins autant à la parodie qu'au détournement; un code tel que «Comment est votre blanquette?» également. Et ainsi de suite.

Il est en revanche indéniable que le genre de référence lorgne moins du côté des films d'espionnage «sérieux» que de formes plus décontractées, tirant vers la comédie, y compris les James Bond, et surtout d'autres séries cinématographiques des années 1960: *Matt Helm* et *Flint* à Hollywood, ou les *Lemmy Caution* en France avec Eddie Constantine. Déjà un tantinet parodiques, ces œuvres permettent en effet d'analyser l'autodéfinition de «comédies de détournement» proposée par Hazanavicius. Le pastiche, pour sa part, fait plus que compléter l'arsenal du second degré – il est absolument inhérent au projet, comme à la réalisation du film. Les éléments abondent dès le logo Gaumont du générique, lui-même inspiré du travail de Saul Bass (*Sueurs froides*, *Psychose*, etc.) et de Maurice Binder (les premiers James Bond) – élégant, mais avec une note discrète de fantaisie instillée par le motif du jokari – et, partant, tout le long du film. Les postures du héros, arme à la main ou penché en avant un pied appuyé sur le pare-choc, apparaissent comme de malicieux clin d'œil à la pose héroïque d'un John Wayne ou à la décontraction d'un

● Palimpsestes

Publié en 1982, l'ouvrage de Gérard Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré* apparaît comme la première détermination rigoureuse à partir de la littérature des pratiques secondaires comme la parodie ou le pastiche. L'intérêt de ce livre dépasse cependant de beaucoup la seule sphère littéraire, et Genette réserve lui-même une (petite) place au cinéma en analysant la relation qui unit *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) et *Play It Again, Sam* (Herbert Ross, 1972), écrit et interprété par Woody Allen. Michel Hazanavicius, lointain héritier des situationnistes, a toujours préféré ce terme de détournement à celui de parodie, jugé selon lui trop restrictif (voir notamment *La Classe américaine*, son premier film). Cela ne l'empêche nullement d'avoir recours au pastiche dans tous ses films comiques, comme on peut le voir à propos de Jean-Luc Godard dans *Le Redoutable* (2017).

1



2



3



Eddie Constantine. Les amusantes ouvertures géographiques sur Rome et surtout Paris (plan général avec la tour Eiffel au loin, puis une mesure d'accordéon et, encore un temps après, la bien inutile incrustation du nom de la capitale française...) relèvent elles aussi sans conteste du pastiche, tout comme l'habillage musical également repris à l'arsenal ponctuatif des films d'espionnage et de mystère. Le travail sur les sites de l'action (la pyramide, repaire de nazis) renvoie autant à la série des James Bond qu'à *L'Homme de Rio* (Philippe de Broca); le finale sur les quais est hérité du film noir américain. Plus ambiguë, la relation d'Hubert au sexe féminin se veut une reprise humoristique du magnétisme exercé par un James Bond ou l'un des avatars, mais prétend aussi instaurer une admiration effective de la part des personnages féminins. La frontière est d'évidence poreuse entre les pratiques de second degré puisqu'elles affectent l'ensemble du récit par un détournement permanent, qui relève à la fois du pastiche et de la parodie, et des codes narratifs du film d'action: filatures, tabassages, meurtres, exploits du héros et scènes de séduction.

1 OSS 117 : Le Caire, nid d'espions

2 Notre homme Flint
de Delbert Mann
© DVD Fox Pathé Europa

3 James Bond contre Dr No
de Terence Young
© DVD/Blu-ray MGM/United Artists

Découpage narratif

1 AVANT LE CAIRE

00:00:00 - 00:09:31

Ouverture pré-générique en noir et blanc. BERLIN 1945. À bord d'un avion militaire, Hubert Bonisseur de La Bath (OSS 117) et son ami Jack se débarrassent d'un officier nazi et savourent leur succès : avoir récupéré les plans du V2. Générique animé et géométrique, d'abord en noir et blanc, puis en couleur.

ROME 1955. Chambre d'hôtel : scène avec la princesse Al Tarouk, Hubert récupère une précieuse enveloppe dans son sac ; fin de séquence à l'horizontale avec une princesse attachée au lit. PARIS. Au restaurant, Hubert retrouve son supérieur Armand qui lui dévoile le contenu de l'enveloppe : des photos montrant la mort de son ami Jack Jefferson. Premier flash-back sur la plage : Hubert et Jack jouent au jokari. Armand envoie Hubert au Caire afin de poursuivre la mission de Jack.

2 LE CAIRE, NID D'ESPIONS

00:09:31 - 00:19:17

Arrivée à l'aéroport. Rencontre avec Larmina, son contact. Des espions les observent. En voiture avec la jeune femme, Hubert lui révèle une profonde méconnaissance de l'Égypte et des préjugés tenaces. Arrivés au Canal de Suez, Larmina apprend à Hubert la mort de son père en ces lieux, des suites d'un tragique accident de jokari. Au port du Caire, Hubert découvre sa couverture, la Société cairote d'élevage de poulets (SCEP) et Slimane, son contremaître. Émotion à la lecture du nom de Jack sur la plaque. Second flash-back : Jack et Hubert sur la plage. Dans les locaux, Hubert fait la connaissance d'un intrigant éleveur de bœufs allemand, Gerhard Moeller. Un indice (l'inscription « KAPOV » à l'intérieur d'une pochette d'allumettes) est présenté à Hubert... qui n'y prête pas attention.

3 GRATIN CAIROTE

00:19:17 - 00:34:52

Larmina dépose Hubert à l'hôtel Metropolitan et l'invite à une réception donnée à l'ambassade de Grande-Bretagne le soir même. Dans sa chambre l'attend la princesse Al Tarouk. Bagarre avec un de ses sbires. Fin à l'horizontale avec la princesse. Ambassade de Grande-Bretagne. Hubert découvre

le mambo avec Larmina. Rencontre avec ses homologues soviétique, allemand et belge. L'agent britannique s'apprête à révéler une information à Hubert mais meurt poignardé dans ses bras. 117 prend alors son mystérieux meurtrier en filature, puis se perd nuitamment dans le dédale de la médina.

4 HUBERT ET LES ISLAMISTES

00:34:52 - 00:51:36

De retour dans sa chambre, Hubert retrouve Larmina qui l'attendait sur son lit. Réveillé au petit matin par l'appel à la prière, il sort furieux et fait taire le muezzin. Au petit-déjeuner, Larmina lui fait prendre conscience de sa bourde. Après une journée à la SCEP, Hubert est attaqué dans son poulailler. L'assaillant est mis en déroute mais laisse des indices : Hubert prend part à un meeting des Aigles de Khéops. Démasqué, il est appréhendé par les islamistes et ligoté dans un sous-sol. La vérité éclate alors : Larmina était avec les Aigles depuis le début. Jeté au fond du canal, au milieu de squelettes, Hubert se libère de ses liens. Il prend le temps de récupérer le fameux jokari qui causa la mort « accidentelle » du père de Larmina.

5 LA RUDE DIPLOMATIE DE L'AGENT 117

00:51:36 - 01:01:13

Hubert rentre ruisselant à son hôtel. À l'ambassade de France, il retrouve son collègue Plantieux. Les indices accumulés malgré lui par l'agent prennent soudainement sens. Après avoir alerté le gouvernement égyptien, Hubert est invité à partager un narguilé avec un ministre. La substance l'apaise au point qu'il accumule les bourdes et frôle l'incident diplomatique. Au hammam, le russe Setine, flanqué de deux hommes de main, le somme de lui révéler ce qu'il sait. Hubert réagit en lui brisant la nuque.

6 CROIX GAMMÉES ET HIÉROGLYPHES

01:01:13 - 01:10:10

Lors de la visite d'une pyramide, Moeller dévoile son jeu à son tour : il est un ancien officier SS accompagné de plusieurs soldats en uniforme qui ont investi le site antique désormais orné d'oriflammes nazis. Moeller souhaite également venger la mort de son ami Herman lors de la récupération des plans du V2 en 1945. Un nouveau flash-back montre cette fois Moeller et Herman jouant au jokari sur une plage. L'Allemand détient Larmina,

mais Hubert parvient à piéger ses assaillants en exploitant un vieux mécanisme de la pyramide. Libres, Hubert et Larmina se réconcilient.

7 « BAMBINO »

01:10:10 - 01:17:52

Au bar de l'hôtel, Hubert et Larmina décident de faire parler l'imam des Aigles de Khéops. Pendant que le vieil homme s'entretient avec Larmina, Hubert se dissimule au sein de l'orchestre. L'agent se voit contraint d'offrir un numéro musical très acclamé. Larmina finit par obtenir de l'imam que la vente des armes doit se faire le soir même au port, mais Hubert doit suivre Slimane qui annonce un problème à la SCEP.

8 SBEEP CONTRE SCEP

01:17:52 - 01:21:21

Le prétendu incident se révèle être un guet-apens tendu par Pelletier, le Belge qui dirige la SBEEP (Société belgo-égyptienne d'élevage de poulets), avec la complicité de Slimane. Pelletier finit par s'abattre lui-même en essayant de régler son arme, et Hubert pardonne son faux pas à Slimane avant de rejoindre le ponton 17 où doit avoir lieu la vente des armes.

9 LE PONTON 17

01:21:21 - 01:28:11

Sur place, OSS 117 intercepte l'imam. Le mystérieux vendeur d'armes révèle son identité : il s'agit de Jack, qui avait mis en scène sa propre mort. Un nouveau flash-back de la plage, du point de vue de Jack, montre une version moins amicale de leur relation. Larmina arrive à son tour et se débarrasse de l'imam, suivie par la princesse Al Tarouk, qui abat Jack. Pendant qu'Hubert pleure son ancien camarade, Larmina et Al Tarouk se livrent un duel sans merci, qui s'interrompt lorsque l'agent abat la princesse par mégarde. Les armes neutralisées, Hubert et Larmina s'embrassent en savourant leur victoire.

10 RETOUR EN FRANCE

01:28:11 - 01:39:02

À Paris, Hubert est félicité par Armand : OSS 117 est renvoyé en mission en Iran, sa « profonde connaissance des pays musulmans » ayant été saluée en haut lieu. Générique de fin.



Récit

Une inattention prodigieuse

Le récit du *Caire, nid d'espions* (de même que celui du second opus) reprend la structure du film d'agent secret, notamment dans sa mise en phase : début en mission (ici dix ans auparavant, à la fin de la Seconde Guerre mondiale), générique, première séquence 1955 en mission à Rome, retour et briefing à Paris, départ pour la mission principale, aéroport, prise de contact, séjour à l'hôtel, etc. L'originalité du film en matière narrative se manifeste d'abord par l'utilisation des défauts ou insuffisances du héros afin de faire progresser l'action. Ainsi, son racisme stupide quand il fait brutalement taire l'appel à la prière joue certes sur des ressorts comiques et interroge en outre sur le niveau d'intelligence et le degré de moralité de ceux qui « osent tout ». Mais l'événement a surtout pour conséquence de provoquer la colère des Aigles de Khéops, ce qui produit une série d'effets : la capture d'Hubert par le groupe islamiste, la révélation de l'engagement de Larmina à leurs côtés, la tentative d'assassinat du héros par noyade, son exploit aquatique pour se délivrer et la révélation concernant la vraie cause du décès du père de Larmina – et le revirement définitif de la jeune femme. Le tandem essentiel au genre est ainsi reconstitué au travers des différentes péripéties initiées par la « bourde » du héros. Dans le même ordre d'idées, son inattention à un indice capital (l'inscription « KAPOV » – nom du navire soviétique où sont cachées les armes – à l'intérieur d'une pochette d'allumettes) cependant bien mis en avant par un insert, permet au spectateur d'en savoir (ou de croire en savoir) plus que les personnages : l'effet traditionnel alimente le suspense, ou tout au moins le questionnement, mais désamorce du même geste les attentes un peu conformistes en la matière.

D'autres procédés narratifs classiques vont dans ce même (double) sens ; ainsi les flash-backs évoquant l'amitié (et peut-être davantage) entre Hubert et Jack sont toujours conçus de la même manière : ils interrompent le cours d'une action et soulignent par là même l'artificialité de la figure. De même, les rebondissements et révélations (Larmina est membre des Aigles de Khéops), voire les coups de théâtre en fin de parcours (Jack n'est pas mort), viennent en définitive au secours d'un agent spécial qui, à proprement parler, ne découvre rien par lui-même, mais dont le talent consiste à dévoiler des compétences parfois bien inattendues : disciple méconnu de Champollion, c'est sa connaissance des hiéroglyphes (il a cru apprendre la langue écrite locale) qui permet de gagner un temps narratif précieux – les héros peuvent sortir grâce à elle de la pyramide. Tous ces effets conjugués et renouvelés sont utilisés afin de donner une apparence de cohésion à la structure narrative : c'est à l'intérieur de ce canevas convenu jouant sur les codes du genre que

la parodie peut se déployer. L'exemple le plus évident et le plus frappant en ces matières est l'assassinat de l'agent britannique pendant la soirée à l'ambassade, situation reprise à Hitchcock dans *Les 39 Marches* et aussi dans *La Mort aux trousses*, film auquel est également repris l'idée du message dans la pochette d'allumettes. Au-delà de l'hommage et de la citation, ces clins d'œil apparaissent au premier degré comme des éléments de dramaturgie qui lancent véritablement l'action rocambolesque.

● Hitchcockismes

Véritable cinéophile, Michel Hazanavicius reprend et détourne non seulement certaines situations des films d'Alfred Hitchcock dans *Le Caire, nid d'espions*, mais il renvoie à tout un ensemble de thrillers qui font signe, notamment dans les années 1960, aux œuvres du maître britannique. Il s'agit notamment d'élégantes productions sophistiquées de Stanley Donen (*Charade* en 1963, *Arabesque* en 1966), œuvres délibérément « secondaires » (mais pas de second plan), proches du pastiche mais qui orientent plutôt vers la comédie sentimentale les indubitables éléments du thriller – voir par exemple la série de meurtres dont sont victimes les anciens complices du mari du personnage interprété par Audrey Hepburn dans *Charade*, film où évolue l'acteur hitchcockien par excellence, Cary Grant. L'intérêt du renvoi est celui de la retrouvaille avec un modèle perçu consciemment (c'est la situation) et de façon plus diffuse (le décor), ce qui constitue une référence certes cinéophile mais qui se fonde sur un large dénominateur commun. Hitchcock conserve ainsi une place éminente, et la référence à son cinéma a un effet d'embrayeur qui permet de renouer le fil de l'intrigue du film d'espion tout en prolongeant l'hommage cinéphilique. Il pourra être utile de confronter en classe les différentes relations à Hitchcock (François Truffaut dans *La mariée était en noir*, Claude Chabrol dans *Le Boucher*, Brian de Palma dans de nombreux films, Gus Van Sant pour son remake de *Psychose*) avec les procédés plus ponctuelles de Michel Hazanavicius.



Mise en scène

Action et comédie, rire contemporain et vintage kitsch

● Le geste et la parole

Proche en cela d'un Blake Edwards, Michel Hazanavicius est un cinéaste qui croit profondément à l'alliance du gag et de la forme: le rire provient, certes, d'un comédien doué, de situations plaisantes, d'une agressivité de bon aloi, mais ces «trouvailles» liées au contenu et à l'inspiration ne vaudraient pas une heure de transpiration scénaristique si elles n'étaient pas à proprement parler *mises en scène* – c'est-à-dire stylisées par un cadrage et un timing minutieux, soucieuses de l'effet esthétique à produire chez le spectateur, centrées sur un personnage omniprésent. De fait, Hubert Bonisseur de La Bath est quasiment présent dans tous les plans du film. Allant bien au-delà d'Edwards – qui donne quelque importance aux adversaires de Clouseau ou encore à ses ennemis comme Dreyfus –, Michel Hazanavicius fait de Jean Dujardin un élément fondamental de sa mise en scène. De nombreuses séquences, mais aussi beaucoup de détails (brèves répliques, entames de plans) apparaissent moins comme des prête-à-rire que comme d'authentiques éléments de construction. Lorsque Hubert retrouve Larmina sur son lit – peu avant d'aller harceler le muezzin – la scène est drôle parce que ce bellâtre tout vêtu de blanc (avec marcel de rigueur) déplace la jeune femme endormie et occupe seul le lit; mais elle «tient» par un cadrage en plan de demi-ensemble dans la pénombre qui procure à l'action du personnage tout l'espace dont elle a besoin pour se déployer.

Une telle stratégie de mise en scène opère à l'échelle du film dans son ensemble. D'un côté, l'air irrésistible et très bête (pour rester poli) du personnage élégant; de l'autre, l'irruption de cet ahuri dans un univers autre: notamment le «monde arabo-musulman» – il en est paraît-il un «expert» selon le Quai d'Orsay... – mais également celui de sa couverture, l'élevage de poulets. Hubert s'amuse follement du brusque réveil sonore de ces gallinacées quand la lumière s'allume et de leur retombée dans le mutisme lorsqu'elle s'éteint. Reprise non poétique du gag de Monsieur Hulot qui faisait chanter son oiseau au soleil dans *Mon oncle* (1958), le rire joue sur la répétition (comme souvent dans le film avec les différents flash-backs, la filature de l'homme au fez, la blanquette, etc): une fois que l'on sait notre débile amusé par le maniement de l'interrupteur, il suffit que l'on se retrouve à la SCEP (Société cairote d'élevage de poulets) pour que le *running gag*

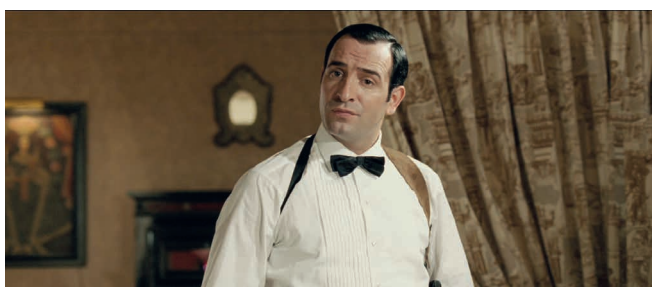
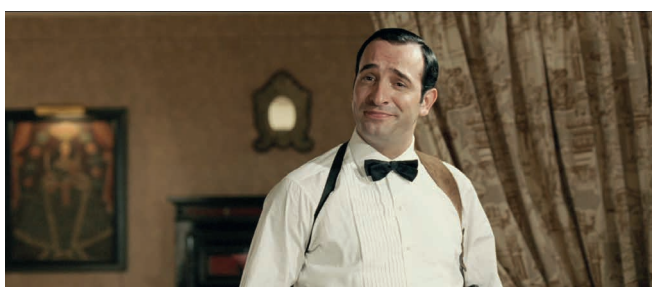
fuse et devienne purement optique et sonore, la lumière allumée appelant les bruits de basse-cour par une sorte de mécanique plaquée sur du vivant très caractéristique du burlesque.

Centré sur le personnage, et sur les réactions qu'il provoque, notamment chez Larmina, le dispositif s'étend bien sûr au dialogue, avec une attention particulière portée à Hubert, lequel, en ces matières, ne déçoit jamais. Français jusqu'au bout des ongles, il n'hésite pas à commander «une suze», juge «cocasse» tel événement, consterne durablement Larmina avec ses mauvais jeux de mots («gratin cairote», appelant nécessairement «gratin de carottes»), passe parfois au français («je vous passerai un petit coup de polish») quand il juge les automobiles locales trop poussiéreuses. En arabe, il sait compter jusqu'à cinq, mais s'obstine à dire «non merci» plutôt que «merci». Et puis, à la fin de l'histoire, quand on lui annonce un prochain départ pour l'Iran, il a ces mots inoubliables: «À la bonne heure! Ce sera l'occasion de reprendre l'avion.» Ce petit florilège est destiné à rappeler des éléments de mise en scène: chaque moment d'expression d'Hubert le montre dans une attitude autosatisfaite déjà risible en elle-même – notamment par les postures déjà évoquées [cf. *Personnage*, p. 4] – mais est redoublée par les «lignes de dialogue». Il est en effet difficile d'appeler ces occurrences des *répliques* car tout vient de lui; ce sont ses interlocuteurs qui réagissent: interloqués, ils le sont bien, et ce temps de surprise est aussi un effet de mise en scène. Là encore, la leçon de la comédie américaine est bien apprise, de Lubitsch à Edwards, en passant par Wilder. La modernisation des effets réside dans le sens qu'on confère à ces moments de trouble. Avec Larmina, ce sens ne flotte pas vraiment: nous sommes résolument du côté de la jeune femme, fière, belle, intelligente... La péripétie qui révèle ses liens avec les Aigles de Khéops et son leurre au sujet de son père ne font que retarder dans le récit la constitution du vrai tandem opérationnel, orienté du bon côté de la force.

L'essentiel n'est pas là – c'est-à-dire dans le scénario. Comme le pensait Stendhal, les caractères sont plus importants que l'intrigue. La scène d'automobile, tournée en transparence, où la jeune femme tente de donner quelque idée de la réalité égyptienne au prétendu spécialiste du monde arabo-musulman (hilarant dialogue sur les «millions» d'arabophones) donne un premier très bon exemple, maintes fois réitéré, de l'effet-Hubert dans le dialogue, le montage et donc la mise en scène: Hubert dit une grosse bêtise qui révèle préjugé, ignorance et autosatisfaction. Contrechamp (avec raccord sur le regard), un temps de stupéfaction maîtrisé et diplomatique, une phrase intelligente, informée et pédagogique de la jeune femme, un plan sur Hubert, piteux et déstabilisé. Cet effet entraîne aussi des retournements amusants, comme dès le début du film avec la princesse Al Tarouk à Rome.



On assiste à la présentation d'un héros au premier abord «affûté» : il devine qu'il va se faire poignarder et n'est pas dupe de la fausse identité de la princesse. Puis, déconfiture en trois points : «Vous êtes bien grossière pour quelqu'un dont le tonton est Pharaon», révélant son ignorance et sa puérilité; la réponse placide de son interlocutrice : «Mon oncle est roi, les Pharaons régnaient il y a quatre mille ans»; retour sur Hubert, penaud : «Je le sais, ça.»



On retrouvera le même dispositif avec Slimane, son adjoint égyptien de la SCEP. Le montage est essentiel dans les scènes où domine le dialogue, notamment à l'ambassade de Grande-Bretagne avec les différents agents secrets, qui partagent l'élevage comme couverture. Cette séquence où chacun, hormis le Belge qui reste coi, y va de son proverbe ou de sa «forte» pensée, ne tient pour ainsi dire que par le montage et les raccords sur le regard parfois un peu désaxés des interlocuteurs. Ici encore, la parole de cinéma prouve qu'elle est spécifique et que les dialogues de comédie doivent être pris au sérieux.

● Effets de rétro

Le travail de comédie a cependant besoin pour éclore d'un écrin, à la fois visuel et historique, auquel le film doit beaucoup. Michel Hazanavicius et ses collaborateurs ne se sont pas contentés d'inscrire un personnage dans une époque et un décor : la relation bien plus dynamique entre le rire contemporain et les

différents effets de rétro affecte principalement la mise en scène – c'est cette relation entre hier et aujourd'hui, explorée sous toutes ses formes, qui donne sa véritable identité au film. Il faut signaler d'emblée, afin d'éviter les erreurs d'appréciation, que la forme même de la comédie doit davantage aux années 1960 qu'à la décennie précédente; et de fait le second opus, *Rio ne répond plus*, correspond bien davantage à ce que l'on pourrait appeler «l'être profond» d'un film de la série. La coïncidence de l'époque filmée (1967) et du style pastiché donne à coup sûr des arguments à ceux qui jugeraient plus réussi le second opus. Mais, en dehors de sa prééminence, *Le Caire, nid d'espions* présente si bien son propos qu'il serait dommage de ne pas l'étaler sous les yeux. L'esthétique rétro du «faux vieux» est installée dès le premier plan avec le logo Gaumont d'époque (années 1950) en noir et blanc, puis par le recours aux images d'archives [cf. *Séquence*, p. 14], aux couleurs du Technicolor, aux ponctuations datées comme l'iris ou le volet (parfois fantaisiste) et, notamment pour les séquences en voiture (ou en scooter), à la transparence qui artificialise le dialogue et renvoie à ce que nous avons «gobé» de façon plus ou moins réticente dans le passé. De la même manière, l'utilisation de la «nuit américaine» (scène de nuit tournée en plein jour, grâce notamment à l'usage de filtres), en particulier dans la séquence où Hubert est perdu dans la médina, montre bien la distance avec ces techniques datées; mais elle se fait avec une grande élégance liée au plaisir de recourir à des artifices qui, après un bref moment de réalisme foncier, sont de fait toujours bien présents au cinéma.

Cet habillage visuel, en effet très soigné, fonctionne comme une basse continue ou un décor dressé sur la toile. C'est dans ce cadre que l'étonnant agent secret des années 1950 évoluera; costumes, décors ou automobiles apparaissent ainsi bien moins artificiels que dans maintes œuvres où l'on contente de louer un autocar d'époque en le plaçant sur une route départementale (voir par exemple *Michou d'Auber* de Thomas Gilou en 2007). Il fallait bien donner à Jean Dujardin un tel écrin rétro pour qu'une attitude si incroyablement franchouillarde puisse passer la rampe. Telle est bien la différence entre ambivalence (deux choses sont dites mais l'une prévaut) et ambiguïté (on reste dans le vague): ce travail relève presque du voyage dans le temps et, pour employer un grand mot, de l'historicité car nous trouvons incarnés à l'écran grâce à Hubert les préjugés de nos pères ou grands-pères (certains sont encore vivants).

Dès lors il n'y a plus à se défendre (bien au contraire) de l'emploi des clichés les plus éculés du film d'action: par deux fois le héros est lâchement assommé d'un coup sur la nuque; il sera ligoté, par deux fois ainsi, et parviendra à se défaire de ses liens. Et les apparences sont trompeuses: Larmina était membre des



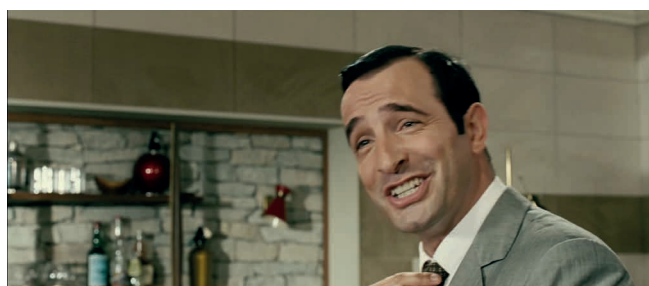
Aigles de Khéops, la pyramide cache un repaire nazi, Jack n'est pas mort... Il en va de même pour d'autres coups de théâtre déjà mentionnés comme le meurtre de l'agent anglais lors de la soirée à l'ambassade. La référence à Hitchcock ne doit pas dissimuler – rien de contradictoire à cela – la dette à Hergé et aux aventures de Tintin, grand ancêtre dans le genre de l'aventure exotique à épisodes. Le plaisir que l'on prend à la vision des aventures d'OSS 117 est directement relié à cette source vive, à laquelle, pour certaines postures de surprise, on se doit d'ajouter les albums de *Blake et Mortimer*.

L'esprit contemporain joue avec les codes anciens : un plan montre Hubert et la princesse en train de s'embrasser avec fougue, la caméra panote et semble s'arrêter sagement sur un pot de fleur ; petit jeu sur la convention et la censure, oui, mais la caméra poursuit son mouvement et dévoile dans le miroir voisin Hubert qui s'agite comme un malpropre sur la belle princesse... avant de se rétracter avec pudeur en revenant sur le pot de fleurs. Pour rester au lit, on note une amusante et cependant discrète allusion sexuelle lorsque Larmina apporte à Hubert son petit-déjeuner au lit... et qu'une jolie rose blanche apparaît dressée à hauteur de son entrejambe. La caméra trahit donc le personnage : elle révèle son ombre à Moeller qui attend le remplaçant de Jack dans les bureaux de la SCEP au début du film ; elle reste fixe et paraît le narguer en l'attendant au même croisement quand il est perdu nuitamment dans la médina ; de la même manière, elle sembler guetter son arrivée au fond du Canal de Suez, alors que le personnage ligoté est en grande difficulté. La relation très secondaire ainsi élaborée entre caméra et personnage dévoile celle, plus structurante, de la mise en scène et de la narration. La théorie littéraire et filmique utilise le mot un peu barbare de diégétisation pour faire comprendre un tel processus, si récurrent dans *Le Caire, nid d'espions* : on met ici au compte des personnages ce qui dans un récit traditionnel, « transparent », celui « où-l'histoire-se-raconte-toute-seule », relève de l'instance narrative. Dans le même ordre d'idées, les personnages savent qu'ils vont être confrontés aux situations et la mise en scène fait croire qu'il y a un enjeu : dans la scène déjà mentionnée où les agents secrets sous couverture russe, belge, allemand et français parlent par proverbes, la tension est palpable, mais la caricature domine, et tous les personnages se regardent en coin (d'où l'importance du montage et des raccords regard), à l'exception du Belge... seul à ne pas avoir compris qu'il était lui-même un agent secret ! Le montage peut aussi se révéler bien utile pour éviter les impairs idéologiques, comme le montre la scène plutôt audacieuse où Hubert fait taire l'appel à la prière : la fureur du Français, d'abord visible à l'écran (chambre, balcon, sortie de l'hôtel) reste verbale mais passe *off*, seuls sont montrés des plans de haut-parleur où la voix du muezzin laisse d'abord

place à celle de notre agent exaspéré, puis au silence.

● Esthétique de la rupture

Ce jeu avec les codes n'empêche nullement un vrai plaisir à installer le spectateur dans un monde de cinéma, où une réception à l'ambassade britannique reprend les nuances de couleur (beige et gris) caractéristiques du décor hitchcockien pour ce type de séquence. Même les scènes d'action paraissent en quelque manière « confortables » par le caractère dédramatisant de la surdramatisation : *mickeymousing* forcené (chaque action est ponctuée et soulignée par des effets sonores qui s'intègrent à la partition musicale), chorégraphie burlesque et bruitage très très audible font leur apparition dès la première bagarre cairote avec un sbire de la princesse Al Tarouk. Dans un cadre ainsi posé domine une *esthétique de la rupture* – la véritable signature stylistique du film. La première bagarre à l'hôtel est ainsi interrompue par une sorte d'aparté adressé à la princesse, après qu'Hubert a donné un méchant coup à son adversaire : « J'aime me battre ! », avoue-t-il avec une candeur très sympathique. On notera en outre que le personnage autosatisfait aime à exprimer son contentement, d'où la récurrence de ce tour anaphorique, ainsi au hammam : « J'aime quand on m'enduit d'huile » (bon exercice de diction par ailleurs), ou devant une fontaine : « J'aime le bruit blanc de l'eau », ou encore en découvrant le canal de Suez : « J'aime les panoramas. » Hubert est aussi un vrai gamin, volontiers distrait et





accaparé par l'inessentiel : il est ainsi fasciné par un oiseau empaillé au restaurant parisien pendant qu'on le briefe sur la géopolitique moyen-orientale ; réitérant une attitude très inattentive à l'égard des chefs décidément fort bien disposés à son égard, il ne peut s'empêcher de jouer avec une loupe alors que Gilbert Plantieux, responsable du contre-espionnage à l'ambassade de France au Caire tâche d'évaluer sa mission (Plantieux sera évidemment très impressionné par le résultat : « Intuition, discrétion, déduction : du pur OSS 117 ! »). L'absence de sérieux, voire le crétinisme aigu, ne font en revanche pas vraiment illusion face au ministre égyptien : sa rencontre suit il est vrai celle avec Plantieux, où Hubert avait plutôt forcé sur la boisson, et un narguilé de kif ne le prédispose pas à interrompre son flux mental. En résultat, il raconte vraiment n'importe quoi, se montre offensant envers son hôte et se fait prestement balancer hors du ministère. On remarquera à ce propos dans chacun des *OSS 117*, une allusion marquée à ce que Roland Barthes appelait « la déesse H », à savoir le haschich et l'homosexualité. Le thème permet des plaisanteries plus ou moins

finies, mais il faut rappeler qu'il forme le hors-texte des aventures sérieuses des années 1950 et 1960. Si drogue et homosexualité sont distinguées (c'est-à-dire : séparées...) dans le premier opus, elles fusionneront au sein du second [cf. *Filiations*, p.18] à l'occasion d'une soirée à la plage qu'Hubert éprouvera quelques difficultés à se rappeler. Dans chacun des cas, la difficile représentation du comportement drogué à l'écran repose sur la capacité de Jean Dujardin à bien surfer, tel Brice de Nice, sur le supplément offert imaginativement par une drogue (haschich dans le premier film, LSD dans le second) : potentialiser ce que l'on sait déjà avoir en soi...

Les ruptures sont ainsi réflexives : dans la pyramide, Moeller s'indigne ainsi que ce soit « toujours les nazis qui ont le mauvais rôle »... Elles jouent aussi sur la vitesse, l'action étant parfois trop rapide (voir le gag façon dessin animé quand OSS se recoiffe impeccablement d'un seul geste au petit-déjeuner) ou au contraire ralentie dans le cas de la (contre-)poursuite à deux sur le cyclomoteur de Slimane. Elles apparaissent aussi par la mise en place, très originale, des flash-backs où Hubert, ainsi que plus tard Moeller dans la pyramide, sont happés par un souvenir – toujours plus ou moins gay – en pleine action, fût-elle banale comme l'arrivée d'Hubert à la SCEP. Le flash-back apparaît ainsi davantage comme une figure de mise en scène que comme un procédé narratif : il révèle ainsi l'importance du faux rythme dans la conduite du film.

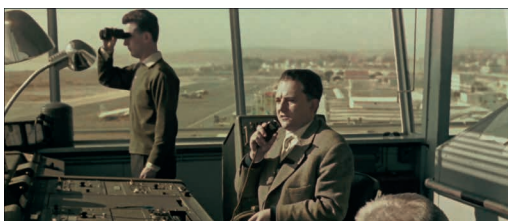
● Les couleurs ont pâli

Le travail de technique classique, particulièrement visible dans le découpage, est également mis à contribution dans les prises de vue qui utilisent de façon délibérée et non réaliste la « nuit américaine » et les transparences ; parfois les deux effets sont mélangés, notamment lors du déplacement en scooter avec Slimane. Mais c'est le travail très subtil sur la couleur qui doit être surtout remarqué. Il repose sur des recherches d'effets liés à l'utilisation du Technicolor, notamment dans les films d'Alfred Hitchcock dans les années 1950 – bien davantage que sur le Technicolor lui-même dans sa phase glorieuse des années 1930 (*Becky Sharp*, *Robin des Bois*) ou dans son emploi fastueux dans la comédie musicale ou, par exemple, par Jack Cardiff, maître de ce procédé inventé par Herbert Kalmus et développé par sa fille Natalie Kalmus, éternelle conseillère technique des studios hollywoodiens ou britanniques. L'éclat du procédé laisse place ici comme chez Hitchcock à des aventures esthétiques plus sophistiquées dans la mesure où les valeurs de couleurs sont moins tranchées. Il s'agit bien, là encore, de références assez précises à un Technicolor plus « terni » mais qui épouse fort bien les grandes options de la direction artistique qui privilégie les tons de brun, d'orange et de bleu pâle. L'effet d'époque repose paradoxalement sur la réalité elle-même plutôt que sur l'utilisation qui se donnerait pour rétro du Technicolor lui-même.





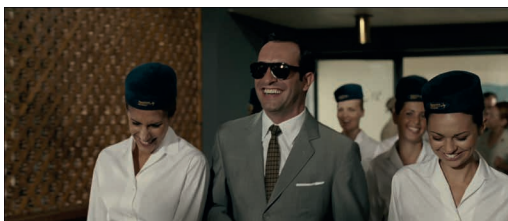
1



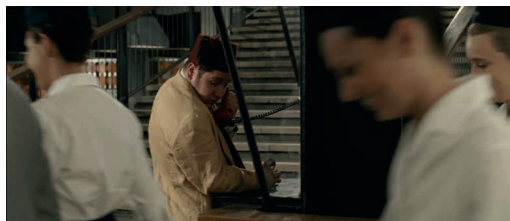
2



3



4



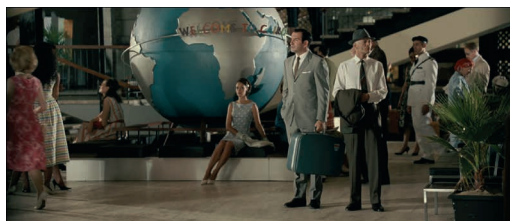
5



6



7



8

Séquence «Bienvenue au Caire»

Passage obligé du film d'agent secret, l'arrivée à destination d'OSS 117 permet à Michel Hazanavicius d'activer une machine infernale, celle d'un art du détournement et de la rupture au sein même du découpage classique. L'hétérogénéité est de mise dès l'entame d'une séquence qui suit (et prolonge) le « briefing » parisien avec Armand Lesignac (Claude Brosset), son supérieur hiérarchique.

[1] Plan d'archive d'une Caravelle d'Air France à l'atterrissage. *Off* (voix d'Armand qui clôt le dialogue à Paris): « Vous êtes Lucien Bramard, industriel, l'associé de Jack Jefferson. Bienvenue au Caire OSS 117, royaume des Pharaons et des tombeaux mystérieux, mais aussi véritable nid d'espions. » Une musique entraînante, qui annonce la reprise « locale » de *Bambino*, accompagne le début de la séquence.

[2 - 3] Plans d'archives d'un contrôleur aérien puis de la Caravelle, prise en plongée, qui finit sa course avant le débarquement. Attaque de rires francs et massifs (*off*).

[4] Plan américain d'Hubert, lunettes noires et costume gris, qui rit très fort et très longtemps au milieu d'hôtesse de l'air qui partagent sa franche hilarité. La caméra suit le groupe en travelling arrière. Hubert et les hôtesse sortent du champ.

[5] Plan de face des mêmes: rires et ébauche de dialogues. Accompagné en panoramique, le groupe passe devant une cabine où téléphone un homme coiffé d'un fez rouge: travelling avant de recadrage, il raccroche.

[6] Plan américain d'Hubert qui poursuit sa marche et enlève ses lunettes de soleil. La caméra le suit en panoramique puis s'immobilise sur un homme à lunettes noires, qui lit cependant le *Daily Mail*. Léger recadrage avant, il suit Hubert du regard.

Remarques: L'entame de séquence permet de prendre à la lettre la métaphore du nid d'espions, entendue d'abord de la bouche d'Armand (plan 1) avant d'être réitérée à la fin de la séquence par Larmina. Les plans 5 et 6 présentent deux échantillons desdits espions (désignés comme tels au spectateur par une attitude qui les trahit plus qu'elle ne les masque) d'un même geste rhétorique: la caméra

s'immobilise et se rapproche des individus en question. Les *stock-shots* (images d'archives des plans 1 à 3) sont habiles et indispensables pour nous rapprocher du personnage en insistant sur le rétro, voire la nostalgie du temps des Caravelles. Le gros rire d'Hubert, déjà entendu dans la séquence pré-générique, devient un marqueur de sa personnalité.

[7] Hubert en plan rapproché taille regarde autour de lui à la recherche de son contact. À l'arrière-plan, le globe géant portant l'inscription « Welcome to Cairo » – lieu du rendez-vous. Dans le coin bas et gauche de l'écran, on distingue le visage de Larmina. Elle le regarde mais Hubert cherche ailleurs et ne prête pas attention au regard furtif de la jeune femme.

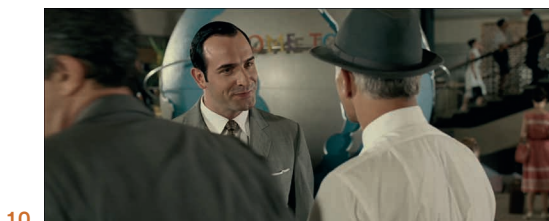
[8] Raccord dans l'axe et sur le geste d'Hubert. Plan de demi-ensemble qui montre, outre Hubert et Larmina, une dizaine de voyageurs évoluant autour du globe; à gauche on distingue l'agent qui lisait le *Daily Mail*. Hubert avise un quidam en bras de chemise, cravate et chapeau. Il prononce le code secret: « Comment est votre blanquette? » La musique s'interrompt.



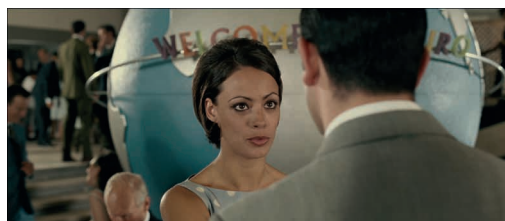
9



13



10



14



11



15



12



16

[9 – 10] Conversation en champs-contrechamps et en plans rapprochés. Le quidam est d'abord interloqué, puis répond aux considérations bovines et ovines d'Hubert avant de briser à cet échange inattendu. À la fin de la conversation, sur Hubert désormais seul, une voix *off* féminine demande : « Comment est votre blanquette ? »

[11] Raccord sur le geste d'Hubert en plan rapproché épaule de biais qui regarde vers le bas. La musique reprend, plus sentimentale.

[12] Raccord sur le regard : plan en plongée sur le bas du corps de Larmina, robe grise à pois blancs coupée aux genoux. Elle se lève, avance vers lui (recadrage en plan rapproché épaule) et le regarde avec intérêt. L'inscription « Welcome to Cairo » trône au-dessus de son visage.

[13] Hubert, impressionné par la beauté de son contact, répond : « Elle est bonne. »
Remarque : Moment d'un grand classicisme formel. La recherche du contact passe par une série de raccords (geste, regard et même axe) qui marque une fluidité délibérée ; le film n'est pas seulement clair – il affiche sa lisibilité. En revanche,

l'esthétique de la rupture permet un échange incongru avec un inconnu français sur les mérites respectifs du veau et de l'agneau. Surtout, on note le premier signe de machisme d'un agent qui ne peut même pas imaginer que son contact puisse être une femme. Sa dernière remarque au plan 13 renforce évidemment ce sentiment – en dépit de l'anachronisme (l'expression à propos d'une femme, pas de la blanquette, n'avait pas cours en France en 1955). Le public rit en revanche du caractère franchouillard et désormais déplacé du code secret, déjà utilisé dans la séquence parisienne.

[13 – 14] Poursuite de la conversation en champs-contrechamps avec les mêmes cadrages. Les agents récitent la suite du code (sur les harengs pomme à l'huile) avec succès et déclinent leur identité. Larmina joue à nouveau avec le cliché qui donne son titre au film : « Enchanté Lucien. Ne nous attardons pas, cet aéroport est un véritable nid d'espions. » Après une mimique autosatisfaite d'Hubert/Lucien, qui semble se considérer « verni » d'un tel contact, ils sortent du champ et de l'aéroport. Fin de la musique sentimentale ; reprise de la musique allègre du film d'action.

[15] Plan rapproché poitrine de l'agent anglais qui les regarde et sort du champ. Cut.

[16] Plan de demi-ensemble. L'agent anglais, le globe derrière lui, les regarde et sort du champ, suivi par l'homme au fez. Cut. La musique continuera sur la séquence suivante. **Remarque :** On notera l'importance du comique verbal de répétition (le code « blanquette » et le « nid d'espions »), la fluide intégration des espions à la mise en scène de la rencontre, et l'efficacité d'un découpage classique très rythmé (trente plans au total en deux minutes de film). Hazanavicius montre dans ce passage et dans l'ensemble de la séquence un attachement à une esthétique classique fondée sur le raccord qui apparaît en effet indispensable à la reprise en main formelle de la comédie. Une telle attention à la forme est non seulement la marque d'une croyance dans les moyens d'expression classiques du cinéma mais aussi dans la nécessité de réinvestir le genre de manière proprement cinématographique à une période où la toute-puissance de l'acteur paraissait contrecarrer une véritable ambition esthétique.



Influences

Une cinéphilie aux aguets

De la même façon que Billy Wilder avait écrit en lettres d'argent dans son bureau «Qu'aurait fait Lubitsch?», il est fort probable que Michel Hazanavicius doit se demander pour sa part : «Comment aurait fait Wilder?» Qui a vu *Un, deux, trois* (1961) ne peut pas oublier le rythme étourdissant des dialogues balancés à la mitrailleuse par James Cagney ; c'est ce tempo de la comédie que scande la plupart des scènes écrites par le cinéaste et son scénariste. L'admiration, au-delà du seul genre comique, va aussi au réalisme de l'auteur de *La Garçonnière* (1960), et une telle alliance de réalisme et de comédie explique aussi le goût toujours affiché du cinéaste pour la comédie italienne des années 1950 à 1970, avec une prédilection pour Dino Risi, qu'il évoque souvent et dont il parle avec une grande pertinence quand l'occasion se présente, comme l'atteste le supplément au DVD d'*Il Mattatore* (1960). Un tel tropisme italien chez le cinéaste le conduit à Rome puis sur la côte ligure dans la dernière partie de *Redoutable*, son film sur Godard qui doit aussi beaucoup à l'art de la satire dans la comédie italienne.

Mais la cinéphilie active et visible du cinéaste de *La Classe américaine* (film qui, rappelons-le, détournait des extraits de films hollywoodiens), des deux premiers OSS 117 et de *The Artist* reste principalement américaine. Dans *Le Caire, nid d'espions*, il reprend tout d'abord des pans entiers de l'œuvre d'Alfred Hitchcock : la seconde version de *L'Homme qui en savait trop* (1956) avec son décor marocain ; et, comme on l'a déjà dit, les références à *La Mort aux trousses* et aux *39 Marches*. Il n'y a pas à proprement parler de détournement concernant Hitchcock (d'ailleurs, l'histoire du «faux coupable» tourne court), mais bien plutôt un plaisir de la reprise, une élégance donnée, une trame sur laquelle il est agréable de broder. Il en va de même pour des références extra-cinématographiques : les aventures de Tintin sont largement sollicitées mais avec une distance critique affichée en dépit d'une indéniable admiration pour la ligne claire. Le pas de côté concerne bien sûr le colonialisme tranquille des bandes d'Hergé à partir du moment où l'on quitte les villes du Nord ou Moulinsart. On retrouve aussi une stylisation à la Jacobs, avec des moments de surprise empruntés à *Blake*

et *Mortimer* : il ne manque que les «*gasp!*» ou autres «*by jove!*» de ces modèles (décidément trop anglophones pour lui) à notre héros quand les murs de la pyramide se referment.

Cependant, en dehors de ces exemples à l'universalité de bon aloi, les autres influences font affleurer un continent cinéphilique aux frontières plus discrètes, en dépit de références à des œuvres et des personnages bien connus. Celle à James Bond tombe sous le sens, surtout si l'on se rappelle le trajet identique qui conduit les agents français et britannique du succès de librairie à l'écran. La nuance, de taille, tient d'évidence à l'extrême faveur dont bénéficièrent les adaptations de Ian Fleming avec Sean Connery au début des années 1960 (*Dr No*, *Bons baisers de Russie*, *Goldfinger*, etc.). En dépit même du détournement et du pastiche, les films d'Hazanavicius reprennent au modèle britannique son pouvoir de séduction et une certaine décontraction – certes moins contrôlée. La «franchouillardisation» de l'agent 007 le rend moins glamour mais Hubert Bonisseur de La Bath conserve un charme indéniable. Le pastiche tient bien sûr à différentes postures (notamment celle du héros revolver au poing) et au rythme des attaques musicales en quatre notes avec un temps appuyé sur la troisième. La bonne connaissance de ce terrain cinéphilique pousse le cinéaste – dont les années 1960 constituent la décennie idéale – à lorgner aussi du côté des sous-James Bond, tels Matt Helm et Flint. De tels modèles montrent à nouveau que *Rio ne répond plus* est une œuvre bien plus congruente avec l'époque représentée que *Le Caire, nid d'espions*. Il n'en demeure pas moins que le geste initial permet de saisir les influences sur le vif. Tel est le cas d'un grand cinéaste de comédie – qui a pu d'ailleurs servir d'autres genres – à savoir Blake Edwards. La référence française à l'inspecteur Clouseau dans la série des *Panthère rose* ne se situe pas uniquement dans la caractérisation du personnage, elle irradie la conception et la réalisation de bien des gags, lesquelles doivent beaucoup à d'autres films d'Edwards, *Victor Victoria* (1982) pour les scènes d'hôtel et *The Party* (1968) qui permet à Peter Sellers d'aller encore plus loin dans le pur burlesque. Le recours à des plans éloignés, le travail sur un modèle de cinéma musical (on rappellera la collaboration Edwards/Mancini) et la recherche d'une abolition entre le *high* et le *low*, entre le cinéma d'auteur et le cinéma populaire, constituent autant de pistes pour Hazanavicius, cinéaste doué mais encore presque débutant (il n'a que trente-neuf ans au moment du premier OSS 117).

1



2



3



4



De telles balises, bien visibles, ne doivent pourtant faire oublier la relation à des modèles américains moins connus (ou déjà oubliés) de ce qu'on pourrait appeler la contre-culture cinématographique du tournant des années 1970-1980. Dans sa phase de contamination européenne, elle concerne davantage la première équipe de Canal + et notamment les Nuls, et plus largement encore les amateurs de cinéma nés un peu avant Michel Hazanavicius. La première grande production de ce type, *The Groove Tube* (Ken Shapiro, 1974), satire au vitriol de la télévision, bourrée d'allusions sexuelles et de références à la drogue, a été la pierre de touche d'un nouvel humour audiovisuel qui devra attendre plus d'une décennie pour rebondir en France (le cas des *Monty Python* en Angleterre est différent car, aussi brillants et aimés qu'ils furent, et sans doute pour cette même raison, ils étaient trop proches et trop célèbres pour servir de référence affichée). Mais, davantage encore que *The Groove Tube*, il faut citer *Hamburger Film Sandwich* (John Landis, 1977), autre série de sketches aussi désopilants que rigoureusement incorrects. Ces deux jalons initiaux, et plus globalement l'esprit du *Saturday Night Live*, le goût pour des acteurs comme Dan Aykroyd, John Belushi, Cheech & Chong ou Steve Martin (voir par exemple avec ce dernier *Les cadavres ne portent pas de costard* de Carl Reiner en 1982, très bon pastiche de film noir dont la construction

originale anticipe celle, similaire, de *La Classe américaine*) ou encore les élaborations parodiques de Zucker et Abrahams (*Y a-t-il un pilote dans l'avion?*, 1980), ces différentes productions, toutes strictement contemporaines, ouvrent un espace de jeu, tout aussi allusif et citationnel que féroce et outrageant, dans lequel pourront s'engouffrer à leur tour les Français : on pense évidemment aux Nuls (Chabat, Lauby, Farrugia, Carette) et un film comme *La Cité de la peur* (Alain Berberian, 1994) occupe de fait dans l'histoire du cinéma français la place de jalon intermédiaire majeur entre le moment américain et le premier OSS 117 : même succès, même statut de film culte, même « hit » musical majeur, la *Carioca* façon Chabat-Darmon devançant le *Bambino* arabe de Jean Dujardin.

Le Caire, nid d'espions réussit à recentrer quelque peu la relation au spectateur donnant une version de la parodie décidément moins « trash » que celle de ses désormais illustres prédécesseurs. Le statut de Jean Dujardin, vedette populaire, bien connu des Français par la télévision mainstream (*Un gars, une fille*) permettait d'aller davantage vers le pas de côté et le détournement, sans négliger l'outrance, mais en conservant un fil narratif classique, en définitive plus rassurant. Il faisait signe en cela à un modèle majeur français et plus ancien : *Le Magnifique* de Philippe de Broca [cf. *Genre*, p. 7]. Le soin accordé aux seconds rôles dans le film (voir les prestations de Laurent Bateau, Éric Prat, Claude Brosset, François Damiens ou Richard Sammel) renvoie aussi à un certain goût, voire une nostalgie pour le cinéma français traditionnel qui, des années 1930 aux films de Georges Lautner, Michel Audiard, mais aussi de Jean-Pierre Melville et des auteurs de la Nouvelle Vague, avait su créer une relation privilégiée avec le public par le truchement de visages immédiatement reconnaissables : on songe par exemple aux « tronches » de Robert Dalban, Paul Crauchet ou Dominique Zardi. On sent chez Michel Hazanavicius un vrai désir de reprendre ce fil du cinéma populaire par une attention à ce que les Américains appellent plus volontiers les *supporting actors*, expression qui, bien davantage que son équivalent français, rend un authentique hommage au travail « de soutien » apporté par ces artistes de grand talent. Par-delà la dimension patrimoniale et nationale d'un tel hommage, Michel Hazanavicius retrouve d'ailleurs la comédie américaine des Lubitsch, Sturges et McCarey, auteurs qui eux aussi avaient fondé de véritables troupes de cinéma (des *stock companies*, comme on disait jadis) en adjoignant aux vedettes de premier plan de véritables « réguliers » qui font souvent toute la saveur d'un style ; on peut aisément le vérifier en apprenant à retrouver chez les auteurs cités ces véritables bienfaiteurs du genre humain qui ont pour nom Eric Blore, Edward Everett Horton, Franklin Pangborn ou l'énorme (à tous les sens du terme) Eugene Pallette.

Michel Hazanavicius parvient ainsi à une synthèse étonnante et cependant très efficace, mêlant le populaire et le décalé, l'histoire du cinéma traditionnel et la contre-culture la plus décapante. Le véritable hommage aux situationnistes dans *Le Redoutable* offre sans nul doute une piste à explorer pour comprendre « d'où parle » le cinéaste.

1 *L'Homme qui en savait trop*
d'Alfred Hitchcock
© DVD/Blu-ray Universal Pictures France

2 *La Panthère rose*
de Blake Edwards
© DVD/Blu-ray MGM/United Artists

3 *Les cadavres ne portent pas
de costard* de Carl Reiner
© DVD Filmedia

4 *La Cité de la peur*
d'Alain Berberian
© DVD Studiocanal

Filiations

D'un OSS l'autre

Le début de l'année 2018 a rassuré les amateurs : il y aura bien un troisième épisode de la série, neuf ans après le second et douze ans après le premier. Le succès de *The Artist* (2011), qui paraissait avec force oscars la collaboration entre Dujardin et Hazanavicius, avait écarté l'urgence de poursuivre une aventure toujours délicate si l'on veut éviter le piège du confort et de la répétition. Mais, le temps passant, il devenait sans doute nécessaire de réactiver un agent toujours prêt à affronter vaillamment mille dangers. Il faudra attendre pour vérifier. La comparaison entre les deux premiers films est pour sa part riche d'enseignement.

L'action de *Rio ne répond plus* (2009) se passe comme il se doit au Brésil. Nous sommes en 1967 : la IV^{ème} République a laissé la place à la V^{ème}, et l'agent OSS 117 travaille désormais, comme il ne manque pas de s'en enorgueillir, pour «la France du général de Gaulle». Il n'a pas changé et si la France n'est désormais plus un empire colonial, l'arrogance nationale est loin d'être en berne. La recette scénaristique est identique : une ouverture en mission extérieure, à Gstaad, montre le héros se débarrasser avec grande aisance d'une foule de Chinois animés de plus mauvaises attentions. Le briefing parisien le conduit au Brésil, sur la piste d'un ancien nazi qui, entre autres méfaits, détient la liste d'agents et fonctionnaires français compromis sous l'Occupation. Arrivé à Rio, il doit composer à la fois avec les frères de chinois tués à Gstaad, les séides nazis, des catcheurs maladroits et les agents du Mossad, également sur la piste du nazi. Parmi eux la belle lieutenant-colonel Dolorès Koulechov (Louise Monot) qui sera sa partenaire pour l'aventure, et saura régulièrement recadrer les débordements de l'agent français – toujours aussi macho, sûr de lui... et pas exactement dénué de préjugés vis-à-vis des juifs. On retrouve une brune redoutable (Carlotta / Fraulein Frieda), des flash-backs incongrus (avec Hubert en trapéziste), des nazis par dizaines, toujours des chinois revanchards, des coups de théâtre, des gros rires avec l'agent américain, de la drogue et de l'homosexualité... Le film est réussi, l'époque représentée collant particulièrement avec le genre, ce qui permet au pastiche de fonctionner à plein, tant sur le plan visuel (*split screen* à gogo, débauche de couleurs) que narratif, avec un autre écho à la filmographie conjointe de Philippe de Broca et Jean-Paul Belmondo (*L'Homme de Rio*, 1962, évidemment). Pas de grand numéro musical à placer en vis-à-vis de *Bambino*, mais un grand Hubert à l'oral qui sait se distinguer aussi bien avec les Allemands, en demandant au Consulat s'il existe une amicale des anciens nazis, qu'avec les Israéliens, entre autres à propos des juifs et de l'argent. Mais Hazanavicius va aussi assez loin dans le billard à plusieurs bandes quand il fait prononcer au criminel nazi Von Zimmel la tirade du *Marchand de Venise* que Lubitsch plaçait à deux reprises sur les lèvres du grand Felix Bressart dans *To Be or Not To Be* (1942).



OSS 117 : Rio ne répond plus © DVD/Blu-ray Gaumont

Il y aurait cependant un danger à réitérer un peu trop souvent l'aventure : l'effet de répétition fonctionne bien dans ces deux films tournés à trois ans d'écart, mais les traits communs sont, comme on l'a vu, bien trop foisonnants pour être distribués sans lasser avec une trop grande régularité. Il serait en revanche regrettable de ne pas établir un pont entre les deux OSS 117 et *The Artist*, film où l'on reconnaît d'évidence le souci citationnel et le sens du tempo de son auteur, mais plus encore un vrai travail de troupe : Jean Dujardin et Bérénice Bejo n'ont pas besoin de la parole (en tout cas nous n'avons pas besoin d'entendre ce qu'ils disent) pour faire passer une complicité dont *Le Caire, nid d'espions* fut la première pierre. Le début de *The Artist*, tant dans le film dans le film (aventure d'un héros masqué en Géorgie), que dans le cabotinage effréné de George Valentin après la projection et la rencontre avec l'admiratrice-apprentie star interprétée par Bérénice Bejo, tout ce passage se situe davantage qu'on ne le croit dans la note du film tourné en 2006 par les deux acteurs principaux.

Dialogues

Le grand oral d'OSS: 117

L'incontestable saveur de tous les films de Michel Hazanavicius, et plus particulièrement des deux OSS 117, réside dans ses dialogues; c'est-à-dire dans un usage de la langue française où tout est mis en jeu pour produire des répliques inoubliables, connues par cœur par un très grand nombre d'amateurs qui peuvent passer des soirées entières à se répéter à l'envi ces véritables sésames modernes que constituent par exemple, en commençant ici par *Rio ne répond plus*: «Vous êtes la secrétaire de qui, alors?»; «J'appelle ça la France, et pas n'importe laquelle: la France du général de Gaulle!»; «Tu as tué mon frère à Gstaad» (avec l'accent chinois de rigueur); «Sacré Hubert!» (cette fois-ci, «à l'américaine»); «Changer le monde? Mais il est très bien comme il est, le monde!», etc. Le travail concernant en particulier l'usage si typique de la langue chez Hubert Bonisseur de La Bath s'ancre avec *Le Caire, nid d'espions* en jouant sur des expressions désuètes et vieillottes qui marquent l'époque représentée. Les répliques sont constitutives du film: on les extrait après coup pour les réciter parce qu'elles ont fait l'objet d'un travail en amont qui permet la frappe exacte et le bon rythme. Le sens du timing rassemble dans un même effort cinéaste, scénariste et acteurs, à la fois dans l'interlocution, dans le jeu d'un Dujardin qui sait enfoncer son personnage dans sa suffisance franchouillarde et enfin, bien évidemment, au sein du contexte historique des années cinquante. Michel Hazanavicius et Jean-François Halin reprennent tons et expressions qui donnent une seconde vie à un monde perdu, mais qui survit dans notre relation à la langue: par des habitudes familiales, par la lecture, par le théâtre, par le cinéma. Le ton est donné d'emblée avec la séquence au restaurant par l'entrée en scène du code: «Comment est votre blanquette?» Avant de devenir un *running gag*, la réplique provoque l'hilarité par l'évident effet de contraste entre le monde du contre-espionnage et celui des plats en sauce. Les scénaristes en rajoutent sur ce thème en évoquant les harengs pomme à l'huile, grand classique des hors-d'œuvre de restaurant, que le patron propose en «ramequin», réceptacle toujours d'actualité en dépit de l'oubli à peu près complet du terme par les jeunes générations. Le ton est ainsi donné, par Hubert ou ses interlocuteurs, et l'art du détournement fonctionne là encore plutôt bien car les acteurs se situent à mi-chemin entre le pastiche de la langue d'époque et l'actualisation pure et simple. Dès lors les exclamations, interjections et clichés plus ou moins passéistes vont abonder dans la bouche d'Hubert: «À la bonne heure!»; «Qu'à cela ne tienne!»; «C'est cocasse»; «Le jeu en vaut la chandelle!»; «Plaît-il?»; «Grand dieu!»; «Quel cabotin!». Les expressions condescendantes fleurissent comme le muguet au printemps, qu'elles s'adressent à Larmina («mon petit») ou au contremaître («mon brave Slimane»). Et c'est quand il s'adresse aux «indigènes» qu'Hubert sait réveiller en lui le rhéteur qui sommeille, notamment à propos de son cher président Coty: «Il aime les Cochinchinois, les Malgaches, les Marocains, les Sénégalais»; ou de ses forts avis au sujet de la religion musulmane: «Je ne lui prédis pas un grand avenir.» Le spectateur d'aujourd'hui ne peut évidemment qu'éclater de rire en entendant Gilbert Plantieux et Hubert porter ex abrupto un toast: «À notre empire colonial!» Et toujours dans le champ de la malséance, la vieille expression française vient souligner le dédain du philistin; par exemple à propos des pyramides: «Je m'en moque comme d'une guigne!»



«J'ai eu besoin d'apprendre énormément le texte, de m'amuser avec les mots. Les dialogues ne laissent aucune place au hasard d'autant que le phrasé n'est en rien contemporain, le langage est même désuet.»

Jean Dujardin

Le niveau de langue peut aussi s'élever – car Hubert s'exprime bien – mais l'énoncé tombe à plat; ainsi, à Moeller: «Le IIIème Reich et l'idéologie nazie m'ont toujours laissé dubitatif.» Et les oriflammes nazies dans la pyramide appellent quasi inévitablement cette remarque: «Quelle est cette mascarade, Moeller?» Hubert, soupçonné d'être homosexuel (on parle alors d'histoires de «kiki»), se livre bien sûr à des dénégations indignées qui reprennent la phraséologie psychiatrique et médicaliste du temps à propos de tels penchants: «C'est de la perversion, de la maladie mentale!» Mais les expressions les plus marquantes renvoient à des situations de comédie, lors du dernier flash-back avec Jack par exemple, où la cinglante défaite de son partenaire au jokari est cruellement stigmatisée par Hubert en deux mots: «La piquette!» Ou encore, emprunt de formule élégante au dialogue des films de Philippe de Broca, lorsque notre agent tente d'échapper aux Aigles de Khéops: «Il n'est de bonne société qui ne se quitte.»

En définitive, *Le Caire, nid d'espions* possède de réelles vertus d'enseignement par son goût pour un état pas encore tout à fait oublié de la langue française. Par les armes du pastiche et de la satire, un tel retour de flamme est rendu à la fois savoureux et utile.



Critique

Une attente exaucée

[...] Surprise du printemps 2006, *OSS 117, Le Caire, nid d'espions*, de Michel Hazanavicius (*Mes amis*), est la comédie française qu'on n'attendait plus et qui manquait à tous ceux qui ne peuvent se résoudre à être traités cyniquement par les fabricants de cassoulet nourrissant le bas peuple de Bronzés réchauffés. Incroyablement soigné et *smart*, croisant la ligne claire et Blake Edwards, le film épate de bout en bout par sa cohérence, son style et ses ressorts comiques variés et pleins de nuances.

[...] Dujardin jubile dans le smoking d'alpaga de l'agent secret catastrophe. Il alterne à toute vitesse charme crooner et bêtise bovine, inverse le gadin en pirouette efficace, fait semblant de réfléchir et trouve la solution. L'homme d'action intrépide et le crétin professionnel ne cessent de tournoyer en volte-face hilarante au gré du récit coloré, tourné à la fois en studio et au Maroc pour les extérieurs.

[...] La parodie n'est jamais complète, elle n'a pas tout renversé sur son passage insolent. Le film pille le patrimoine de l'innocence Technicolor, endosse les oripeaux du cinéma saisi à l'âge de son ultime splendeur universelle (avant le règne de la télé), et moque la naïveté et les certitudes d'autrefois. Mais, dans un même temps, le film vénère ce qu'il fait mine de profaner, et cherche, par la voie paradoxale de la citation, du clin d'œil, du détournement, à récupérer un peu du feu premier degré aboli. Tressage baroque de la raillerie et de la sincérité qui fait de ce film, a priori mineur, une variation passionnante sur la richesse critique des clichés.

Didier Péron
Libération, 19 avril 2006

Didier Péron accomplit une double tâche: il exprime une indéniable faveur; il relie le film à son espace cinéphilique sans réduire pour autant ses mérites à cette seule dimension. Le critique souligne d'abord une séduction fondée sur la surprise: voici «la comédie française que l'on attendait plus». *Le Caire, nid d'espions* se pose ainsi en s'opposant, par exemple aux *Bronzés 3*, film stigmatisé pour sa vulgarité et sorti sur les écrans quelques semaines auparavant. Péron souligne l'élégance de la forme et la rattache à une double influence: la ligne claire et Blake Edwards. Il affirme une jubilation («le film épate de bout en bout») destinée à entraîner sans réserve le lecteur après lui.

La partie la plus intéressante de l'article est la dernière: Didier Péron note que la «parodie n'est jamais complète, elle n'a pas tout renversé sur son passage insolent». Il voit la limite

d'un genre qui irait trop loin dans le second degré, en ne donnant plus au spectateur qu'un squelette, certes ricanant, mais singulièrement dénué de charme et de force. Le critique montre au contraire que le film sait prendre (il «pille») au cinéma d'aventure les couleurs qui font son attrait, conjuguant l'innocence du modèle et la critique de sa naïveté. «Mais dans le même temps, le film vénère ce qu'il fait mine de profaner»: la valeur du film tient précisément dans un usage de la parodie qui ne consiste pas à se déprendre d'un modèle mais bien plutôt à le reprendre, et à épouser avec lui tout ce qui fait la beauté d'un monde de cinéma.

● Exercice de (la) critique

Le texte de Didier Péron reproduit ci-contre, très positif, correspond à une attente de la critique cinématographique en un temps point trop lointain où elle désespérait de retrouver un certain enthousiasme pour la comédie en France, comme si quelque chose s'était perdu depuis certaines réussites de Philippe de Broca. Il serait intéressant de confronter cette attitude avec celle, souvent partagée aujourd'hui, d'une inattention à la forme. Le problème se révèle particulièrement crucial dans le cas de la comédie où la production du rire est mise au compte de l'acteur, de l'énergie, de la rapidité d'exécution; où la référence télévisuelle – avec ses réussites incontestables – paraît emporter avec elle tous les possibles du comique audiovisuel. Les exercices pourraient consister au repérage des éléments de forme dans un film à la facture aussi classique que *Le Caire, nid d'espions* dans le découpage, la lumière et l'écriture. De montrer par là que le «faire» formel et technique est tout aussi important que la qualité des dialogues, des situations et de l'interprétation. Il serait bon de comparer ce relevé avec des exemples plus classiques, notamment dans l'histoire de la comédie américaine (Lubitsch, Wilder, Edwards). Et de vérifier si le message passe – ou non – en demandant un texte écrit ou une prise de parole critique sur un film ou un extrait, en se limitant d'abord à la comédie, puis en «traquant» la forme dans le dire critique des élèves avec d'autres auteurs (Wes Anderson ou Jacques Demy paraissent tout indiqués).

FILMOGRAPHIE

Les deux OSS 117 de Michel Hazanavicius

OSS 117: Le Caire, nid d'espions (2006), DVD et Blu-ray, Gaumont.

OSS 117: Rio ne répond plus (2009), DVD et Blu-ray, Gaumont.

Du même réalisateur

La Classe américaine (1993), *Derrick contre Superman* (1992) et *Ça détourne* (1992), réalisés avec Dominique Mézerette, disponibles sur YouTube.

Mes amis (1999), disponible en VOD sur MYTF1:

↳ mytf1vod.tf1.fr/films/mes-amis-41190

The Artist (2012), DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Le Redoutable (2017), DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Autres films

L'Homme qui en savait trop (1956) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

James Bond 007 contre Dr No (1962) de Terence Young, DVD et Blu-ray, MGM/United Artists.

Charade (1963) de Stanley Donen, DVD et Blu-ray, Universal.

La Panthère rose (1963) de Blake Edwards, DVD et Blu-ray, MGM/United Artists.

Casino Royale (1967) de John Huston, Val Guest, Kenneth Hughes, Joseph McGrath et Robert Parrish, DVD et Blu-ray, MGM/United Artists.

La dialectique peut-elle casser des briques ? (1973) de René Viénet, disponible sur UbuWeb :

↳ ubu.com/film/vienet_dialectics.html

Le Magnifique (1973) de Philippe de Broca, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

La Cité de la peur (1994) d'Alain Berberian, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

BIBLIOGRAPHIE

Critiques du film

• Fabien Baumann, «OSS 117: Le Caire, nid d'espions», *Positif* n°543, mai 2006.

• Emmanuel Burdeau, «Agent doublé», *Cahiers du cinéma* n°611, avril 2006.

• Guillemette Odicino, «OSS 117: Le Caire, nid d'espions», *Télérama*, 22 avril 2006.

• Didier Péron, «Le gang des pastiches», *Libération*, 19 avril 2006.

• Isabelle Regnier, «OSS 117: Le Caire, nid d'espions: retour gagnant pour l'espion OSS 117», *Le Monde*, 19 avril 2006.

Autres articles

• Marc Cerisuelo, «*Le Redoutable*: une comédie italienne», *En attendant Nadeau*, septembre 2017, consultable en ligne :
↳ en-attendant-nadeau.fr/2017/09/26/redoutable-comedie-italienne

• Alexandre Hervaud, «C'est ma détournée», *Libération*, 28 mars 2009.

• Entretien entre Michel Hazanavicius et Jean Narboni autour du *Redoutable*, *Sofilm* n°53, septembre 2017.

• David Alexander Cassan et Benoit Marchisio, «Pas un film sur le cyclisme» (entretien sur la genèse de *La Classe américaine* avec Michel Hazanavicius, Serge Hazanavicius, Alain Chabat, et alii.), *Sofilm* n°61, juin 2018.

Ouvrages sur la parodie et le pastiche

• Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Les métafilms américains*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

• Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

• Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, 1994, disponible sur Gallica :
↳ gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4804804c.textelimage

• Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, L'Harmattan, 2010.

Sur le situationnisme

• Patrick Marcolini, *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, L'Échappée, 2012.

OSS 117 par Jean Bruce

Il est aisé de se procurer sur internet des exemplaires d'abord publiés au Fleuve noir puis aux Presses de la Cité avec leur couverture d'origine. En librairie on trouvera certains titres repris à partir de 1997 par les éditions Michel Lafon : *OSS 117 préfère les rousses*, *Plein gaz pour OSS 117*, *OSS117 prend le maquis*, *OSS 117 au Liban* et *L'arsenal sautera* (ces deux titres réunis en un volume), *Valse viennoise à Vienne*, et *Atout cœur à Tokyo*.

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com/film/oss-117-caire-nid-despions



- Entretien avec Michel Hazanavicius
- Présentation du film par Marc Cerisuelo

CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema

L'auteur remercie Sacha Cerisuelo pour sa participation à l'élaboration de ce dossier.

Élégante comédie d'espionnage, *OSS 117: Le Caire, nid d'espions* (2006) constitue la première collaboration du tandem Jean Dujardin – Michel Hazanavicius, l'acteur et le réalisateur tournant ensemble dans la foulée de ce premier succès une autre aventure de l'agent secret (*Rio ne répond plus*, 2009), puis l'audacieux film muet *The Artist* (2011) qui triomphera aux Oscars. Ce premier opus, qui adapte au cinéma le personnage de Jean Bruce, retient l'attention par un subtil dosage : œuvre au second degré, mêlant pastiche, parodie et détournement, *Le Caire, nid d'espions* fait rire tout en conservant une relation directe au cinéma d'aventure. De la même manière, les incontestables défauts de ce personnage rétro plongé dans l'Égypte de Nasser (il est macho, colonialiste, pas futé et arrogant) sont plus que compensés par un miracle de bonne humeur et de franchise. Délicate équation dont la résolution consiste dans un travail formel où mise en scène et comédie avancent main dans la main.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA