

Philippe Riutort

Groupe d'Analyse politique, Université Paris X-Nanterre

DÉRISION ET CINÉMA COMMERCIAL : LES LIMITES DE L'HUMEUR ANTI-INSTITUTIONNELLE DE JEAN YANNE

Les réalisations cinématographiques de Jean Yanne qui s'échelonnent du début des années 1970 au milieu des années 1980¹ relèvent tant par les thèmes abordés, le ton adopté délibérément satirique et enfin par les débats suscités, d'un cinéma politique. Les différents films qui s'inscrivent dans le genre du cinéma comique (à l'exception peut-être, de *Chobizeness*) tourné vers le grand public ont pour leitmotiv les manifestations du pouvoir. Les institutions politiques, religieuses, militaires, culturelles et médiatiques sont les victimes d'un véritable jeu de massacre. Le pouvoir politique apparaît inapte et en proie à un désordre récurrent : occupation étrangère (*Les Chinois...*), troubles et manifestations (*Deux heures...*), révolution (*Liberté...*). Les médias, sous dépendance : des journalistes bidonnant leurs reportages (*Tout le monde...*) aux patrons de chaîne serviles et obséquieux envers le pouvoir politique (*Tout le monde... ; Je te tiens...*). Les hommes d'affaire sans scrupules, recourent à la corruption (*Tout le monde..., Moi y en a...*), à la collaboration avec l'occupant (*Les Chinois...*), au meurtre (*Chobizeness*), pour parvenir à leurs fins. L'Église se convertit au maoïsme lorsque la France est occupée par les troupes chinoises (*Les Chinois...*). L'armée offre sa collaboration à l'ennemi (*Les Chinois...*) alors que la police pratique avec célérité le passage à tabac (*Je te tiens... ; Deux heures...*). Les organisations syndicales craignent plus que tout la révolution, l'autogestion (*Moi y en a...*) mais négocient sans hésiter avec le patronat pour éliminer un gêneur (*Tout le monde..., Moi y en a...*).

Cinéma politique et humeur critique

L'une des originalités majeures de la filmographie de Jean Yanne est de comporter des messages ouvertement politiques, en recourant abondamment à la satire alors que le cinéma comique français s'en abstient généralement avec prudence. Il n'est qu'à comparer le traitement de l'occupation allemande opéré par *La grande vadrouille* (1966) et celui d'une occupation chinoise imaginaire qui lui fait fortement écho dans *Les Chinois à Paris*. Le film qui met complaisamment en scène la veulerie d'une population disposée à adhérer aussi bien aux coutumes chinoises qu'à la doctrine maoïste a d'ailleurs suscité de vives réactions, inhabituelles pour une comédie : de la protestation officielle de la République populaire de Chine à l'appel du boycott du film dans les colonnes de *Libération*, jusqu'aux prises de position d'associations, indignées par l'image présentée dans le film de prétendus résistants prêts, à la moindre occasion, à pactiser avec la puissance occupante. Ce film mêle sciemment deux sujets sensibles, le régime chinois juste après la vague d'engouement maoïste et surtout la Résistance française dont les mémoires gaulliste et communiste avaient jusqu'aux débuts des années 1970 fermement restreint l'éventail du dicible filmique².

Un ensemble de transformations homologues semblent se produire, à partir de la fin des années 1960, dans divers vecteurs culturels de masse (rock, bande dessinée...) qui diffusent une critique sociale auquel le cinéma n'échappe pas totalement. La production de Jean Yanne prend ainsi place dans un contexte de mutation du cinéma commercial qui « acclimate » certains éléments de contestation politique³, manifestes dans les « fictions de gauche » qui tentent de renouveler le genre policier⁴ comme dans ce que les *Cahiers du cinéma* ont baptisé ironiquement la série Z, en référence au film de Costa-Gavras ouvrant la voie à un cinéma politique grand public.

Cette humeur est aussi présente dans l'œuvre d'un Jean-Pierre Mocky qui, au début des années 1970, en producteur indépendant, se livre à une dénonciation de l'univers de la télévision, de l'Église ou du pouvoir politique [*La grande lessive* (1969), *Solo* (1970)]. Cette tonalité nouvelle est soulignée par les historiens du cinéma les moins enthousiastes : « le cinéma de 1970 contient ce dont parlent les Français de 1970, et c'est ce qui est neuf : on n'imagine pas le cinéma de Vichy mettant en scène des résistants, ni le cinéma de Georges Bidault mettant en scène des vietnamiens même avec le regard avilissant qu'un Jean Yanne (par exemple) porte sur les gauchistes »⁵. La trajectoire professionnelle de Jean Yanne peut éclairer cette rupture avec le « contemporain vague » qui prenait soin de ne laisser paraître à l'écran aucune trace de conflit idéologique : vedette récente de deux films de Claude Chabrol, *Que la bête meure* (1969) et *Le Boucher* (1970), prix d'interprétation masculine, à Cannes, en 1972 pour son rôle dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* de Maurice Pialat, après être passé par le Centre de Formation des Journalistes⁶, pilier des cabarets parisiens, animateur de radio (RTL, Europe 1, France-Inter) et

de télévision (*Un égale trois* avec Jacques Martin), victime de l'interruption fréquente d'émissions jugées trop corrosives⁷.

Les contraintes pesant alors sur des médias audiovisuels caractérisés par le style compassé des présentateurs et journalistes ainsi que par un contrôle étroit du pouvoir politique tendent à faire, *a contrario*, du cinéma commercial un espace de relative liberté, dans un contexte où la rencontre d'un public plus vaste que celui du cabaret paraît envisageable. Le premier film de J. Yanne, *Tout le monde...*, le mieux reçu par la critique, est en grande partie autobiographique puisqu'il oppose un journaliste de radio impertinent à une direction obsédée par le marketing, prête à toutes les démagogies (cibler, par exemple, une campagne publicitaire sur Jésus-Christ). Quelques années plus tard, avec infiniment moins de succès, *Je te tiens...* propose une critique sévère des jeux télévisés, des émissions de variétés et de la course à l'audience qui préoccupe les patrons de chaîne obsédés, en outre, par l'avis de l'Élysée sur les programmes. *Chobizeness*, film au ton nettement plus désenchanté⁸, qui se termine par l'assassinat des deux principaux personnages, réunit un patron de théâtre (Jean Yanne) — lui-même éphémère directeur du *Vieux Colombier*, au début des années 1970 — et un compositeur d'avant-garde poursuivis par des financiers véreux. Le dévoilement des coulisses de l'univers médiatique dans *Tout le monde...* (animateurs corrompus par les firmes dont ils vantent les produits à l'antenne, journalistes complaisants envers les hommes politiques...) constitue une mise à profit de sa carrière antérieure et reçoit en retour un accueil enchanté de la critique, ravie de la charge portée à l'encontre des médias audiovisuels jugés inféodés au gouvernement en place. François Nourissier dans *l'Express*⁹ salue l'originalité du film : « Il est rare qu'un film soit à la fois très drôle et très irrespectueux » et note la différence avec : « les styles Duraton (Tchernia), doux dingue (Pierre Richard), lourde farce (série des gendarmes), les colossales et minutieuses machines hilarantes (Oury) », alors que le *Nouvel Observateur* ne craint pas d'établir un parallèle entre J. Yanne et Woody Allen, dont le film *Bananas* (1971), sort sur les écrans français¹⁰. Plus remarquables, les revues spécialisées, d'ordinaire extrêmement réservées envers la production comique grand public, tout en n'ignorant pas les lacunes techniques du réalisateur, manifestent leur encouragement¹¹.

Cependant, le succès du film retombé, les autres réalisations ne bénéficieront pas du même engouement critique même si des soutiens *a priori* singuliers, tel celui du critique et cinéaste Jacques Doniol-Valcroze, co-fondateur avec André Bazin des *Cahiers du Cinéma*, demeure, saluant *Moi y en a...* : « On aime ou on n'aime pas, mais un metteur en scène est là, qui maîtrise un langage ainsi qu'un mode de récit. »¹² Les dimensions contestataire et polémique, suscitent progressivement doute et scepticisme et invitent à s'interroger, plus largement, à travers le cinéma de J. Yanne, sur les limites de la provocation au sein du cinéma commercial.

Un cinéma commercial sous contraintes

La filmographie de J. Yanne appartient à un genre, le cinéma comique « grand public » condamné à respecter, ce que Christian Metz nomme le vraisemblable — « l'ensemble de ce qui est permis au nom de l'opinion commune »¹³ —, contradiction qui a été pointée par la critique¹⁴. En dépit d'un désir, maintes fois proclamé, de ne se consacrer qu'à la réalisation, J. Yanne est contraint, afin d'assurer le financement¹⁵, de figurer en tête d'affiche de ses films, tant l'économie du cinéma commercial repose sur la notoriété des acteurs. L'usage de la distribution des acteurs révèle, outre la fidélité à des acteurs comiques issus comme lui du cabaret, l'emploi de personnages typifiant des figures sociales immuables d'un film à l'autre et servant de point de repère immédiat au spectateur. La construction des scénarios, fidèle aux ressorts du cinéma commercial, repose entièrement sur le personnage principal, identifiable au sujet de l'action — qui relève, pour emprunter le langage de Barthes, du noyau et non de la catalyse —, capable à lui seul d'en renverser le cours : le schéma actantiel appliqué aux scénarios indique ainsi une absence d'adjuvant¹⁶, ce qui justifie par ailleurs, qu'en dépit de ses mérites, la cause réformatrice soit perdue d'avance, puisqu'elle oppose à un homme seul, des forces antagonistes mais alliées. Les procédés comiques à l'œuvre chez J. Yanne empruntent principalement à la satire et visent ainsi le plus souvent à déconsidérer les adversaires du héros, profondément ridicules, alors que celui-ci — ce qui est rare dans la comédie — ne se trouve qu'exceptionnellement placé à l'origine de la situation comique¹⁷.

La mise en scène d'un personnage incarnant les valeurs positives face à une machinerie inhumaine facilite l'identification du public avec le héros alors que la sollicitation d'une « doxa cachée »¹⁸ permet de prendre appui sur certaines représentations disponibles. Le recours abondant à l'anachronisme comme élément parodique suggère des analogies sans avoir à les assumer, tout en agrégeant diverses réceptions, naviguant entre le dénoté et le connoté des messages. L'intérêt de la métaphore repose ainsi sur l'économie de démonstration qu'elle autorise, amalgamant, par exemple, Révolutionnaires de 1789 et socialistes de 1985 (*Liberté...*). La mise en scène du désordre, récurrent dans le cinéma de J. Yanne qui caractérise l'univers d'une station de radio (*Tout le monde...*), d'une chaîne de télévision (*Je te tiens...*), du théâtre (*Chobizeness*), voire, du pays en proie aux troubles sociaux (*Moi y en a...*), à la fomentation de complots (*Deux heures...*), à l'occupation étrangère (*Les Chinois...*), à la Révolution (*Liberté...*), si elle laisse libre cours à l'inversion des règles habituelles du jeu social — des syndicalistes demandant à un patron « en grève » de bien vouloir reprendre son poste (*Moi y en a...*) — n'en est pas moins clôturée par un apaisant retour à l'ordre, signe de réconciliation générale, à l'image du Jules César (*Deux heures...*) qui, en dépit du climat politique agité, organise un grand banquet final digne des aventures d'*Astérix* ou du Louis XVI (*Liberté...*) contraint à l'exil et qui, grâce à ses talents de serrurier parvient à ouvrir la Porte d'or et se voit sacrer calife de Bagdad. Le pouvoir ne saurait, décidément, échapper longtemps aux grands hommes !

L'une des figures les plus usitées, l'oxymore¹⁹, démontre que les gauchistes ne sont que des bourgeois qui s'ignorent, à l'image du leader des Forces Révolutionnaires Clandestines, roulant en décapotable rouge et habillé par les grands couturiers (*Moi y en a...*) ou de Millie, l'épouse du président Thule (*Tout le monde...*) qui parcourt, allongée sur son sofa, *La Cause du peuple*. Le cinéaste tient à égale distance les détenteurs du pouvoir et ses détracteurs. L'usage récurrent de la thèse de l'inanité²⁰ (vouloir changer le monde s'avère illusoire), est parfois combiné à l'effet *pervers*, comme dans *Liberté...* où la Révolution française substitue à un monarque incompetent mais inoffensif un Marat, démagogue assoiffé de sang qui annonce devant la représentation nationale : « Désormais, le peuple se dirigera seul, je l'ai décidé ainsi. Et pour en être certain, au nom du peuple, je dirigerai seul. » En revanche, le dernier argument du triptyque d'Albert Hirschman, la *mise en péril*, est prudemment écarté, car trop ouvertement conservateur. L'ordre social est donc immuable comme l'atteste la morale qui s'affiche sur l'écran au final de *Moi y en a...* : « Le monde est fait d'imbéciles qui se battent contre des demeurés pour conserver une société absurde. » Derrière la contestation en apparence incarnée par le héros, se profile une neutralité rassurante pour un vaste public mais fondée également sur certaines représentations populaires du politique, méfiantes envers l'univers institutionnel : les dirigeants politiques n'apparaissent mus que par leur intérêt personnel, à l'instar d'un Louis XVI : « Écoutez Necker. Je n'assiste jamais au Conseil des ministres parce que ça m'emmerde, mais si vous venez me le raconter, c'est encore pire » (*Liberté...*) ou d'un César, exaspéré par les revendications populaires, qui en vient à prodiguer ce conseil : « Organisons le pays entre gens du même monde » (*Deux heures...*). Les conflits politiques, fréquemment mis en scène, peuvent parfois se réduire à de simples querelles familiales à l'image d'un Benoît Lepape (*Moi y en a...*) puissant industriel qui doit affronter la CGI dirigée par son oncle, ou de son ami d'enfance Léon, prêtre, exaspéré par sa jeune sœur, dirigeante du Mouvement pour l'Émancipation Féminine.

Le cinéma de J. Yanne peut ainsi être rapproché de ce que Roland Barthes appelait « la critique ni-ni »²¹, stigmatisant les extrêmes politiques ou sociaux (les grands patrons et les gauchistes, les militaires et les féministes...) et confortant un « bon sens » incarné par une opinion moyenne, empreinte de juste milieu (on peut remarquer au passage que le plan dévastateur que Christian Gerber devait mettre en place à *Radio-Plus*, déjoué *in extremis* par les dirigeants de la station, reste inconnu pour le spectateur, invité à y projeter ce qu'il désire) : si les dirigeants paraissent cyniques et avides de pouvoir, les opposants réunissent des « excités » (les féministes, les comédiens d'avant-garde), des « enfants gâtés » (les gauchistes) et des « gens du peuple » indécrottablement bornés, au point de confondre le calife de Bagdad avec des « camarades travailleurs immigrés exploités par le grand capital » (*Liberté...*).

Le cinéaste suggère ainsi au spectateur de se tenir à l'écart des joutes politiques, à l'image de l'épilogue des *Chinois...* où le Pape au balcon de la basilique Saint-Pierre, célèbre la messe, entouré de militaires chinois, les chants mêlés de l'Internationale et de l'Alléluia couvrant son discours²². Une cursive exploration biographique s'impose pour saisir les fondements de ces représentations.

Si la place de J. Yanne dans le monde du spectacle a longtemps paru instable — des débuts de journaliste peu mémorables à en croire l'intéressé, une carrière d'animateur de radio intermittente —, sa carrière de réalisateur s'inscrit dans un projet d'autonomie (financière) : « Je suis le patron, étant donné que j'écris l'histoire, je fais les dialogues, la musique et je joue dedans [...] Et en plus, Mimi Coutelier [sa compagne] fait les costumes et le design. Par conséquent, c'est une espèce d'entreprise familiale ! »²³ J. Yanne, qui déclare volontiers « exercer en quelque sorte une activité manuelle dans un secteur intellectuel »²⁴ se montre très critique envers les gros producteurs mais célèbre sur un mode nostalgique, le monde de la petite entreprise — son père exerçait la profession d'ébéniste — : « Je serais resté à la radio, si cela avait été ma chaîne. C'est comme dans le cinéma, il y a des gens qui ont une vocation artisanale. Je ne peux pas m'intégrer à un système. »²⁵

Sous cet aspect, la connivence recherchée avec un *éthos* populaire, loin d'être fabriquée prend appui sur certaines dispositions personnelles²⁶. À l'image de l'apprenti journaliste devenu comédien à succès, les héros qu'incarne J. Yanne connaissent toutefois une ascension sociale remarquable à travers les films, même si leur impertinence les bride provisoirement : Christian Gerber (*Tout le monde...*) reporter au début du film accède à la direction de la station ; Benoît Lepape (*Moi y en a...*), cadre commercial, construit un groupe industriel ; Chodaque (*Je te tiens...*), inspecteur de police, fait fortune dans un jeu télévisé... Le personnage principal incarne de manière archétypale une forme de réussite²⁷. Il est d'ailleurs permis de se demander si le reflux rapide de la critique et plus tardif du public (*Je te tiens...* est un échec commercial retentissant qui contraint J. Yanne à réaliser une superproduction *Deux heures...* qu'il ne maîtrise que partiellement alors que l'échec de « Liberté... » met un terme à sa carrière de réalisateur) n'est pas à mettre au compte de l'épuisement des thèmes mobilisés — alors qu'au même moment, de « nouveaux » personnages ont droit de cité dans le cinéma comique français, via des acteurs issus du café-théâtre et influencés par la « nouvelle » bande dessinée, davantage réceptifs à la marginalité sociale [*Viens chez moi, j'habite chez une copine* de Patrice Leconte (1981)], et qui s'adressent à un public plus jeune : *Les bronzés* de Patrice Leconte (1978) ou *Le Père Noël est une ordure* de Jean-Marie Poiré (1982) —, l'humour de J. Yanne perdant sa verve polémique pour renouer avec la veine chansonniers (*Liberté...*) en dénonçant le pouvoir politique en place : la chanson finale du film ne propose-t-elle pas, sur l'air du *ça ira*, en guise de projet de société : « quand on en aura marre du socialisme, on s'en ira tous aux U.S.A. » ?

NOTES

1. Les films réalisés par J. YANNE sont : *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* (1972), *Moi y en a vouloir des sous* (1973), *Les Chinois à Paris* (1974), *Chobizeness* (1975), *Je te tiens, tu me tiens par la barbichette* (1979), *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ* (1982), *Liberté, égalité, choucroute* (1985).
2. Voir Sylvie LINDEPERG, « La Résistance rejouée. Usages gaullistes du cinéma », *Politix*, n° 24, 1993, p. 134-152. Certains commentateurs, dont Mona Ozouf, établissent un parallèle entre le film de J. Yanne, *Lacombe Lucien*

Dérision et cinéma commercial : les limites de l'humeur anti-institutionnelle de Jean Yanne

(1974) de Louis Malle et *Portier de nuit* (1973) de Liliana Cavani : « Au bout de cette logique, tristement niveleuse, il y a le film de Jean Yanne [...] portrait d'une France où la médiocrité et la lâcheté sont l'objet d'un très démocratique partage », *Le Nouvel Observateur*, 25 mars 1974.

3. Voir Pascal ORY, *L'entre-deux-Mai : Mai 68-Mai 81. L'histoire culturelle de la France*, Paris, Seuil, 1983, 282 p. Cette évolution atteint également un genre fortement marqué à droite, la littérature d'espionnage, où émerge un courant « progressiste » visant un public rajeuni et davantage scolarisé, E. NEVEU, *L'idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de la FNSP, 1985, p. 29-32.
4. Sur cette production notamment personnifiée par Yves Boisset, Cf. Yannick DEHÉE, « Les mythes policiers du cinéma français, des années 1930 aux années 1990 », *XX^e siècle*, n° 55, juillet 1997, p. 86-87.
5. Jean-Pierre JEANCOLAS, *Le Cinéma des Français. La V^e République (1958-1979)*, Paris, Stock Cinéma, 1979, p. 195.
6. « Le CFJ était le seul endroit où l'on ne demandait pas de diplômes aux prétendants. Moi, je n'ai jamais passé le bac. Je disais à mes parents qu'en période de guerre les études, c'était une perte de temps. J'ai le certif, le brevet et un certificat d'économie politique. Pour entrer au CFJ, il suffisait d'un entretien. Tous les ignares de l'époque y sont passés. » *Télérama*, 14 avril 1999.
7. « Il était impossible, par exemple, de passer *Le Gorille* de Brassens à *Europe 1* et *Luxembourg* avait interdit *Cerisiers roses et pommiers blancs* parce qu'on y entendait une phrase comme "J'ai mis mes mains sur toi !" » *Image et son*, janvier 1970, p. 94.
8. La critique paraît prise à contre-pied par ce film inattendu de Jean Yanne, à l'image de *Télérama* (29 octobre 1975) offrant deux papiers, l'un pour, l'autre contre à ses lecteurs, et ouvre la voie à des revirements, à l'image de celui du *Monde* (26/27 octobre 1975), très réticent sur le contenu idéologique de *Moi y en a... et des Chinois...*, qui se montre enthousiaste : « Et si on allait prendre *Chobizeness* pour un « film de gauche », quelle revanche ! »
9. *L'Express*, 8 mai 1972, p. 100.
10. *Le Nouvel Observateur*, 15 mai 1972.
11. « La première impression [...] c'est de penser qu'enfin, ce genre de comédie satirique dont les U.S.A. nous ont fourni tant d'exemples brillants, vient de trouver chez nous un adepte de brillante qualité », *Positif*, n° 139, juin 1972.
12. *L'Express*, 22 mars 1973.
13. Christian METZ, « Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin d'un vraisemblable ? », *Communications*, n° 11, 1968, p. 24.
14. À propos de *Je te tiens...* : « L'ennuyeux avec Jean Yanne, c'est qu'il utilise toujours lui-même les méthodes qu'il entend dénoncer. Pour vous dégoûter des jeux débiles, des shows minables et de ce bruit infernal qu'est le disco, il vous ascène jeux débiles, shows minables et disco infernal », *Télérama*, 11 avril 1979.
15. Le fait que J. Yanne dispose de budgets significatifs (*Deux heures...* pouvant même être considérée comme une super-production) et que ses films bénéficient d'une large distribution dans les circuits commerciaux est dénoncé par certains critiques qui en font le « contestataire béni, officiel du système », Christian ZIMMER, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, 1974, p. 176. *L'Humanité* (28 février 1973) souligne que *Moi y en a...* est co-produit par la banque Rothschild et *Libération* (18 février 1974) indique que Dassault produit *Les Chinois...*

16. Voir A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 176. Pour de plus amples développements sur ce point et les suivants, Cf. Philippe RIUTORT, *L'idéologie dans le cinéma de Jean Yanne*, DEA d'Histoire du xx^e siècle, IEP de Paris, 1992, 185 p.
17. Ce comique paraît s'opposer diamétralement au burlesque, où le spectateur tout-puissant contemple l'enlèvement du personnage. Cf. Daniel PERCHERON, « Rire au cinéma », *Communications*, n° 23, 1975, p. 190-201.
18. Pour un usage de cette notion inspirée de Pierre BOURDIEU, E. NEVEU, *op.cit.*, p. 294-339 ainsi que du même « Les miroirs troublants de la « soviétologie » spontanée », *Politix*, n° 18, 1992, p. 56-76.
19. Pour un usage des procédés rhétoriques dans les discours politiques, Marc ANGENOT, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, 425 p.
20. Albert O. HIRSCHMAN, *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, Paris, Fayard, 1991, 77-136.
21. Voir Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 144-146.
22. Le cinéma de J. Yanne, particulièrement ses trois premiers films a d'ailleurs servi d'emblème au ressentiment atrabilaire de Dominique de Roux qui y voit une salutaire démonstration de « décadence française ». Cf. D. DE ROUX, *La France de Jean Yanne*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
23. *Cinérevue*, avril 1985, p. 18.
24. *Écran*, novembre 1975, p. 8.
25. *Première*, mai 1977, p. 58.
26. J. Yanne déclare pratiquer « l'humour des villes, c'est-à-dire celui des petits livreurs, des gens qui sont dans les rues depuis l'âge de dix ans et qui, constamment, agressés, envoient des vannes. Un humour de défense... », *Le Matin*, 4 avril 1979.
27. Cette interprétation a été diffusée dans la presse dès la sortie de *Moi y en a...* *Le Point* consacrant sa Une à « La France de Jean Yanne » : « Jean Yanne se bat dans une économie de croissance et de concentration, il affronte les trusts de la presse et de la banque, il est lui-même un spécialiste de la communication (*Tout le monde il est beau...*) ou de la gestion (*Moi y en a...*), un de ces jeunes cadres compétents lancé à la conquête du pouvoir dans les entreprises. Il réprovoque les vices du système mais il ne remet pas en cause les fondements de la société : c'est à sa manière un réformateur », Pierre BILLARD, *Le Point*, 19 mars 1973, p. 26.