

Universität Wien

Institut für Romanistik

SS 2020

Medienwissenschaftliches Proseminar Französisch – Cinéma-monde: Konzepte & Filme des frankophonen Weltkinos

Leitung: Ass.-Prof. Mag. Dr. Daniel Winkler, Privatdoz.

Analyse du film « Rien à déclarer » : genres, traditions filmiques et idéologie dans la comédie de

Dany Boon

Verfasser: Reinis Pauluks

Matrikelnummer: 11829630

Table des matières

1. Introduction.....	3
2. Production et contexte.....	4
2.1. Dany Boon : L’histoire d’un succès.....	4
2.2. Cinéma Monde.....	5
3. Analyse	6
3.1. Film de genre ? Film d'auteur ?	6
3.2. Influence de la comédie française contemporaine	8
3.3 Film critique ou commercial ?	10
4. Conclusion	13
Bibliographie.....	14
Littérature.....	14
Filmographie	15
Images	15

1. Introduction

Ce travail traite du film *Rien à déclarer* de Dany Boon. L'analyse de ce film est principalement basée dans une investigation compréhensive des questions de genre, de la production, des influences de la tradition filmique et des éléments idéologiques, intentionnels ou non, présents dans le film.

Dany Boon, avec plusieurs grands succès commerciaux, a démontré qu'il sait atteindre un grand public français, mais aussi le marché international. Pourtant ses films sont assez loin d'être une production vue comme « typique » pour un pays connu plutôt pour une tradition des films d'auteur. Le but de cette recherche est donc d'examiner le contexte dans lequel ce film a été produit et de retrouver la « formule de succès » utilisé par Dany Boon pour réaliser un film populaire et commercial, donc les « données » avec lesquels il travaille, les traditions et formules anciennes dont il s'inspire, ses propres buts dont il parle dans des interviews et les considérations tacites qui sont les présupposés dans la création d'une œuvre d'art commerciale.

Après l'introduction, le second chapitre introduit le film, le réalisateur Dany Boon lui-même, ses succès au box-office, et le concept de Cinéma-Monde, ce qui est utile pour illustrer la relevance des thèmes principaux du film et les aspects sociaux qui se trouvent au centre du film dans la conception de Boon.

Le troisième chapitre met en lumière les éléments génériques du film (notamment les traditions dont le film est héritier et la manière de les combiner pour produire une œuvre qui soit familier et artistiquement accessible), l'influence de la comédie française contemporaine et le rôle du film comme porteur d'un « message ».

Le quatrième chapitre conclut le travail en le résumant et en introduisant des chemins possibles pour un travail de recherche plus approfondi, notamment une recherche dans des domaines peu étudiées dans le monde académique, comme la comédie française contemporaine.

Toutes les images utilisées proviennent directement du film.

2. Production et contexte

2.1. Dany Boon : L'histoire d'un succès

Dany Boon (nom de scène de Daniel Faid Hamidou, né le 26 juin 1966) est l'humoriste-réalisateur français responsable pour le plus grand succès au box-office national dans toute l'histoire du cinéma français : la comédie *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008). Au total, avec 20 489 303 entrées, ce film est derrière seulement *Titanic* (James Cameron, 1998) et les 20 758 841 entrées de sa sortie initiale.¹ Comment expliquer qu'une comédie populaire modeste soit le film le plus réussi commercialement de tous les temps en France, le pays connu pour La Nouvelle Vague, une tradition de films d'auteur difficiles, le festival de Cannes et l'expérimentation et la variété artistique ? En fait, *Bienvenue chez les Ch'tis* est loin d'être une exception - les comédies ont déjà longtemps été l'un des principaux moteurs du marché du cinéma commercial français. *Rien à déclarer* (2010), le prochain film de Boon après *Bienvenue*, est un succès un peu moins éclatant avec 310 000 entrées en France, mais il représente quand même le fait que Boon a découvert une formule comique qui l'a conduit plusieurs fois au succès au box-office. La comédie française contemporaine est très peu étudiée dans le milieu académique, étant, comme l'appelle Raphaëlle Moine, un « mauvais objet culturel ».² Mais dans l'espace occupée par ces comédies populaires on retrouve une variété énorme aussi bien que de l'expérimentation avec différents genres et traditions filmiques, et un charme qui a brisé le mythe de l'impossibilité d'exporter la comédie locale avec de grands succès internationaux comme *Intouchables* (Olivier Nakache, 2011).³ Je crois qu'il est donc évident pourquoi ces comédies méritent une analyse académique.

Rien à déclarer raconte l'histoire de Ruben Vandevoorde, joué par Benoit Poelvoorde, et Mathias Ducatel, joué par Dany Boon lui-même. Ils sont des gardes-frontières sur les côtés opposés de la frontière franco-belge. L'accord de Schengen au début des années 90 enlève les contrôles aux frontières entre la France et la Belgique, ce qui est une épine dans le flanc du nationaliste belge Ruben, qui déteste les Français. Il est contraint de travailler dans une équipe « mixte » avec le français Mathias Ducatel ; la situation est très tendue au début mais se transforme en une sorte

¹ Mongin 2007: 6-7

² Moine 2014: 239

³ Harrod/Powrie 2018: 3-4

d'amitié. Les deux doivent apprendre à travailler ensemble et à se tolérer. La confrontation finale, cependant, survient lorsque Ruben découvre que Mathias veut épouser sa sœur. Ruben essaie même de le tuer, mais il lui pardonne et ensemble ils arrêtent un groupe de trafiquants de drogue. Il y a alors trois histoires distinctes : l'histoire d'amour, l'amitié entre Ruben et Mathias et les activités des trafiquants de drogue. On voit aussi que le film peut être classifié comme une « culture-clash comedy », qui, comme son prédécesseur, joue avec les stéréotypes et les préjugés de deux communautés francophones.

2.2. Cinéma Monde

Le concept Cinéma-Monde est une nouvelle focalisation du cinéma francophone. Il s'agit d'élargir le champ de vision au-delà des frontières françaises : linguistiquement, thématiquement, stylistiquement, etc. Ces films sont transnationaux et souvent multilingues (y compris les accents de la francophonie). Les sujets qui reviennent souvent sont les frontières, le mouvement, la langue et les connexions. Ce concept réunit de nombreux genres différents, y compris des comédies commerciales de choc culturel qui ont connu un grand succès partout ces dernières années, comme par exemple *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* (Philippe de Chauveron, 2014) ; et on voit que *Rien à déclarer* fait aussi partie de ce « mouvement », au moins dans ses thèmes. Ces comédies jouent avec certains stéréotypes en essayant de les déconstruire, comme le décrit Martin Nies dans son article sur le cinéma allemand : « die *Culture-Clash-Komödie* bemüht zumeist um humoristische Harmonisierung, indem Klischees und Stereotypen der beiderseitigen Fremdwahrnehmung satirisch überformt, der Lächerlichkeit preisgegeben und somit im besten Fall desavouiert werden. »⁴ Cette remarque peut facilement être appliquée à *Rien à déclarer* : Ruben, le fonctionnaire nationaliste belge, est dépeint comme ridicule dans le film : il est par exemple aussi « francophobe » qu'il ne peut même parler aux français sans un accès de colère ; il préfère les produits belges, y compris l'eau belge, et, la nuit, il déplace la frontière belge dans la France. Quand Ruben découvre que sa sœur veut épouser un Français, il veut le tuer. Boon utilise donc évidemment les thèmes focalisés par Cinéma-Monde, mais cet aspect n'est encore pas suffisant pour une analyse complète des formules dont Boon se sert pour obtenir la réaction souhaitée du

⁴ Nies 2015: 69

public. La structure, la comédie, les personnages et la manière d'aborder le sujet ont leurs racines dans des domaines assez diverses.

3. Analyse

3.1. Film de genre ? Film d'auteur ?

Il est évident que la structure et la production du film sont très traditionnelles. *Rien à déclarer* utilise des couleurs vives, de la musique extradiégétique pour transmettre l'ambiance et surtout des plans courts pour créer une atmosphère « amusante ». Il y en a un exemple très distinct au début du film (Source : 00:02:34), où un travelling explore une ville illuminée et décorée pour Noël avec une musique extradiégétique très « ludique » (qui rappelle beaucoup le générique d'introduction de *Home Alone* (Chris Columbus, 1990)). Même avant l'apparition des acteurs le ton a été introduit par la musique, le décor, et la police colorée du générique.

Boon filme presque tous les dialogues champ-contrechamp et les coupes doivent être aussi discrètes que possible. Le montage doit être invisible et les coupes devraient également « encadrer » les blagues. Une scène suit toujours une certaine intrigue du début à la fin. L'intrigue est principalement basée sur des gags (avant de se lancer dans des films, Boon a eu une longue carrière faisant des *one man shows*). On voit alors que, contrairement aux films d'auteur (spécialement la Nouvelle Vague), la forme elle-même de l'œuvre ne joue pas un rôle principal. Si un grand public vient voir ce film, ce n'est pas pour la cinématographie, le montage ou les plans eux-mêmes, ou pour une chef d'œuvre pionnière, mais pour les blagues et l'intrigue. Le recours aux conventions de genre pour la forme et la structure marquent le film comme un film de genre certainement pas axé sur l'auteur.



Image 1: Eléments de comédie romantique



Image 2: Le fait que Mathias et Ruben doivent travailler et passer la journée ensemble dans un espace limité est utilisé comme source de comédie et comme moyen de développer leur amitié.

s'échapper par la fenêtre nu pour ne pas la compromettre etc.) ; l'intrigue de l'amitié de Ruben et Mathias semble avoir hérité sa structure de base de la « buddy-cop comedy », devenu une forme incontournable du film d'action d'Hollywood dans les années 1980, mettant en évidence la relation entre deux héros contrastés qui, initialement en désaccord, apprennent à se respecter et à travailler ensemble pour vaincre un ennemi commun. Dans les années 80, le contraste était le plus souvent basé sur des différences raciales et les différences de classe comme dans *48 Hours*. (Walter Hill, 1982), *Beverly Hills Cop* (Martin Brest, 1984) et *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987) et leurs continuations.⁶

⁵ Dossier de presse officiel: 10

⁶ Gates 2012: 83

Une question qu'il faut poser est si le film appartient à un genre spécifique, s'il allie les éléments de plusieurs genres, etc. Si on regarde les trois fils rouges mentionnés ci-dessous, l'histoire d'amour, l'amitié de Ruben et Mathias, et les trafiquants de drogue (nommés explicitement dans la direction musicale discuté par Boon : « Pour *Rien à déclarer*, [le compositeur] m'a proposé des thèmes autour de trois éléments principaux : les douaniers, l'histoire d'amour et les truands. Il les a enregistrés avec un orchestre de 80 musiciens et le résultat me ravit. »⁵), on a un bon guide pour distinguer les influences principales. L'histoire d'amour pointe vers la comédie romantique (on peut citer les exemples de la scène de proposition de mariage et la visite de Mathias chez la famille de Ruben, où il doit prétendre qu'il ne connaît pas sa fiancée, et il doit

Aux Etats Unis ils ont alors pris deux détectives ou policiers de différentes origines et ce conflit des personnalités était à la base de la comédie. Ici, on voit la même chose, mais le « conflit » est transposé entre deux identités francophones. Une tradition des *buddy cop comedies* est que le scénario utilise le fait qu'ils doivent partager un espace très petit (la voiture) et qu'ils doivent travailler ensemble pour développer les deux personnages et faire des blagues amicales.⁷

Comme ces films d'Hollywood se répandent partout, il me paraît qu'il est tout à fait possible que ces films (et leurs « descendants » européens) aient exercé une influence sur la conception de ce film. Il y a aussi certains éléments qu'on ne peut pas expliquer sans ces influences génériques : par exemple pourquoi y'a-t-il une grande fusillade vers la fin du film ? Et pourquoi appellent-ils des douaniers pour arrêter une voiture à grande vitesse ? Si l'on accepte que la base de ce film provient des films policiers, on voit que c'est parce que, avec cette poursuite, le film conforme mieux à la structure traditionnelle d'un « action film » (ou spécifiquement la « buddy-cop comedy »), où après la résolution d'un conflit personnel les héros doivent affronter un danger commun.

3.2. Influence de la comédie française contemporaine

Un contexte important pour la compréhension de la production de ce film est la comédie française contemporaine. Bien que peu étudiée, le cinéma de genre, et surtout la comédie n'a pas hésité à s'emparer de la majeure partie du cinéma français grâce à la prédominance des multiplexes :

“At the end of 2004, a dense network of 109 multiplexes took in 80% of all tickets sold. The multiplexes have effected a complete revolution in the commercial structure and are dominated by the chains UGC, Pathe, and Gaumont, and in Paris by MK2 as well. As a result, the independents have been marginalized. The massive expansion of multiplexes has completely changed the rates of distribution: a single film can be released on several hundred screens simultaneously on the same day, backed by a brief but intense marketing campaign on a national scale. This expansion also affects production. Market demand for films that one can target to a wide audience has largely prompted a return to genre cinema...”⁸

⁷ Gates. p. 84

⁸ Marie 2009 : 11

Mais, contrairement au discours critique, la comédie contemporaine française n'est pas une catégorie stagnante. Raphaële Moine écrit dans son article que la comédie n'est pas une forme fossilisée qui continue à utiliser les mêmes recettes, mais un genre qui, au niveau formel et thématique, met à jour des formules héritées du passé dans le contexte socioculturel du présent, crée de nouvelles histoires et acclimate des formes jusque-là étrangères à la comédie française, comme la comédie romantique. C'est aussi le domaine dans lequel, avec l'émergence des « comédies d'auteur », on peut voir un défi posé à la dichotomie qui prévaut depuis la Nouvelle Vague entre cinéma de genre et cinéma d'auteur – le premier étant considéré comme préoccupé du divertissement, de style académique et axé sur le commerce, ce dernier étant considéré comme créatif, les qualités distinctives du cinéaste s'exprimant (entre autres) dans un rejet des conventions génériques.⁹

Cependant, la plupart des comédies ne sont pas des "comédies d'auteur", ni destinées à des festivals de cinéma, mais produites pour être distribuées dans un marché extrêmement rentable. La présentation des types sociaux et régionaux, l'affichage du langage, la relation de complicité entre le public et les stars de la comédie sont quelques-unes des caractéristiques, très marquées dans le cas des films français, qui contribuent à expliquer à la fois la popularité de la comédie en France et le fait qu'elle n'exporte pas bien; d'une part l'enthousiasme du public, et d'autre part la qualification récurrente et très péjorative de ces œuvres de «comédies franchouillardes» (comédies strictement et péjorativement «françaises»). Selon Moine, avec leurs «étalages» de langage et leurs jeux de mots, les comédies populaires françaises jouent aussi sur le plaisir de reconnaître les comédiens nationaux. Une relation de familiarité entre ces derniers et le public est favorisée par la tendance intrinsèque de la comédie à présenter des personnages qui sont notoirement ordinaires, en fonction de leur personnalité, sinon de leur origine sociale. En France, cependant, cette familiarité est renforcée par les scénarios qui utilisent non seulement des stéréotypes sociaux et psychologiques, notamment pour la création de personnages secondaires, mais assure également que ces personnages reçoivent des pièces de bravoure comique, dans lesquelles les acteurs répètent les performances qui constituent leur marque de fabrique. Même si la routinisation n'est plus aussi marquée qu'elle l'était avec les «excentriques» du cinéma classique français, le recyclage des mêmes acteurs aux mêmes fins se poursuit dans la comédie contemporaine. Benoît Poelvoorde,

⁹ Moine 2014: 235

par exemple, joue à peu près le même rôle que dans *Rien à déclarer* dans quatre ou cinq autres films.¹⁰ Dans le film *Ils Sont Partout* (Yvan Attal, 2016) Poelvoorde reprend notamment le rôle d'un xénophobe (cette fois antisémite), et Dany Boon joue un jeune homme juif. On voit ici dans quelle mesure les acteurs reprennent des rôles similaires à ceux qu'ils ont joués auparavant. Il y a donc dans chaque nouveau rôle des pièces précédentes qui ont été légèrement «recyclées». Les acteurs influencent les personnages qu'ils jouent au lieu d'essayer de les devenir. Regarder un certain film implique donc aussi une connaissance culturelle de la sphère dans laquelle il a été conçu, donc d'autres films et émissions de télévision d'où certains personnages ont été «enlevés» ou où ils sont «continués», par exemple : «much of the pleasure to be had from the film [*Intouchables* (Olivier Nakache 2011)] if you are French is in the way that Omar Sy recycles his character from the TV programme «*Service après vente des émissions.* » »¹¹

3.3 Film critique ou commercial ?

Ce film critique-t-il effectivement la xénophobie telle qu'elle est manifeste par la société contemporaine européenne ? Comme on l'a vu dans la citation, Martin Nies pense que la comédie a le pouvoir de changer les opinions du public en recadrant les stéréotypes et les préjugés et en les rendant ridicules. Mais il y a des différences d'opinion sur la question du vrai rôle de la comédie contemporaine :

“whether one adopts the position of the Frankfurt School – that comedies like all genres function principally to maintain the status quo – or whether one adopts the position inspired by Lévi-Strauss’s analysis of myth – that comedy, like other genres, functions to express and reconcile social and cultural tensions – these two positions, antithetical in appearance, both operate to neutralize dissent, allowing bad objects to inculcate Sartrean bad faith as the audience unquestioningly accepts questionable representations. As Moine says, the guilty pleasure one may feel emerges from the fact that comedy ‘autorise un plaisir contre-culturel sans générer de danger social.’”¹²

L'école de Francfort voit la comédie comme perpétuation et confirmation de l'idéologie dominante, qui n'invite pas à questionner les paradigmes et les hiérarchies présentes ; la production de films à gros budget est, selon eux, la forme d'auto-censure la plus efficace et invisible. La

¹⁰ Moine 2014: 236-237

¹¹ Harrod/Powrie 2018: 3

¹² Ibid. p. 1

théorie opposée voit dans la comédie un jeu autorisé avec des tensions sociales qui est producteur de changement réel. Même avec cette « autorisation » d'un plaisir contre-culturel, Boon exprime un restraint en parlant du thème du film, et il admet qu'il l'a choisi avec précaution pour que la xénophobie exprimée par Ruben ne soit pas trop gênante pour le public : « Avec *Rien à déclarer*, j'ai donc aussi voulu imaginer une comédie qui permettrait d'aller très loin dans le racisme sans le moindre malaise. Puisque les Français et les Belges sont des cousins, la francophobie de Ruben Vandevorde peut sonner réaliste, faire rire et réfléchir. On peut dire beaucoup de choses sur le patriotisme ou le racisme en agissant, ainsi, par ricochet. Il suffit de remplacer, dans la bouche de Ruben, le mot «français» par «arabe», «juif» ou «noir» et la dimension devient soudain différente. »¹³

La réaction de soutien de Ruben quand Mathias prétend être amoureux d'une femme noire dont la famille déteste les blancs montre aussi que Boon voulait explicitement montrer que la xénophobie de Ruben ne va pas « trop » loin. En même temps, on peut se demander si un spectateur possédant certains préjugés ne les compartimenterait pas de la même manière que Ruben le fait, de sorte que le film, complètement surjoué, semble parler d'un problème sans rapport avec ses propres attitudes envers, par exemple, les différentes communautés dans son propre pays. On peut également souligner que le film, comme la plupart des comédies contemporaines, ne traite pas de l'un des principaux contributeurs à la xénophobie - les différences socio-économiques, la France et la Belgique étant des pays indépendants et du premier monde, et Mathias et Ruben étant des Européens de la classe moyenne.

En tout cas, il y a des éléments dans *Rien à déclarer* qu'on pourrait analyser du point de vue de l'Ecole de Francfort : il y a par exemple de nombreux exemples dans le film de violence et d'abus de pouvoir, qui ne sont pas toujours commis uniquement par Ruben.

Ruben ne reçoit aucune punition sérieuse pour avoir attaqué un homme (Source : 00:26:50), l'avoir jeté au sol, avoir mis sa botte sur son visage, puis l'avoir complètement déshabillé et humilié. Sa «punition» est d'être placée dans une nouvelle douane volante.

Lorsque le passeur (Tiburce) est surpris en train de passer de la drogue, Ruben et Mathias l'humilient et se moquent de lui en l'emmenant en prison pour une période de dix ans pour un crime

¹³ Dossier de presse officiel: 5

non violent et sans victime. Le film contourne toutes les questions du milieu socio-économique des personnes impliquées dans le trafic de drogue (Tiburce ne semble pas être la de sa propre volonté), le film ne pose pas de questions sur la moralité de deux policiers humiliant un détenu à son visage, il ne demande pas si dix ans d'emprisonnement sont en quelque sorte une solution appropriée pour un crime non-violent (est-ce une punition? est-ce pour «aider» en quelque sorte le criminel à quitter sa vie criminelle? est-ce pour l'empêcher d'être un «danger» par l'isolement?), et il ne pose pas non plus de questions sur la responsabilité de notre société envers ceux de qu'elle a livrés à une vie de crime.

Alors qu'on peut considérer la confrontation de Ruben avec Mathias, qui veut épouser sa sœur, comme une confrontation à sa xénophobie, les exemples donnés ci-dessus de violence institutionnelle et de punition arbitraire ne sont jamais contestés, ni considérés comme interférant avec la comédie. Il faut donc conclure ces abus sont censés être acceptés comme étant en dehors de toute morale, et le fait que des gens comme Ruben soient autorisés à exercer tyranniquement un tel pouvoir ne mérite pas d'être remis en question. Tout en prétendant lutter contre la xénophobie, *Rien à déclarer* nous présente exactement le genre d'acceptation tacite d'idéologie critiquée par la Théorie Critique.

Ce film est un produit commercial destiné à la grande distribution. Les messages des films de ce type ne peuvent pas être trop disruptives, ou elles risquent d'être annulés pendant la production, censurés/non diffusés dans les cinémas ou rejetés par le public. De l'autre côté, il y a des réalisateurs *auteurs* comme Michael Haneke, qui produisent des films légitimement critiques sur des questions telles que le pouvoir institutionnel et le traitement de « l'Autre », comme *Das weiße Band* (2009) et *Caché* (2005), mais malgré un Oscar, ses films ne restent pour la plupart accessibles qu'à un très petit public de personnes ayant suffisamment de connaissances des bases de l'analyse filmique et de l'histoire pour aller au cœur du film. Si un réalisateur des films commerciaux veut donc avoir un « message », il faut être aussi doux que possible et universellement acceptable. « *Rien à déclarer* est bien évidemment une comédie » dit Dany Boon dans un interview « mais son message – pour employer un grand mot – est plus profond que sur *Bienvenue chez les Ch'tis*. Il s'agit de montrer le racisme ordinaire qui démarre toujours par des petites blagues en apparence sans importance. »

4. Conclusion

Il est incontestable que *Rien à déclarer* est un film commercial qui représente un remixage des éléments génériques populaires qui ont été couronnés de succès dans d'autres films dans des traditions et des genres diverses (comme la comédie romantique, la *buddy-cop comedy*, la *culture-clash comedy*, etc.), dans les propres films de Boon, et l'addition des traditions de la comédie française contemporaine, dont les acteurs sont issus. Le contexte autour du film joue aussi un rôle dans sa perception par le public, avec des acteurs qui « reprennent » souvent un rôle ou jouent un type de personnage « connu » comme dans une performance de la *commedia dell'arte*, ce qui établit un lien important entre les acteurs et le public français et ce qui entraîne des problèmes d'exportabilité. L'héritage du film est compliqué et il est sans doute possible de démêler d'autres sources qui ont joué un rôle dans sa formation et son développement.

On voit aussi que Boon sait tacitement les risques implicites dans son projet et il limite les dimensions de son propre film pour le rendre « digne » d'un grand public. Le souhait d'être acceptable pour tout le monde est central – le message qu'il souhaite faire passer est réduit pour qu'il reste inoffensif, mais certains autres messages peuvent être détectés, probablement pas intentionnels lors de la réalisation du film, ce qui laisse voir une dichotomie entre les possibilités des films commerciaux d'affronter les questions sociales et leur rôle dans le renforcement de l'ordre social dominant.

Une analyse basée sur les influences possibles et des similitudes immédiatement perceptibles ne peut nous conduire qu'à un certain point, et des points de départ spécifiques, par exemple, pour examiner les éléments de la comédie française contemporaine et ses liens à son public, seraient nécessaires pour une analyse plus détaillée.

Une possibilité d'approfondir cette analyse serait de commenter ce film dans le contexte des films de Dany Boon. Comme il y a un manque de recherche académique sur le sujet, une comparaison plus générale et une analyse compréhensive de la comédie contemporaine française permettrait aussi d'y distinguer des possibilités d'approche nouvelles pour les films individuels.

Bibliographie

Littérature

Dossier de presse officiel de Rien à déclarer, 2010, disponible à :

<https://medias.unifrance.org/medias/252/186/47868/presse/rien-a-declarer-dossier-depresse-francais.pdf>

Gates, Philippa, 2012, “The Asian Renovation of Biracial Buddy Action: Negotiating Globalization in the Millennial Hollywood Cop Action Film”, dans: *Journal of Popular Film and Television*, Vol.40(2), pp.83-93.

Harrod, Mary/Powrie, Phil, 2018, “New directions in contemporary French comedies: from nation, sex and class to ethnicity, community and the vagaries of the postmodern”, dans: *Studies in French Cinema: Special Issue: New directions in contemporary French comedies*, Vol.18(1), pp.1-17.

Krauss, Dalton, 2016, “Cinema on the Border: The Frontier in Three Recent French Language Films”, dans: *South Central Review*, Vol.33(2), pp.57-67.

Long, Christian B., 2015, “Where is France in French Cinema, 1976-2013?”, dans *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 2015, Vol.9 (2), pp.180-195.

Marie, Michel, 2009, “French Cinema in the New Century”, dans: *Yale French Studies, New Spaces for French and Francophone Cinema*, Vol.115, pp. 9-30.

Moine, Raphaëlle, 2014, “Contemporary French Comedy as Social Laboratory”, dans: Radner, Hilary, *A Companion to Contemporary French Cinema, Genres, Cycles, and Cinematic Forms*, Chichester, UK: John Wiley & Sons, Chapter 10, pp.231-255.

Mongin, Olivier, 2008, “Les Ch'tis: quelques raisons d'un succès”, dans: *Esprit*, Vol. 344 (5), pp. 6-11.

Nies, Martin, 2015, « Culture-Clash-Komödien der Gegenwart“, dans: *Schriften Zur Kultur- und Mediensemiotik*, No. 1/2015 pp. 65-96.

Rosello, Mireille, 2017, "L'émergence des comédies communautaires dans le cinéma français: ambiguïtés et paradoxes", dans: *Studies in French Cinema* Vol. 18 (1), pp.1-17.

Van Hoeij, Boyd, 2011, "Film Reviews: Nothing to Declare", dans: *Variety*, Vol.421 (12), pp.41

Zohmann, Lisa, 2012, *Mobilität und transnationale Konflikte im deutschen und französischen Sprachraum: Filmanalyse der Filme "Die Piefke Saga", "Poppitz", "Bienvenue chez les Ch'tis" und "Rien à déclarer"*, Wien: UB (Diplomarbeit)

Filmographie

Rien à déclarer

Un film de Dany Boon. Coproduction France-Belgique, Les Productions du Ch'timi 2010, 108 min.

Images

Toutes les images proviennent du film.