



NE ME LIBÉREZ PAS JE M'EN CHARGE

Un film de Fabienne Godet

Par Guy Fillion

*Lycéens et apprentis au cinéma
Région Pays de la Loire*

Le débat autour de *Ne me libérez pas je m'en charge* et Michel Vaujour est de l'ordre de l'humanisme, plus précisément de la conception de la « nature humaine ». Certains pensent qu'un truand reste un truand et en parler c'est parler d'un truand. Et il y a ce film. Certains ont du mal à envisager la force de l'esprit en dehors d'une référence religieuse ou idéologique. Et il y a ce film.

Le propos de cette brochure n'est pas d'entrer frontalement dans ce débat, même si le choix de ce film est déjà, en soi, une prise de position. Il est de chercher à comprendre comment une œuvre de création qui prend pour sujet un personnage permet que surgisse ce débat, passant ainsi de l'individuel à l'universel.

L'angle d'attaque est donc résolument d'ordre cinématographique d'autant que nous sommes dans le registre de ce que l'on appelle le documentaire, genre cinématographique qui a le vent en poupe et qui, depuis plusieurs années, est traversé de courants novateurs riches, en regard desquels il faut donc placer ce film.

Et donc, si cet « autre cinéma » mérite aussi, de par ses approches, le qualificatif de « cinéma du réel », chercher à avancer dans la compréhension du réel et de la manière d'en rendre compte, est-ce seulement du cinéma ?

Et, justement, si certains persistent à dire, après avoir vu ce film, qu'il s'agit de l'apologie d'un truand ou d'un taulard, n'est-ce pas la meilleure preuve de la nécessité de creuser le sillon de l'éducation à l'image ?

Rédacteur en chef : Christophe Caudéran, coordination *Lycéens et apprentis au cinéma*
en Pays de la Loire, Premiers Plans, assistante stagiaire Emilie Dovèze

Auteur du dossier : Guy Fillion

Crédit photos : Le Bureau, Patrick Swirc, Presses de la Renaissance

Conception et réalisation : Sébastien Caldas (sebcaldas@free.fr)

Remerciements : Bertrand Favier et Vincent Gadelles (Le Bureau), Fabienne Godet, Xavier Godet, Guylaine Hass (Conseil régional des Pays de la Loire), Patrice Gablin

Publication : Octobre 2010

Imprimeur : Imprimerie Paquereau - Angers 02 41 66 40 20 / Imprim'vert

Les textes sont la propriété de Premiers Plans - *Lycéens et apprentis au cinéma*

Editorial	02
Résumé & fiche technique	03
La réalisatrice : Parcours & filmographie	04
Genèse & développement du film.....	05
Découpage séquentiel.....	11
Une construction dramatique	14
Point de vue	16
Analyse de séquences	18
Les dispositifs visuels	20
Le traitement sonore	22
Figure : la voix mode d'ampli	24
Prolongements cinématographiques.....	25
Glossaire.....	26
Michel Vaujour en quelques dates.....	27
Ressources	27

Résumé & fiche technique

« Prison : endroit d'où l'on s'évade ». Ces mots, ce sont ceux de Michel Vaujour lorsqu'il évoque les vingt-sept années qu'il a passées en prison, dont dix-sept en cellule d'isolement. Car c'est bien d'évasion dont nous parle *Ne me libérez pas je m'en charge* : d'abord au sens littéral du terme, puisque Michel Vaujour s'est échappé de prison à cinq reprises, mais surtout au sens d'évasion mentale, celle qui l'a amené sur le chemin d'un voyage spirituel, d'une libération de l'esprit. Fabienne Godet, dont on entend parfois les questions sans complaisance, nous convie à écouter la parole d'un homme qui n'a cessé d'analyser ses années de dérive, son expérience carcérale, et qui nous livre une véritable réflexion sur la condition humaine. *Ne me libérez pas je m'en charge*, c'est avant tout un parcours de vie, celui d'un homme, roi de l'évasion, qui face au poids des années et des murs de béton, a perdu son innocence, et qui désormais savoure sa libération conditionnelle qu'il qualifie lui-même de « renaissance ».

Emilie Dovèze

FICHE TECHNIQUE

Réalisation : Fabienne Godet
Scénario : Fabienne Godet et Franck Vassal
Image : Crystel Fournier
Montage Image : Florent Mangeot
Montage Son / Mixage : Nathalie Vidal
Musique originale : Xavier Godet
Documentaliste : Sandrine Ventezout
Production : Le Bureau / Bertrand Faivre
Distribution : Haut et Court
Avec le soutien de : Région-Ile-de-France, Région des Pays de la Loire
Durée : 1h47
Date de sortie : Avril 2008

PERSONNAGES

Michel Vaujour
Lisa, sa mère
Jean-Marie, son cousin
Romu, un ami
Momo, un copain d'adolescence
Dédé dit « 88 », un compagnon d'arme
Chantal, sa sœur
Ses petits-neveux
Jamila, sa femme

Fabienne Godet

Ouverture pédagogique 1

Écrire un synopsis

En partant des souvenirs qu'ont les élèves de la projection du film, leur proposer de travailler en groupe à l'écriture d'un synopsis du film.

Leur rappeler d'abord qu'un synopsis de film est un texte court de 1 à 3 pages qui se différencie du résumé en ce qu'il doit rendre compte non seulement du contenu mais de la structure et du ton du film. Pour une fiction il s'agit de raconter au présent les actions du film dans l'ordre de leur déroulement en y intégrant les personnages et leurs traits de caractère principaux.

Pour un documentaire, il faut évidemment remplacer actions par thèmes et les personnages n'ont bien sûr pas le même statut. Une fois les règles de l'écriture d'un synopsis expliquées, chaque élève raconte ses souvenirs du film. Le travail de groupe consiste à organiser chronologiquement ces souvenirs, pour passer ensuite à l'étape de la rédaction. Chacun fait appel à ses souvenirs du film, à sa réflexion et à son esprit de synthèse.

Les groupes mettent en commun leurs travaux, et ainsi comparent les éléments importants qu'ils ont chacun retenus.

Emilie Dovèze

Née en 1964 à Angers, Fabienne Godet a une formation de psychologie et de cinéma. Son premier film sorti (1994) est *Un certain goût d'herbe fraîche*, un court métrage qui raconte l'histoire d'un prisonnier qui, accusé à tort d'un meurtre, accepte son sort, car il considère que la vie en prison ne l'empêche pas de vivre sa liberté intérieure. Si l'on ajoute que l'un des personnages qui, parlant d'un prisonnier, dit « *L'important c'est de se sentir libre, il est bien là où il est.* », on ne peut que rester rêveur : on est plus de dix ans avant la rencontre avec Vaujour.

Le film suivant, de 1996, est un court métrage de 23 minutes en couleur, *Le soleil a promis de se lever demain* qui raconte l'histoire d'un jeune garçon partant à la recherche de sa mère. Il croisera une femme, tendre et qui l'attire, mais il partira, lançant à la mer un message indiquant qu'il n'est nulle part. La solitude absolue d'un enfant.

Puis, c'est en 1999 *La tentation de l'innocence*, un film de 43 minutes qui fut en sélection à Cannes à la Quinzaine des réalisateurs : Une jeune avocate très active se rend compte, à la mort accidentelle de son mari (suicide ?), que son travail l'a fait passer à côté des autres, à côté de sa vie. On lui renvoie la responsabilité de la mort de son mari. En même temps le client qu'elle défend et qui se dit innocent est accusé de meurtre et cela l'indiffère : pour lui l'essentiel est ailleurs. L'essentiel du propos du film tourne autour de la prise de conscience de l'héroïne mais on ne peut qu'être troublé par le miroir que lui renvoie son client, joué par Antoine Chapey, celui-là même qui choisissait la prison dans *Un certain goût d'herbe fraîche*.

En 2004/2005 Fabienne Godet tourne son premier long métrage,

un film de fiction *Sauf le respect que je vous dois* : Dans une petite entreprise le patron fait régner une atmosphère de compétition entre les salariés. L'un d'eux se rebelle, il est licencié et se suicide. Son meilleur ami et collègue, François, s'en prend aux autres et il finit par démissionner. Il se sent responsable de la mort de son ami. Une nuit, soûl, il envoie la voiture de son patron dans le fossé. Le patron est tué, François recherché. Une journaliste le retrouve, elle cherche à savoir ce qui s'est passé dans l'entreprise et elle trouve des éléments ambigus sur le suicidé. François est arrêté et incarcéré. Même si ce film a immédiatement une résonance sociale et met en cause les relations dans l'entreprise, la dimension individuelle de l'innocence et de la culpabilité est très forte. On ne peut qu'être frappé par la fin du film : une prison, la voix de François qui dit une lettre à son fils où se détache la formule « il ne faut plus avoir peur » dont on se demande à qui elle est destinée.

Le film suivant est une enquête sur un policier accusé d'être un « ripou », qui est en fait innocent et sera gracié après plusieurs années en prison. C'est *L'affaire Loiseau – Le sixième homme* en 2005. C'est sur ce film que Fabienne Godet rencontre Michel Vaujour et son apparition dans ce film est pour nous, comparativement, fascinante. Car il est à la fois le même, dans le discours et le message, mais il est aussi autre, comme si ce film/enquête avec un dispositif différent de celui de *Ne me libérez pas je m'en charge* proposait un personnage un peu différent.

Enfin, en 2006, Fabienne Godet tourne un documentaire de 52 minutes *Carnet d'acteurs : Natacha Regnier* qui est un film portrait de la comédienne dans sa relation à son travail. La sensibilité, la disponibilité et la spontanéité de la comédienne impressionnent mais aussi la manière dont la cinéaste l'aborde, pose des questions, s'implique dans le dialogue.



Présenter d'une manière assez détaillée la genèse de ce film dans ses temps forts et sa durée répond à un double objectif : d'abord il nous semble important de faire bien sentir, pour ce film en particulier, tout le processus de création qui a abouti au résultat que l'on sait, mais aussi de faire connaître ce qu'est actuellement le parcours d'un film documentaire dans toutes ses composantes tant de création que de production.

Cette partie du dossier s'appuie sur un dossier d'aide à la production déposé en 2007 à la Région Pays de la Loire. Que la Région et la Production « Le bureau » soient remerciés de nous avoir permis d'en publier des extraits.

Un film peut en cacher un autre

En 2003 Fabienne Godet prépare un film (voir filmographie) sur Dominique Loiseau, ce policier accusé à tort d'être un ripou, condamné puis gracié et qui se battait pour faire reconnaître son innocence. Quand Fabienne Godet lui demande quelles sont les personnes qui lui avaient permis de s'en sortir psychologiquement, il répond : « *Il y a deux personnes qui ont vraiment compté. Mon père, qui est mort aujourd'hui, et Michel Vaujour, un truand du grand banditisme qui m'a donné la force de me battre jusqu'au bout. Sans lui je ne serais sans doute plus là aujourd'hui.* »

Fabienne Godet rencontre alors Michel Vaujour, elle est frappée par la manière dont il parle d'un sujet qu'en tant que psychologue elle connaît : son expérience de mort imminente (NDE) quand il avait reçu une balle dans la tête. Il en parlait avec « *humour et profondeur* ». Pendant la préparation du film sur Loiseau, « *le flic* », elle rencontre plusieurs fois Michel Vaujour, « *le malfrat comme il faut* ». Tous deux tiennent le même discours « *On était simplement deux mecs au bout de tout* ». Mais c'est une phrase de Michel Vaujour qui va marquer Fabienne Godet : « *Ce qui m'a touché chez Do, c'est une innocence que j'ai retrouvée dans sa douleur, une innocence que j'avais dû laisser derrière moi pour survivre.* »

Pour Fabienne Godet : « *Cette phrase qui ne m'était pas destinée me bouleversa. Elle me renvoyait à cette épreuve du réel, à tous les rêves, à tous les idéaux que j'avais dû abandonner pour m'adapter*

à ce monde qui s'avérait bien différent de celui auquel j'aspirais dans ma jeunesse. Elle me renvoyait surtout à la douleur de ces abandons successifs, là où Michel Vaujour en avait fait une force. Où puisait-il cette énergie de vie et cet humour ? De ce jour l'idée de faire un documentaire avec lui ne m'a plus quittée. »

Une maturation active

La rencontre avec Michel Vaujour date de 2003, le dépôt du dossier destiné à obtenir des financements pour un film qui s'intitule alors « Vaujour » date de 2007. Le temps qui sépare ces dates marque surtout une hésitation car Fabienne Godet savait qu'il avait refusé des propositions qui lui avaient été faites. Elle avait trouvé assez vite son « *angle d'approche* » car elle ne voulait « *surtout pas faire un film de plus sur un célèbre gangster* » et voulait « *rendre compte avant tout de son itinéraire philosophique et du parcours initiatique de cet homme qui par sa seule volonté n'avait pas seulement recouvré la liberté mais s'était libéré mentalement* » et en même temps elle « *ne pouvait pas faire l'impasse sur ce qui l'avait rendu célèbre : son évasion du QHS ou de la prison de la Santé, ses nombreux braquages* ».

On a l'impression étrange de lire une analyse du film réalisé alors qu'on en est encore qu'aux intentions et que le « *sujet* » du film n'est pas au courant de ce qui se prépare.

Il faudra à Fabienne Godet plusieurs lectures du livre de Vaujour pour qu'elle se décide à lui parler de son projet. Et : « *La complicité qui nous avait réunis souvent de longues heures après cette rencontre me donna la réponse : il acceptait.* »

Commence alors une préparation en plusieurs temps : d'abord des interviews de Michel Vaujour, de nombreux séjours dans sa famille où il est souvent, des visites dans son village natal, dans les forêts et les campagnes de ses cavales, de longues discussions avec sa mère et ses sœurs et avec Jamila. Enfin, stade ultime : « *j'ai décidé de repartir plusieurs fois dans sa famille, abordant avec lui tous les sujets, des plus concrets aux plus philosophiques... jusqu'à me sentir enfin prête et entrevoir les questions qui me permettraient de faire le film que je souhaitais. Un film qui ne soit ni anecdotique ni didactique. Un film vivant, où en m'appuyant sur des événements précis se dégagerait une philosophie de vie qui parle à chacun.* »

Une confirmation motivée

Une lettre de Michel Vaujour (datée du 1er février 2007) vient apporter la preuve de son accord pour le film. Il aurait pu se contenter d'une simple formule d'acceptation mais il tient à préciser pourquoi après avoir refusé toutes les propositions de documentaires, il accepte cette fois : « *les réalisateurs que j'ai pu rencontrer jusqu'ici m'ont paru peu soucieux de dépasser les clichés du fait-divers. Accepter d'entrer dans ce jeu-là, c'était me laisser enfermer dans une image dont j'ai eu bien du mal à m'évader moi-même* ».

Il est parfaitement conscient de ce que va impliquer le film : « *Bien sûr pour ce projet, il faudra passer par toutes les époques, par tous les épisodes – parfois spectaculaires – de ma vie, mais ce qui m'importe c'est d'arriver au dernier des combats que j'ai eu à mener, le plus dur : me libérer de mon propre passé et accéder à la joie du présent. Je crois que c'est là le seul combat qui vaille, la seule expérience qui, à mes yeux, peut avoir quelque intérêt à être communiquée.* »

Cette acceptation fait aussi référence explicite à la démarche de l'auteur : « *Si, aujourd'hui, j'accepte de m'ouvrir à Fabienne, c'est qu'au fil de notre relation personnelle, de nos échanges, elle a compris mon cheminement intérieur, mon expérience de vie.* »

Une anticipation troublante

En 2007 elle décrit la structure de son film en un texte de huit pages dont le principe est expliqué en préambule sous le titre **Un destin hors du commun** : Un peu d'histoire...

« *Afin de mieux comprendre mes intentions et mes choix de réalisation, il me semble indispensable de connaître les grandes étapes de la vie de Michel Vaujour car ce parcours sera mon fil rouge. La biographie qui suit s'inspire des discussions que nous avons eues tout au long de cette préparation.* »

Et c'est cette lecture qui est troublante car il faut, à la fois quelques détails, quelques citations de Vaujour ainsi que quelques photos de sa jeunesse qui ne sont pas dans le film pour nous rappeler qu'il s'agit là d'un texte déposé avant le tournage.

Cette impression est confirmée par un appendice à ce texte intitulé **Approche visuelle et narrative** et par certaines intentions « *Je souhaite que sa parole structure le film* » ou « *Pour recueillir ces différents témoignages et conserver l'intimité de la relation, je souhaite tourner en équipe très légère, ma chef opératrice et moi-même. Notre dispositif sera simple afin de s'adapter*



Fabienne Godet sur le tournage de *Sauf le respect que je vous dois*.

à l'imprévu et se faire discrètes pour capter les silences, les regards... » qui donnent la dimension de la vision claire qu'avait Fabienne Godet avant de tourner, et de l'assurance que lui avaient donnée la durée et le sérieux de la préparation. Une telle cohérence entre un dossier d'avant tournage et un film réalisé est très rare pour un documentaire.

Des évolutions

Quelques modifications sont survenues en cours de réalisation ou de montage : on observe en particulier la disparition de neuf personnages sur les quinze que Fabienne Godet avait très probablement rencontrés et qu'elle prévoyait d'interviewer. Nul doute qu'une explication de la disparition de ces personnages et en particulier du moment où leur apparition dans le film n'a plus été envisagée sera intéressante pour aller encore plus loin dans la compréhension de l'élaboration du film.

Les médiatisations

Tout dossier de présentation d'un documentaire signale les sources de documentation qui vont nourrir le film. Pour celui-ci la cinéaste signale quelques archives audiovisuelles et photographiques repérées qui vont de TF1, Gaumont, Pathé etc., à l'AFP, Magnum etc., et elle fournit des copies de quelques archives journalistiques allant du Monde au Times en passant par Ici Paris et portant sur le livre publié en 2005 par Michel Vaujour.

Mais ce qui attire l'attention ce sont deux pages qu'elle présente ainsi : « *Nous avons imprimé ci-après le résultat d'une brève recherche d'archives concernant Michel Vaujour et ses < exploits >. Ce premier listing illustre la somme des documents disponibles, et très souvent spectaculaires qui ont ponctué le parcours de Michel.* » Comme si plutôt que le vide le trop plein l'inquiétait, la conscience qu'il faudrait résister à tout ce flot si elle voulait garder son cap.

La production

La Note du producteur est à la fois classique : présentation du protagoniste et de son « *destin hors du commun* », succès des documentaires de long métrage, mais inhabituelle par la place qu'elle accorde à la cinéaste, par ailleurs déjà soutenue par le même producteur pour d'autres films. Cette note insiste sur le parcours de Fabienne Godet : « *a été psychologue avant d'être réalisatrice* », sa méthode « *Cette approche a permis à Fabienne de comprendre les schémas mentaux de Michel autant que ses contradictions.* », son propos profond « *Fabienne veut que la voix de Michel résonne en nous et nous interroge intimement sur nos choix de vie.* » Ainsi donc le producteur, tout autant que le sujet, développe l'importance du « *regard d'une cinéaste* ».

Enfin, sans noyer le lecteur sous les chiffres, il est intéressant de noter que le budget prévisionnel de ce film, représentatif du budget du même genre de films, était de 442 976€, avec comme postes principaux :

- Pellicules Laboratoires 97 651 €
- Personnel 82 420 €
- Moyens techniques 60 954 €



Fortino Samano, révolutionnaire membre de l'état-major de Zapata, photographié par Augustin V. Casasola souriant devant la mort quelques minutes avant qu'il ne soit fusillé, en 1913.

Michel Vaujour affichait cette image dans ses cellules. Fabienne Godet l'intègre au dossier de production pour illustrer la personnalité de Vaujour.

En regard de ces sommes le Plan de financement prévoyait (sept. 2007) :

- Canal+TPS Star – 1ère fenêtre 70 000 €
- 13ème Rue – 2ème fenêtre 40 000 €
- Cofinova – Sofica 50 000 €
- Région Ile de France 90 000 €
- Région Pays de la Loire 30 000 €
- Producteur 162 976 €

Il sera évidemment intéressant d'étudier si le budget prévisionnel et le plan de financement ont été respectés et, si modification il y a eu, quel a été son sens et quels ont été ses conséquences pour le projet filmique.

Interview : Fabienne Godet - Réalisatrice

Genèse du film

Dans le chapitre **Genèse et développement**, nous avons signalé quelques modifications – légères – entre ce qui était prévu et ce qui apparaît à l'écran. Nous avons demandé à la réalisatrice les raisons de ces modifications.

Q : Dans le dossier vous expliquez bien l'origine de cette envie de film et vos hésitations à demander à Michel Vaujour et vous dites que c'est après plusieurs lectures de son livre que vous lui avez demandé : pourquoi à ce moment-là ?

FB – Je savais que Michel avait refusé plusieurs propositions qui toutes le renvoyaient à son passé de « bandit ». Je savais aussi que Michel n'aurait qu'une seule réponse et qu'il ne reviendrait pas dessus. J'ai donc beaucoup travaillé avant d'aller vers lui. Lire et relire son livre, trouver, non pas un angle d'approche, que j'avais déjà, mais être à même de le formaliser en regard de son parcours. Je voulais avoir quelque chose de concret à lui proposer et éventuellement à argumenter ; ce qui n'a pas été utile car il m'a tout de suite répondu « avec toi, je suis d'accord ». Mais j'ai aussi beaucoup lu d'autres ouvrages sur le grand banditisme et surtout beaucoup de philosophie. Dans cette démarche, la présence amicale de Franck Vassal, mon co-scénariste a été très importante car il est philosophe et il m'a donc conseillé des lectures. Ce que je voulais en fait c'était avoir déjà et avant même d'avoir l'accord de Michel, mon projet en tête mais aussi sur papier. J'avais déjà rédigé l'ensemble de mes questions (22 pages !). C'est d'ailleurs ce qui fait que j'ai tout de suite tourné, un mois après son accord.

Q : Dans le dossier vous prévoyiez d'interviewer plusieurs personnes et on ne les retrouve pas toutes dans le film. Trois apparaissent dans le DVD, donc ce ne sont pas des raisons de discrétion.

FB – C'est un choix de montage qui s'est très vite imposé. La parole de Michel et celles des autres n'avaient pas le même statut. J'ai très vite senti le besoin de n'être qu'avec lui. C'était un pari un peu fou car la plupart du temps, dans les documentaires classiques, tu passes d'un point de vue à l'autre. J'ai fait à ce moment le pari de ne jamais perdre Michel, d'où le choix de conserver « les rencontres » et Michel seul. Sa parole me semblait assez puissante pour faire ce choix.

Q : Six autres personnes prévues dans le dossier n'apparaissent pas dans le film. Pouvez-vous expliquer si cela correspond à un choix fait après la constitution de ce dossier ?

FB – Quand j'ai rédigé le projet, j'ai demandé à Michel des noms de personnes qu'il lui semblait important que je rencontre et quand j'ai recherché ensuite ces personnes, certaines étaient mortes, d'autres introuvables. Puis il y en a d'autres que je n'ai pas jugé important de retenir car ça m'écartait de mon idée initiale.

Sur Jamila, j'ai filmé mais je savais que je n'utiliserais que sa voix car elle souhaitait rester dans l'anonymat. En fait j'ai établi au départ une liste et j'ai navigué à vue. Le tournage qui s'est déroulé sur une longue période me permettait de savoir ce qui me manquait ou pas et comme je commençais à avoir beaucoup de rushes, j'ai laissé tomber certaines personnes. Ce temps a été pour moi un cadeau car j'ai pu travailler, préciser des choses, revenir... En tenant compte à chaque fois des matériaux que j'avais.

Tournage et postproduction

Q : Puisqu'il n'y a aucune trace comme photos, plan de travail, pouvez-vous préciser ce que vous entendez par « à l'arrache » et « équipe légère » ?

FB – Equipe légère ce sont deux personnes qui sont méga disponibles pour tourner dès qu'il faut y aller quelles que soient les heures qu'on doit faire ou même les horaires. On était totalement libre de nos mouvements et on s'est toujours entendu super bien. On pouvait se coucher à 3h du matin et ne reprendre le travail qu'à midi. C'est cela que j'appelle à l'arrache car ça autorise toute les audaces comme celle de proposer aux petits neveux de Michel de répondre à mes questions alors que ce n'était pas prévu du tout. Ils venaient nous voir quand on était là et j'ai eu cette idée qui a été acceptée par tous.

Q : Sur quelle période le tournage s'est étalé ? Cela représente combien de temps de prise chez Michel Vaujour, chez ses proches ? De nombreux retours ? Michel Vaujour a-t-il été filmé chez lui ?

FB – C'est environ vingt jours de tournage, je crois, étalés sur un an et demi environ. Quand je partais chez sa mère (et dans sa famille d'ailleurs) j'y restais trois jours. Ce que j'ai voulu faire c'est « refaire le parcours » qu'il a fait en 2003 à sa sortie de prison – le tour de sa famille. C'est pour cette raison que je suis partie là-bas. Michel n'a pas été filmé chez lui.

Q : On sait que vous avez fait avant de nombreuses visites chez tous les gens que vous avez filmés ;

au bout de combien de temps venez-vous pour filmer ? Votre opératrice était-elle tout le temps présente pendant les visites ?

FB – J’ai vu sa mère une fois (sans ma chef opératrice) et la deuxième fois quand j’y suis retourné c’était pour commencer à tourner mais avec Michel seul. A cette occasion, j’ai rencontré d’autres personnes, à plusieurs reprises, et ainsi de suite jusqu’à ce que je me sente prête. J’ai été accueillie super vite et le lien s’est vite fait autour de repas. Et ma chef opératrice était bien sûr toujours avec moi.

Q : Quand Michel Vaujour dessine, est-ce que cela était prévu ?

FB – Pas de mon point de vue. Avait-il prévu de le faire dans son coin ? Je n’en sais rien mais je ne crois pas au vu des images. Ses évasions sont tellement complexes : parfois, en voyant ma tête, il a dû se dire qu’un schéma m’aiderait à comprendre... Et c’est une bonne idée pour l’évasion de la Santé par exemple.

Q : Combien d’heures de rushes n’avez-vous pas utilisées ?

FB – J’avais 60 heures de rushes, donc j’ai renoncé à 58h !!! Un vrai deuil, mais dans le documentaire c’est toujours comme ça.

Q : Y-a-t-il des choses que vous regrettez de n’avoir pu utiliser ? Lesquelles et pourquoi ?

FB – Dans l’idéal, j’aurais aimé faire un film de 5h. J’avais le matériel pour ... Sur le coup tu regrettes de ne pouvoir utiliser tout mais sur la durée je n’ai pas de regret d’autant qu’avec le DVD j’ai les bonus. Mais tout était de qualité.

Q : De quelle manière avez-vous travaillé avec le monteur ? Ce montage a-t-il duré longtemps ?

FB – Je crois que nous avons monté 14 ou 15 semaines. Florent est un jeune monteur que j’aime car il n’a d’a priori sur rien. C’est un chercheur comme moi. Du coup nous avons cherché, en fonction d’une ligne directrice qui était la mienne, à savoir ce thème de la libération mais aussi en ayant en tête une question : c’est quoi la vie d’un homme ? (d’où les photos qu’on voit à la fin, prévues dès le début). Florent et moi, nous avons été sensibles le plus souvent aux mêmes choses que l’on mettait de côté et puis comme un puzzle nous avons commencé à tenter des choses, des petits bouts qui sont devenus des gros bouts et ainsi de suite. Une première version de 15h puis une autre de 5h puis ainsi de suite. L’étape la plus

difficile a été de faire passer le film de 2h30 environ à 1h45. Là il m’a fallu faire un deuil et j’ai finalement consenti à enlever petit à petit certaines choses qui étaient passionnantes mais qui ralentissaient le rythme.

Q : Combien de temps a duré la postproduction ?

FB – La durée était la même qu’un long. Beaucoup de montage son pour créer une atmosphère. J’ai vraiment beaucoup aimé le travail très créatif de Nathalie que l’on entend bien en salle et moins sur DVD.

Q : A quels moments sont intervenus les choix des surimpressions (visage de Vaujour jeune), les ralentis, les travellings sur les champs, les routes, les arbres ?

FB – Dès le début. Pour la surimpression je voulais que se confrontent dans une même image les deux hommes qu’il a été à des périodes différentes. Cette image résume le sujet du film donc dès le début. Pour les ralentis, nous les avons aussi essayés très vite et je les ai utilisés de façon classique pour soutenir une émotion parfois. Les travellings sur les champs étaient dans ma tête dès l’écriture et donc au tournage. Comme je l’ai dit, refaire le même chemin que lui à sa sortie mais aussi le chemin spirituel. C’est donc aussi très symbolique.

Ce que je ne savais pas au moment où j’avais en tête ce voyage, c’était que je trouverais des paysages aussi beaux. Ce qui est drôle, c’est que sa famille ne comprenait pas que je trouve ces paysages plats magnifiques. Pour eux, c’était banal voire moche. Alors que cette fameuse route est un cadeau du ciel pour un cinéaste !

Q : Et la musique ?

FB – J’ai travaillé avec mon frère et au début, je pensais plus à des cordes genre guitare. Je crois qu’il voyait plus du piano (la monteuse son aussi) et il m’a fait des propositions qui ont tout de suite mieux collé avec les images. La musique est très importante car elle participe du rythme. Ce que je ne voulais surtout pas, c’est une musique bateau de documentaire, genre des basses et des violons qui ne ressemblent souvent à rien. Comme dans le montage, les choses se sont construites au fur et à mesure, avec les images. On a beaucoup cherché le ton et mon frère a pris beaucoup de temps pour m’écouter et tenter de retraduire mes émotions en musique. Le montage comme la musique sont des étapes très artisanales et demandent beaucoup de patience car on est en permanence en recherche.

Vincent Gabelle - Production, service financier

(Extrait d'une conversation téléphonique)

VG – Un peu plus d'un an après la sortie du film, qui donc continue sa carrière, on peut faire les constatations suivantes : Le plan de financement prévoyait des rentrées qui sont arrivées. D'autres non : ainsi des 50 000 € de la Cofinova et des 40 000 € de la chaîne de télévision 13ème Rue. De même, la Région Pays de la Loire a fourni 20 000 € au lieu des 30 000 € demandés. Mais cela ne voulait pas dire que le film ne serait pas acheté après par 13ème Rue, ce qui est le cas actuellement. Et cela ne voulait pas dire que Le Bureau, la production, ne continuerait pas à soutenir un projet auquel elle croyait. Comment ?

En augmentant dans le budget prévisionnel la part du Producteur, dite de « risque producteur ». Et aussi en faisant quelques petits ajustements dans les dépenses tout en sachant que l'économie – légère – d'un tel film n'entraînerait pas de graves débordements. Car, je cite un des producteurs : « Fabienne Godet, quand elle se déplace pour un tournage, n'est pas de ceux qui descendent dans un « quatre étoiles », mais plutôt dans un « Formule 1 », cela passe aussi par là ».

Xavier Godet - Musicien

(Compte-rendu d'entretien)

Le musicien du film, Xavier Godet, frère de Fabienne, fut d'abord professeur de philosophie. Il est aujourd'hui formateur de formateurs mais il est avant tout « musicien depuis toujours ». Il a d'abord composé la musique d'un projet vidéo qui n'est pas sorti, puis celle du film de sa sœur sur Loiseau, celle de *Ne me libérez pas je m'en charge* et celle d'un autre film qui va sortir. Il habite Nantes et le film se montait à Paris. Il a donc travaillé « par mail », sa sœur envoyait au fur et à mesure du montage les plans pour lesquels elle voulait de la musique et en retour il lui envoyait ses propositions.

Il connaissait le film dès le scénario, ce dossier que nous avons largement évoqué, et il a beaucoup discuté avec sa sœur de ce qu'elle voulait, et d'abord de ce qu'elle ne voulait pas. De toutes façons pas une musique « passe partout » et surtout pas illustrative (voir le plan [00:36:16 à 00:37:28] où il est question du rat).

À partir du moment où le montage était assez avancé (aux 3/4 environ) ce furent de nombreux allers et retours, des recherches, sur les instruments (idée de flûte et de synthé au début), sur la tonalité (il a proposé au début quatre thèmes), sur les endroits où placer cette musique. Ces échanges intensifs ont duré près de deux mois.

Au final les deux instruments retenus ont été la guitare, plus liée à la nature, et le piano pour donner une autre rythmique et créer une sorte de contrepoint. Xavier Godet a joué lui-même de la guitare et, pour le piano, il a utilisé son ordinateur et un séquenceur midi.

La musique a baigné toute la postproduction de ce film car, sur le montage, Fabienne Godet écoutait beaucoup de musique. Le musicien lui, regardait bien sûr aussi les images qu'on lui envoyait mais aussi, parfois il se contentait d'écouter la voix de Michel Vaujour et travaillait à partir de sa musicalité propre.

Il a rejoint le studio dans les dernières semaines du travail sur le mixage son, pour vérifier la façon dont Nathalie Vidal avait intégré ses créations à l'ensemble de la texture sonore du film. Il a participé ainsi avec elle à ce qu'il considère comme un moment essentiel de la construction d'un film, pour son rythme, une sorte de rééquilibrage de tous les éléments que va entendre le spectateur et pour lequel il parle « d'architecture musicale ».



Générique - Le message

Séquence 1 (00:00:00 à 00:57:00)

Pendant que défile le générique en blanc sur fond noir un souffle léger s'élève, comme un vent qui se lève et une voix masculine prononce les phrases : « Faut-il que je dise toutes les vérités ? (...) Tristesse, non, franchement, euh, s'il y en a un qui remercie la vie, c'est moi, quoi. »



Séquence 5 (00:07:30 à 00:08:53)

Dans la rue du village de son enfance on suit M.V. Il évoque ses relations avec ses parents qui se sont séparés à cause de lui, sa mère, sa tante, « ses mères ». Plans de ciel, d'oiseaux qui s'envolent et encore du train.



L'essentiel

Séquence 2 (00:58:00 à 00:03:57)

De celui qui parle on voit d'abord les yeux, puis le cadre s'élargit jusqu'à montrer le visage en gros plan, le regard légèrement tourné vers le hors champ à gauche. C'est Michel Vaujour. En un seul plan de trois minutes, il égrène quelques phrases décrivant sa solitude de 17 ans dans un cube de béton.



Séquence 6 (00:08:53 à 00:11:44)

À table avec son cousin Jean-Marie et avec un ami Romu, ils évoquent l'enfance de Michel, son amour de la nature et des animaux, le silence de la famille quand Michel était en prison. M.V. évoque l'hygiène mentale nécessaire pour tenir en prison.



Les retours

Séquence 3 (00:03:57 à 00:05:34)

Dans un train, un paysage de champs défile, M.V. est assis, tête tournée vers la fenêtre où en surimpression s'inscrit son visage jeune. Une radio donne des informations brèves sur lui, sur une musique alerte et répétitive... Sa voix évoque l'importance de la rencontre avec Jamila et d'une nouvelle loi sur la liberté conditionnelle.



Séquence 7 (00:11:44 à 00:13:10)

Une caméra portée suit M.V. et son ami Romu sur un chemin de campagne, ils observent la nature, M.V. évoque le retour à la « vie normale ».



Séquence 4 (00:05:34 à 00:07:30)

En caméra portée on suit M.V. qui entre dans la maison de sa mère. La cinéaste l'accompagne et on les retrouve tous les trois à table. Avec sa mère ils évoquent la prison et l'enfance de Michel, enfant difficile. Bruits du repas, bruits de la rue.



Séquence 8 (00:13:10 à 00:13:23)

Une route qui défile, une côte, la bande blanche centrale, une musique qui s'éteint, le son qui disparaît...



Séquence 9 (00:13:23 à 00:15:27)

Chez un autre ami d'enfance Momo, ils évoquent l'adolescence de M.V., son côté bagarreur, son élégance vestimentaire, les vols de voiture pour « casser l'ennui ».



Séquence 13 (00:28:54 à 00:36:09)

Filmé près d'une table, silencieux, secouant sa cigarette puis en gros plans, il évoque, sur un ton d'abord tendu, les QHS, la solitude, l'impression d'être réduit à rien, puis l'acceptation de la mort envisagée d'où il puise la force de vivre à travers une ascèse exigeante.



Séquence 10 (00:15:27 à 00:16:38)

Une route à la tombée de la nuit, la pluie, l'arrivée dans la ville de Mourmelon, l'avancée dans la nuit et la pluie vue de la voiture, M.V. évoque ses relations avec ses parents et, sollicité par une question de la cinéaste admet l'aspect essentiel de l'enfance dans la formation d'un homme et en particulier la relation au père.



Séquence 14 (00:36:09 à 00:37:22)

Tandis qu'un lent panoramique en contre-plongée suit la cime d'arbres se découpant sur un ciel bleu, M.V. évoque sa condition de rat et la seule loi de la survie. Récitatif au piano.



Les années de plomb

Séquence 11 (00:16:38 à 00:26:04)

La cinéaste, que l'on voit parfois, interroge M.V. sur son « parcours criminel » mais la chronologie de ce parcours reste relativement floue, l'accent est plutôt mis sur la compréhension de son état d'esprit à différentes époques de sa vie. Le ton est celui d'un certain recul sur lui-même, voire même avec un certain humour.



Séquence 15 (00:37:22 à 00:42:01)

M.V. évoque avec précision la minutie de ses préparatifs d'évasion comme une chorégraphie très répétée, calculant tout, y compris l'impact possible de la psychologie des gardiens. Gros plan sur lui et, au milieu de la séquence, pendant le récit de l'évasion, un travelling arrière sur une route et ses bandes blanches qui s'éloignent.



Séquence 12 (00:26:04 à 00:28:54)

La cinéaste continue à interroger M.V., tandis qu'alternent, avec des plans sur lui, des images d'archive en noir et blanc sur son arrestation, un travelling sur un champ d'éoliennes, sur son visage dans le train et un travelling avant sur une photo d'époque. M.V. évoque son état de rebelle plutôt que de truand.



Séquence 16 (00:42:01 à 00:44:19)

Une inscription – janvier 1979 – sur un présentateur de JT avec en arrière plan les coursives d'une prison : c'est l'évasion dont il vient de parler. Le présentateur évoque Mesrine. Rêveur, M.V. regarde l'extrait du JT et donne quelques précisions. Il évoque aussi Mesrine.

17



Le tournant

Séquence 17 (00:44:19 à 00:55:21)

(Voir l'ouverture pédagogique 2 – Le découpage : question de sens)

Thèmes : l'évasion trompeuse, l'action comme substitut, l'amitié, les QHS, le prédateur, le sens du braquage, l'absence de sens, la tentation suicidaire.

Dispositifs : gros plans de visage, travellings sur les champs, discussion avec un complice, questions de la cinéaste, inscriptions.

21



Séquence 21 (01:14:14 à 01:16:44)

Tombée de la nuit dans la campagne, deux hommes observent, écoutent, un renard passe. La découverte de l'amitié opposée à la supposée « fraternité d'armes ».

18



Les années de maturation

Séquence 18 (00:55:21 à 01:01:55)

Une bande blanche défile sur une route, des inscriptions évoquent ses transferts de prison en prison. M.V. lit des phrases de lettres qu'il a envoyées à sa famille.

Avec sa sœur il évoque ses conditions de détention et le père absent lors des visites. Il est ensuite chez sa mère, ils regardent des photos de son enfance, de prison.

22



Séquence 22 (01:16:44 à 01:20:09)

Avec ses petits neveux dont un essaie de comprendre M.V.. La voix de M.V. évoque pour qui voudrait suivre sa voie le « prix à payer ».

19



Séquence 19 (01:01:55 à 01:05:57)

Images d'archives, juillet 1983, un cadavre d'homme sur un trottoir, M.V. au bord des larmes, Gilles mort pour lui assurer une fuite confortable. À ce moment du film M.V. semble avoir moins de recul qu'à d'autres moments.

23



Séquence 23 (01:20:09 à 01:28:18)

JT de septembre 1986 qui annonce son arrestation, blessé, une balle dans la tête. Épisode vécu comme un presque suicide initiatique et un échec absolu. Hémiplégie : il est maintenant prisonnier de son corps. Il parle de sa rééducation par sa seule force mentale. Évocation du père, visite au cimetière, sorte de réconciliation posthume.

20



Séquence 20 (01:05:57 à 01:14:14)

Route de nuit. M.V. évoque la mort de Gilles, la douleur est intacte. Extraits de JT de 1986 sur « l'évasion spectaculaire ». Il dessine le plan de son évasion et raconte. En évoquant Gilles et « la famille » il essuie une larme. Il décrit ses désillusions envers le « milieu » et un début de prise de conscience.

24



Séquence 24 (01:28:18 à 01:32:18)

JT de mai 1991, le « procès du dernier braquage ». Autre inscription : « Nadine et Michel se séparent fin 1991 ». La peur rétrospective de ce qu'il était à l'époque. Le sourire, de bonheur celui-là, quand il évoque Jamila. Un travelling sur la campagne et une inscription : « Jamila tente d'alerter l'opinion publique... en vain ».

25



Les liberations

Séquence 25 (01:32:18 à 01:39:01)

JT de juin 1993 sur la tentative de libération en hélicoptère par Jamila, un échec. Pour M.V., la peur que Jamila ne connaisse ce qu'il a connu est essentielle dans son choix. Sur fond de travelling sur la campagne Jamila lit des extraits de lettres à M.V., ému et admiratif du « vrai courage de Jamila, dans la durée. »

26



Séquence 26 (01:39:01 à 01:42:07)

Noir. Inscription qui revient sur les années d'emprisonnement, les évasions et les caïales de M.V., puis sa remise en liberté en 2003. Pas de tristesse en lui mais il est mort quelque part. Il évoque des souvenirs indélébiles et son avenir avec Jamila. Des photos de lui défilent à l'écran, sans son.

27



Séquence 27 (01:42:07 à 01:44:12)

Le générique de fin et les remerciements sont accompagnés de vignettes avec de brefs extraits du film et de la chanson « Mysteries » (Beth Gibbons/Rustin Man).

La manière dont ce film aborde le spectateur peut, pendant une minute environ, laisser perplexe si l'on ne sait pas de quoi ou de qui il est question. La première séquence durant le générique délivre un certain nombre de phrases sonnantes comme un bilan qui pourrait être l'introduction d'une fiction. La seconde séquence ramène au propos documentaire quand on reconnaît le personnage et que l'on peut lui attribuer, grâce à sa voix, les propos du générique. La confirmation arrivera quelques secondes après.

Il n'empêche que ces deux séquences lancent le film un peu comme une fiction. Il est vite clair que l'on a à faire à une sorte de flash-back presque classique. On sait globalement à quoi le protagoniste est arrivé – première séquence – puis on nous présente, un peu comme dans une fiction, les protagonistes, deux entités, l'enfermement (le silence) et la liberté (l'essentiel) dont on devine qu'elles vont jouer un rôle central. Nous attendons ensuite que l'on développe et complète la réponse à la question « quoi ? » et surtout que l'on nous dise « comment », comme dans tout film construit sur un flash-back. Puisqu'ensuite il est question de suivre l'évolution de toute une vie, le film s'organise très classiquement selon un schéma chronologique, mettant l'accent sur les éléments importants de cette vie. C'est là que la transcription des media, en particulier des journaux télévisés, relayés par les dates qui s'inscrivent sur l'écran, fournissent une colonne vertébrale qui structure le film, du moins du point de vue des repères temporels.

Autour de cet axe, toutes les séquences de rencontre, avec la famille, les amis nourrissent les différentes étapes de cette vie, insistant d'abord sur la psychologie de l'enfant puis de l'adolescent et du prisonnier, de sa révolte initiale à sa longue solitude, quasi abandonné de tous. Sous l'œil de la cinéaste, qui relance par des questions brèves, le passé s'enrichit, en présence et sous le regard du Michel Vaujour d'aujourd'hui.

Mais les marqueurs forts, ceux que le spectateur attend, sont ceux qui jalonnent « la verbalisation de sa métamorphose » (Jean-Luc Douin, Le Monde du 8 avril 2009). Entre les moments qui se rapprochent plus de la narration mais où déjà est à l'œuvre, plus que l'anecdote, la mise en œuvre des ressources mentales pour atteindre un objectif (les détails des évasions), les tête-à-tête avec la cinéaste fournissent des formules qui jalonnent les étapes d'une descente aux enfers, d'une impasse existentielle, puis d'une renaissance douloureuse à la vie.

Quelques phrases choc, ramassées, cernent la psychologie du prisonnier « *Le jour où ton ennemi est plus important que toi, tu es un homme mort : il a gagné* », elles jugent son propre aveuglement « *Si tu gardes les mauvaises choses en toi, elles te niquent. C'est l'erreur que j'ai commise dans la première période.* » Elles disent la profondeur des abysses atteintes « *La seule chose qui me faisait vraiment vibrer c'était la mort* ». La lucidité sur le Vaujour passé se condense dans des images effrayantes « *Je suis devenu une arme* ».

Le parcours que nous faisons, nous, spectateurs, à travers ces formules et leur impact dramatique n'est ni linéaire ni tout le temps lié à un événement précis de la vie de Michel Vaujour, mais donne le sentiment d'assister à un combat, à la reconstitution d'un combat où le dispositif mis en place par la cinéaste fait du spectateur l'observateur privilégié d'un affrontement d'un être avec lui-même, geôlier de soi-même se libérant de la prison qu'il s'était édifié. Et même si, comme le générique nous l'avait laissé entendre, la fin débouche sur des formulations apaisées « *Faire revivre ce que j'avais fui avant* », on ne saurait oublier les étapes, y compris celles qui sont porteuses d'espoir, telle l'extraordinaire guérison de l'hémiplégie par la technique du yoga : « *je pratiquais un genre de technique de voyage intérieur... tu réactives, tu réactives. Tu réactives pas là parce que la blessure, elle est pas dans le muscle, la blessure est là... dans les connexions qui se sont effacées.* »

On aura compris que, si l'on peut parler pour ce documentaire de construction dramatique, il ne s'agit pas de la technique parfois employée dans certains documentaires qui fonctionnent sur une sorte de suspense, où l'on joue sur l'attente par le spectateur de nouvelles informations ; il s'agit plutôt d'une construction d'implication du spectateur dans une tragédie intime, autorisée à la fois par la qualité de la parole du protagoniste et le dispositif mis en place par la cinéaste qui a su prolonger sa qualité d'écoute vigilante par des moyens techniques adéquats.

Le découpage : question de sens

Dans le découpage séquentiel, que nous proposons encadré par cette tête de chapitre, nous avons rassemblé dans la même unité et sous le titre « Le tournant » un long passage [00:44:25 à 00:54:16]. Il correspond à peu de choses près au chapitre 6 du DVD, intitulé « Toute-puissance ».

Dans le discours rétrospectif de Michel Vaujour sur son évolution mentale, il cerne là l'extrême de l'impasse existentielle à laquelle il était arrivé : une maîtrise totale, une toute puissance et en même temps le sentiment absolu du vide, de l'absence de sens, avec la tentation de mort au bout. Nous sommes dans une sorte de climax dramatique des contradictions fondamentales d'une vie.

Le découpage séquentiel présente ces presque dix minutes d'une façon schématique avec simplement ses thèmes et ses dispositifs.

Cette présentation volontairement neutre est destinée à être creusée, enrichie, en cernant d'abord le noyau de sens que l'on voit dans ces dix minutes, en les scindant éventuellement en unités plus petites, en mettant en rapport les éléments entre eux, tant les déclarations de Michel Vaujour que tout ce qui les entoure, les autres personnages, les questions et la manière dont tous ces éléments sont présentés et liés par le montage.

La proposition consiste à aller vers un découpage séquentiel réalisé collectivement et oralement, découpage séquentiel qui pourrait être poussé jusqu'à l'analyse de séquence.

Ce travail peut évidemment aller jusqu'à un écrit.

Il est difficile de lutter contre une image. Pour présenter *Ne me libérez pas je m'en charge* il est souvent plus aisé d'ajouter « c'est un film sur Vaujour, celui qui... ». Et l'hélicoptère de flotter dans toutes les imaginations.

Mais l'ambition et la réussite du film de Fabienne Godet est de tenir à distance sans l'occulter l'image définitivement imposée par les media, en choisissant en Vaujour le héros d'une aventure intellectuelle, courant tout au long d'une vie.

Cependant, cette opposition image médiatique spectaculaire/itinéraire interne est en elle-même réductrice car la mise en exergue des évasions fait l'impasse sur les raisons de l'incarcération, ce que l'on appelle « la carrière criminelle » et c'est à cela que s'attaque le film, essayant d'en cerner non l'anecdote seule mais l'anecdote en tant qu'elle révèle un être et ses états d'âme, et leur évolution. Les évasions ne sont qu'un élément de cette évolution, et le mot lui-même cédera la place à celui de libération.

Dès avant le tournage et lors de la présentation du film, Fabienne Godet a bien pris soin d'insister sur sa volonté de ne pas faire un film de plus sur un gangster/taulard, mais sur l'itinéraire mental d'un homme qui se trouvait avoir été cela et avait réussi à s'en extraire. Certes, pour des raisons qui semblent tenir plus à quelque chose de profond chez ceux qui contestent ces choix, quelques rares voix continuent d'émettre des réserves, mais il est intéressant de voir comment le débat se déplace vers la tentative de compréhension du personnage, l'explication.

On verse beaucoup vers la psychosociologie, l'enfance difficile, le conflit avec le père, la justice impitoyable, l'engrenage tragique et l'issue grâce à la volonté et l'amour. Plus subtile est l'approche psychanalytique, qui relève la convergence entre le discours – et plus précisément les mots mêmes utilisés par Michel Vaujour – et la cure psychanalytique, sans l'aide d'une psychanalyse. Plus étonnant encore est l'analyse qui fait de Michel Vaujour une sorte de mystique – la comparaison entre la cellule monacale et sa cellule à lui fait d'ailleurs partie de son vocabulaire – qui, à l'aide des exercices venus des techniques du yoga parvient à

une ascèse qui le mènera à une sorte de sagesse fondamentale.

Sans aller forcément jusque là, l'humble spectateur que nous sommes tous ne peut être qu'ébranlé (et qui sait envieux ?) par l'itinéraire d'un homme qui a su ainsi maîtriser ses démons intérieurs.

D'autant que, sans jamais tomber dans la glorification du personnage, le film fait prendre conscience combien il partait de loin, élément que le traitement médiatique élude complètement.

Pour nous, au delà des échos qu'éveille la richesse de la maturation intérieure de Michel Vaujour, la force de ce film vient donc de ce qu'il tient un équilibre délicat entre cette maturation même, la chronique de la vie de Michel Vaujour, et le spectaculaire retenu par les médias, l'écume.

Vaujour sans la voix

En 2005 Michel Vaujour publie un livre *Ma plus belle évasion* aux Presses de la Renaissance. C'est après plusieurs lectures de ce livre que Fabienne Godet demandera à Michel Vaujour son accord pour faire le film.

Un simple coup d'œil sur la couverture montre que l'éditeur joue le jeu du cliché médiatique avec la prison survolée par l'hélicoptère et le bandeau. Le titre, qui fait allusion à l'évasion ultime de Michel Vaujour, celle qui lui a permis d'échapper à ses déterminismes, a l'ambiguïté de jouer sur ce qui a fait la réputation du protagoniste : son art de l'évasion. Le simple glissement opéré par Fabienne Godet, passant d'évasion à libération implique un choix essentiel.

Le livre se présente comme une narration de sa vie par Vaujour à la première personne. Le récit est très détaillé, voire très précis sur certains épisodes de sa vie, son enfance, sa vie sentimentale, certains braquages, ses évasions, mais aussi sur son évolution mentale.

On sent une volonté d'aller au plus près du Michel Vaujour tel qu'il était au moment qu'il décrit.

On y distingue, en particulier au début un rythme double, marqué par une narration à l'imparfait, plus distanciée et qui donne l'impression d'un recul, d'une réflexion sur le passé, avec des intrusions du présent traduisant un effort manifeste pour faire participer le lecteur à l'événement.

Ainsi de la narration d'un procès, d'abord la réflexion : « *De toute façon, qu'avais-je donc à attendre de ce procès ? Rien. Quelques années de plus ou de moins ne pouvaient plus rien changer, j'avais été trop loin ...* » Puis l'événement : « *Je suis dans le box des accusés menottes aux poignets et au milieu de policiers qui me serrent de près.* »

Puis, au fur et à mesure que le temps et la vie de Michel Vaujour passent, le présent s'impose. Il est descriptif, cerne l'action au plus près, fait participer le lecteur à un braquage, une cavale. Mais aussi il peut devenir haché, haletant, monologue intérieur torturé où l'auteur s'interpelle lui-même, sans concession : le style veut rendre compte d'une drame interne qui se joue : « *Tu crois que c'est parce que tu as gagné avant que tu vas gagner encore ?...La mort, Michel, la mort...La seule vraie question... Ça t'intéresse la mort, hein Michel ? Michel...Michel ?... Où es-tu là ?... Ah... Te revoilà ! ... Michel...* »

L'épilogue renouera avec les deux temps : un passé apaisé survolant les dernières péripéties ayant amené à la libération de Michel Vaujour et un présent qui n'aura jamais autant mérité son nom tant il rayonne du bonheur de vivre ici et maintenant.

La lecture de ce livre permet, en fait, de mieux comprendre la démarche de Fabienne Godet.

En effet, si le livre et le film disent la même chose, un déplacement de la perspective change le poids du message. Si, dans le livre, Michel Vaujour raconte sa vie dans toutes ses dimensions, des anecdotes aux réflexions qui l'ont mené à une sorte de sagesse, le film place plus l'anecdote dans une sorte de champ réservé d'un côté – le médiatico-spectaculaire pour faire vite – et de l'autre s'appuie dessus pour creuser – très loin – la maturation intellectuelle, affective et morale de Michel Vaujour. On a parfois même l'impression que Fabienne Godet a su lire dans le livre de Michel Vaujour ce qu'il voulait dire, au delà de propres ses mots.



VAUJOUR Michel,
Ma plus belle évasion,
Presses de la Renaissance, 2005.
Autobiographie qui est le point de départ du film réalisé par Fabienne Godet.

La loi du genre.

La renaissance actuelle du documentaire se traduit par une diversification des approches. Au-delà du documentaire traditionnel, de nombreuses tentatives qui vont vers la fiction, l'essai personnel, le cinéma expérimental, témoignent de la vivacité créatrice du genre. Ces tentatives enrichissent et dans le fond et dans la forme les différents sous-genres du documentaire dont la classification générique est toujours valable.

Dans la partie Prolongements cinématographiques, nous expliquons pourquoi nous considérons que ce film s'inscrit dans une lignée particulière à l'intérieur du documentaire, mais on peut le situer au croisement de différents sous-genres : le portrait, la biographie, l'enquête.

- Le portrait : un personnage dont les traits sont peu à peu cernés, dans des rencontres avec lui et/ou avec son entourage.
- La biographie : la vie d'un personnage en mettant en valeur des moments clefs et significatifs de cette vie.
- L'enquête : aller à la découverte d'éléments nouveaux, inconnus ou cachés, qui vont éclairer le sujet.

Ces définitions assez ouvertes peuvent faire surgir par association d'idée nombre de titres de documentaires.

Il serait intéressant de passer le film au filtre de ces trois entrées et d'examiner le(s)quel(s) de ses éléments correspondrai(en)t aux trois catégories citées, à quel moment, dans quelle mesure... et si elles suffisent à rendre compte du film.

Le Repas (séquences 4 et 5, durée 3'19")

Lorsque commence cette séquence, à 5'34" du début, le film est déjà lancé. D'abord dans sa thématique profonde : les leçons d'une vie (séquence 1), les enjeux de cette vie, entre silence/solitude et liberté (séquence 2). Les évocations plus précises du passé au regard du présent ont commencé (séquence 3). Du point de vue formel aussi : une bonne part de ce que peut le cinéma a déjà été mis à contribution, entre la « bouche d'ombre » d'où émanent les paroles, les cadrages sur un visage, les surimpressions visuelles et sonores dans le train, le cinéma s'affirme.

D'où au début de la séquence 4 un sentiment de rupture formelle, la caméra suit Michel Vaujour, elle pénètre après lui chez sa mère (1), vacille un peu pour suivre la rencontre avec la sœur (2) puis avec la mère (3). Puis elle s'installe avec lui à table (4), remarque un détail (le chien) et se situe spatialement comme un convive (5), à gauche Lisa (nommée ainsi par celle qui lui fait face et en qui on va vite reconnaître la cinéaste), à droite donc la cinéaste et une quatrième assiette est là, avec la même portion de choucroute que les autres (6).

On ne saurait dire plus clairement la présence d'un ou une cadreuse/preneur(se) de son à

qui Lisa s'adresse très nettement lorsqu'elle trinque (7). Cette affirmation de la présence d'une personne que l'on ne voit pas mais qu'un personnage regarde (contrairement aux règles classiques du cinéma) et qui est assimilé à la caméra est là pour rappeler que nous sommes dans un dispositif d'enregistrement de l'image et du son et que tous en sont conscients.

Le noyau central de cette séquence est donc ce repas, qui en six plans offre un montage de une minute et vingt-huit secondes qui varie les cadrages (plan d'ensemble avec tous les convives, plan américain avec Michel Vaujour assis, plan de demi ensemble avec Michel et sa mère) et qui varie les angles pour terminer sur un échange entre Lisa et la cinéaste (8) (hors champ mais parfaitement repérée par le spectateur). Tout un repas est résumé ainsi, sans oublier un plan rapproché du chien. Une bande-son très précise recueille paroles et bruits de fourchettes et d'assiettes et prolonge cette atmosphère à la fois festive et familière.

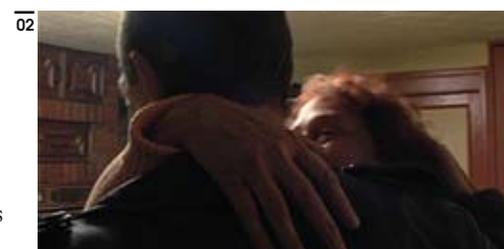
L'arrivée, la tablée, la circulation de la parole donnent un sentiment très fort de proximité, de confiance. La distance habituellement imposée par le dispositif traditionnel du documentaire interrogeant un personnage,

le scrutant, à l'affût de ses gestes et de ses paroles cède la place à un cinéma de l'empathie (et du dialogue) au moment où commence une patiente reconstitution par la cinéaste de ce qui a fait la trame de la vie du protagoniste.

Car, si le repas est la scène où l'échange à lieu, le thème en est l'enfance difficile de Michel Vaujour, ses crises de violence relatées par sa mère alors qu'il acquiesce à son récit.

Les réponses sont suscitées par des questions de la cinéaste que nous suivons en direct. La spontanéité des réponses de Lisa renforce l'impression de dialogue authentique.

On ne peut toutefois pas oublier le début de cette séquence où, malgré la rupture formelle déjà signalée de l'arrivée de Michel Vaujour chez sa mère, on démarre sur un registre double : d'abord l'inscription Mourmelon, chez sa mère (3) procure un bref sentiment de distance par cette information ainsi apportée mais surtout on entend la question « Qu'est-ce qui a été le plus difficile pour toi, à partir du moment où tu as décidé d'œuvrer pour une libération ? » et la réponse « Le plus difficile ça a été justement, de ne plus m'évader ». Comme si la cinéaste voulait





qu'en même temps nous percevions la quotidienneté de la scène, son ancrage dans le présent, et l'ampleur de l'interrogation fondamentale du film, autour de la quête de Michel Vaujour.

Cette impression est renforcée par les quelques secondes qui séparent l'arrivée de Michel Vaujour chez sa mère et le repas où nous retrouvons un travelling sur le paysage (9). Comme un instant suspendu dans un ailleurs mental, entre l'arrivée et le repas.

Mais l'analyse de cette séquence ne saurait s'arrêter au moment où nous quittons le repas. Car le quittons-nous vraiment ? Les treize plans suivants (séquence 5 d'une minute trente environ) sont, certes, ailleurs : ils ont été pris à Vertus, le village de son enfance (cité par sa mère) où cette fois nous suivons Michel Vaujour dans les rues, au bord de l'eau (10), devant l'escalier menant à un pavillon (11). Cette déambulation désabusée a valeur de regard dubitatif sur un passé non compris par celui qui l'a vécu. Les mêmes notes de guitare qu'au début de la séquence, un plan sur des canards (12), renvoient vers un ailleurs vite démenti par une question de la cinéaste et une réponse de Michel Vaujour (sur la séparation des parents) qui prolongent la discussion pendant le repas et ont l'air d'en émaner

sans que l'on en soit certain. Nous ne saurons pas en effet dans quel contexte exact l'aveu douloureux en forme de lapsus profond, remplaçant une mère par une autre, a été prononcé. Par cette sorte de double discours, image et son dissociés, nous avons quitté la réalité du repas pour le prolonger (le retour au village natal) et le dépasser (la méditation sur l'enfance).

Cette double séquence informe donc sur l'enfance de Michel Vaujour, elle donne aussi à voir et entendre la manière dont il l'appréhende mais elle donne aussi à voir, avec une particulière clarté, comment la cinéaste aborde ses personnages et comment elle construit autour d'eux une trame complexe et élaborée, un tricotage de l'image et du son au service de la parole qui questionne, qui répond...

Image 01 (00:05:36) / Image 02 (00:05:47)
Image 03 (00:05:54) / Image 04 (00:06:05)
Image 05 (00:06:17) / Image 06 (00:06:15)
Image 07 (00:06:09) / Image 08 (00:07:23)
Image 09 (00:05:32) / Image 10 (00:07:35)
Image 11 (00:08:19) / Image 12 (00:07:31)

Les tête-à-tête

Pour l'essentiel c'est une question de cadre et de lumière. Il s'agit de suivre au plus près le discours de Michel Vaujour. La fonction du cadre est de mettre en valeur son visage pour que l'on suive au mieux près les mimiques qui accompagnent ses propos et parfois le cadre se resserre sur le regard, le dialogue se poursuit en un dialogue des regards, le regard de la caméra prolongeant celui de la cinéaste.

Le cadre se définit par ce qu'il montre et aussi par ce qu'il exclut et que l'on appelle le hors champ et, selon les films, selon des passages dans les films, l'attention du spectateur est plus ou moins attirée vers ce hors champ. En l'occurrence le hors champ est sollicité par le regard même de Michel Vaujour qui s'adresse à la cinéaste dont la position est ainsi signalée. Une sorte de diagonale parcourt parfois les plans où Michel Vaujour est seul avec la cinéaste – avec la cadreuse qui se coule si bien dans ce dispositif que nous l'oublions – et où son regard se perd vers le haut, souvenir du cachot et recherche de la lumière, ou signe d'autre chose ? En tout cas, dans ces « tête-à-tête » la lumière est la lumière dite classique du cinéma, elle a pour objectif de hiérarchiser ce qui est montré en mettant en valeur l'essentiel et elle est ici au service entier, comme le cadre, du visage du protagoniste : rien ne doit rester dans l'ombre de là où sourd la parole.

Portraits de groupes

Que ce soient les scènes de repas en famille ou avec un ou deux amis, on est frappé par l'atmosphère différente émanant de la lumière. Pourtant le traitement des visages est le même : chacun est mis en valeur, scruté dans ses moindres mouvements. Simplement, à ne pas se concentrer sur un seul visage, mais sur plusieurs, la cinéaste cadre plus large mais veille à ce que l'arrière-plan, plus important, reste au mieux neutre, en tout cas peu exposé, ce qui donne souvent à ces scènes une tonalité un peu plus sombre, en retrait par rapport à celles avec Michel Vaujour seul.

Discretion aussi de la cinéaste qui s'immisce dans un univers qu'elle ne découvre pas mais où elle n'a pas la même connivence qu'avec Michel Vaujour. Discretion de la caméra, parfois portée (arrivée chez la mère), parfois allant chercher tel ou tel personnage dans un

panoramique rapide. Comme si, une fois qu'on est là, il s'agissait de ne rien casser, d'accompagner. Ces différences tant dans la lumière que dans l'utilisation de la caméra produisent un effet de rythme, d'alternance avec les tête-à-tête avec Michel Vaujour et commandent l'avancée du film.

Les images de l'autre monde

La « carrière criminelle » de Michel Vaujour – du moins ses évasions – fut largement médiatisée, « spectaculaire » comme il le dit parfois et les sources ne manquent pas qui en attestent. Le film en fait un usage régulier. Cela se présente sous forme d'extraits de journaux télévisés relatant les « exploits » du roi de l'évasion ou de reportages, en noir et blanc pour une arrestation de Vaujour ou en couleurs sur la mort de Gilles. Le cadre de l'écran du téléviseur, le noir et blanc de certaines images, d'autres aux couleurs passées et au grain nettement plus pauvre que dans le reste du film, tout cela crée une impression de recul, de distance, qui renvoie ces épisodes à une autre époque. Frappant est le plan où Michel Vaujour, debout, regarde, vers le bas, un écran de téléviseur relatant la mort de Gilles – si proche, si loin. Rappelons encore que, dans ces media la « carrière criminelle » de Michel Vaujour se limite au ballet des évasions/arrestations et on oserait presque aller jusqu'à dire que l'on n'est pas loin du jeu du gendarme et du voleur.

Les écrits

Ce que l'on appelait jadis les cartons, (les inscriptions, des dates, des phrases qui s'inscrivent sur l'écran), ponctuent les discours, confirment un document d'archive, apportent une information (comme celle sur les tentatives de Jamila), constatent et souvent datent, proposent un repère fugace dans un jeu de question/réponse centré sur une évolution intérieure, peu en phase avec une chronologie précise. Leur rôle est important mais limité. Symbolique est la liste des prisons que parcourt Vaujour et dont les noms s'envolent dans le même ciel qu'envahissent les oiseaux, ici le dicton s'écrit : scripta volant, verba manent.

Les échappées

La caméra, parfois, s'échappe. Avec Michel Vaujour seul pour le suivre dans son village natal, ou avec des parents ou amis à la découverte de son amour d'enfance, la nature peuplée d'animaux. On est dans le souvenir ou la nostalgie d'un monde perdu – mal perdu – ou que l'on tente de retrouver, après une longue parenthèse. Ce sont des échappées belles.

On a aussi de longs travellings latéraux pris d'un train avec ou non la présence de Michel Vaujour – parfois même avec son visage plus jeune en surimpression – mais après ces plans du début, il n'est plus là, ne reste que le défilement du paysage de champs, de bois, d'éoliennes, vides d'êtres et s'enfuyant plus ou moins vite. Bien sûr on pense à une métaphore du passage du temps, d'un retour vers le passé, bien sûr on sent comme une pause méditative dans le discours global du film – ce qui n'empêche pas que s'y inscrive une phrase qui prolonge la tirade précédente. Aucune de ces deux explications n'est exclusive de l'autre, ni fausse, mais on est au delà de l'explication. Comme si l'auteur avait voulu, à ces moments là, porter son regard – et entraîner le nôtre – vers des espaces vides, inaccessibles, pour prolonger sur le mode de la rêverie la densité de la réflexion proposée. Enfin, plus sombres, probablement plus



volontairement métaphoriques, des trajets en voiture, parfois emplis de voix, même si l'on ne voit qu'un crépuscule pluvieux à travers un pare-brise balayé par des essuie-glace ; des routes nocturnes devant la voiture, derrière la voiture, des bandes blanches qui défilent, avalées vite, recrachées vite, un peu comme au début de *Sauf le respect que je vous dois*, signes d'un désarroi, lignes de fuite.

Gros plan sur le gros plan

La télévision nous a habitués aux gros plans sur les visages des participants de diverses émissions, où les dispositifs à plusieurs caméras traquent leurs mimiques.

Les codes définissant les différentes valeurs de plan sont plus nombreux à la télévision qu'au cinéma et l'utilisation des plans plus proches convient évidemment mieux au petit écran qu'au film de cinéma destiné à passer en salle sur de grands écrans.

Choisir donc, comme le fait Fabienne Godet, d'utiliser des gros plans de visage, traduit une volonté d'approche plus fine du personnage, une volonté de cerner l'écho d'une déclaration dans la mimique, le regard, un rictus, ces petits riens qui complètent le discours.

Il peut être intéressant d'essayer de se rappeler :

- Quelle formule, quelle phrase, quelle tirade de Michel Vaujour sont liées, dans le souvenir, à un gros plan ?
- Quelle est la nature exacte de ce gros plan : voit-on le visage entier, comme pour un présentateur de JT ? Le voit-on partiellement ? Que privilégie le cadre ? Y-a-t-il mouvement de caméra changeant le cadre ?
- Comment les gros plans sont répartis dans le film ? A-t-on le souvenir de gros plans brefs ou longs ?
- Quelle intention précise préside à chacun de ces choix ?
- D'autres personnages bénéficient-ils de gros plans ? Quel sens cela a-t-il ?
- De quels autres films, fiction ou documentaire, des gros plans sont-ils restés dans le souvenir ? Peut-on avancer une explication en rapport avec le film ?

Les voix

On dit ailleurs l'importance de la voix de Michel Vaujour qui ouvre le film, relayée par celle de Fabienne Godet, sorte de partition pour hautbois et flûte qui se complètent. Cette musique est loin de s'arrêter aux passages de dialogue répertoriés et peut surgir à tout moment, comme une note filée, un écho dont les vibrations courent tout au long du film, lui conférant une unité profonde. Et c'est tout naturellement qu'à l'unisson de la libération mentale de Michel Vaujour que s'élève un troisième instrument, la voix de Jamila, voix désincarnée qui lit avec passion des extraits de ses lettres à son mari, voix lyrique, d'une grande force intérieure qui entraîne le film vers sa conclusion.

Les voix des deux puis trois protagonistes n'ont donc pas d'espace attribué puisqu'elles peuvent intervenir dans tous. A l'inverse, les autres personnages – parents, amis, avocats – n'interviennent que dans le champ strict de l'espace où on les voit, décalage subtil, peu perceptible à une vision unique mais qui contribue à créer une sorte de hiérarchie sonore, au bénéfice évidemment de la parole et donc du message de Michel Vaujour.

Les bruits d'ambiance

On ne peut pas dire que les bruits, les sons d'ambiance, soient mis au premier plan dans ce film où la parole et la voix sont reines, mais ils existent néanmoins et, là encore, il faut distinguer les tête-à-tête et les autres séquences.

Pour les tête-à-tête ils sont rares et d'autant plus parlants : le tic tac discret d'une horloge invisible qui rythme l'entretien, le bruit d'un briquet qui s'allume et souligne un silence, des doigts que l'on devine frappant une table pour ponctuer une phrase, le feutre qui, sur le papier, prolonge le discours – peu de chose, mais comme des pointillés entre les paroles. Pour les autres séquences, les bruits d'ambiance sont beaucoup plus présents, comme pour souligner une dimension plus sociale, les fourchettes dans les assiettes, les verres qui se heurtent, ou plus réalistes, les pas dans la rue ou le cimetière ou, dans la nature les cris d'oiseaux, les aboiements des chiens. Dans certains entretiens on entend la rue à l'arrière-plan. Tous ces sons mettent ces scènes à un autre niveau que les entretiens avec Vaujour seul. Et il y aurait un troisième niveau de sons, suggérés discrètement comme le bruit des trains pas très nettement caractérisé mais parfois légèrement présent, ainsi que pour les scènes



de voiture, comme si là aussi on voulait nous signifier que nous sommes dans un ailleurs du discours ou de la vie.

La radio

Le son de la radio est, au fond, traité un peu de la même façon que l'image télé. Il s'agit de messages d'information brefs, ce que l'on appelle les flashes infos, dont la rapidité est la caractéristique essentielle. L'auteur accentue parfois cette rapidité en faisant se superposer les flashes, ce qui donne un flux dont la qualité la plus évidente n'est pas la profondeur d'analyse. Ici le rythme, la surimpression sonore font office de mise à distance un peu comme le grain daté de l'image télé.

La musique

Il y a quelque chose aussi de musical dans la construction de ce film, il multiplie les sources sonores en les hiérarchisant, à l'instar des dispositifs visuels à l'œuvre. Mais la musique en tant que telle a aussi sa place dans la partition. Elle se partage entre le piano, surtout, et un peu la guitare. Le piano propose des motifs assez simples, répétitifs, sur un rythme qui parfois s'accélère et la guitare assez simple aussi, joue des notes qui s'égrènent, détachées. Ces musiques naissent sur les séquences de train, de voiture, de nature, quand défile la route ou s'enfuit le paysage. Elle est du domaine des échappées, elle prolonge les temps suspendus. Cependant ce cloisonnement n'est pas systématique et la musique peut accompagner le début ou la fin d'une séquence de discours, elle peut aussi se croiser avec des bruits divers ou supporter un discours parfois rude (tirade sur les rats et la loi du plus fort, séquence 14 [00:36:09 à 00:37:22]). Elle donne donc l'impression de souligner les lignes de fuite mais peut aussi faire lien avec le reste et se trouver au centre du propos. Elle a en cela un peu le même statut que la voix et la parole de Vaujour, qui peuvent advenir à tout moment. La diversité des sources sonores et leur dispersion dans toutes les phases du film pourraient donner l'impression d'une profusion simplement illustrative si elles n'étaient pas comme subordonnées au timbre des voix qui donnent le ton et dirigent la perception du film.

Le IN et le OFF

Les mutations que l'on observe dans le documentaire seraient vaines si elles n'étaient souvent porteuses de sens. Ainsi se pose la question de l'intervention de l'auteur.

Longtemps on a eu, à quelques exceptions près, l'alliance d'une bande image présentant le sujet et d'un commentaire off (dont la source n'est pas à l'écran) dit d'une voix souvent assez neutre. Le propos était là de viser à une absence revendiquée de l'auteur, l'image étant censée fournir l'objectivité du réel et le son une explicitation venue d'un espace peu identifiable.

Il n'est pas question de critiquer cette technique qui a fourni des résultats intéressants, et peut encore en fournir, mais de l'utiliser comme référence, étalonnage, et d'examiner comment le documentaire contemporain souvent s'en démarque, et jusqu'où, et quel surcroît de sens cela apporte au sujet traité.

- présence physique du cinéaste
- sa présence suggérée
- présence sonore du cinéaste
- les passages où ont lieu ses interventions
- sa relation dans l'espace à la personne interviewée
- les sources d'information visuelles ou sonores
- la présence de la technique, montrée ou suggérée

À chaque élément repéré, et pour bien en interpréter l'effet, il suffit de se poser la question – et d'imaginer la réponse : comment cela serait-il si ce n'était pas fait ainsi ?

À quel autre documentaire chacun des points abordés fait-il penser ?

Les mots pour le dire

Tout se passe comme si Fabienne Godet confiait à Michel Vaujour la charge de rendre compte lui-même de son double itinéraire en lui donnant immédiatement, et dans toute l'acception du terme, la parole.

Le générique est en cela programmatique, qui installe la voix et son timbre très reconnaissable ainsi que la ligne prosodique du développement des phrases, donc de la pensée. D'abord une sorte d'avertissement sur les vérités à dire et ne pas dire : l'auditeur est averti, celui qui parle va garder le contrôle de ce qu'il dit. Puis une sorte de paradoxe où s'enchaînent la conscience de l'omnipotence de la mort et le goût de la vie. L'écho de ces phrases lance le film.

Dès le plan qui suit le générique un autre type de discours s'installe, Michel Vaujour raconte. La narration porte sur l'anecdotique et le trivial, termes immédiatement démentis car ils sont aussitôt érigés en exemples qui mènent à « l'essentiel ». Ainsi le « cube de béton » qui introduit le silence qui à la fois enferme et pousse au retour sur soi.

L'élocution est lente, presque hésitante, comme si Michel Vaujour cherchait ses mots mais on sent bien que ces mots, il les a, ils sont là ; il veille seulement à ne pas se laisser dépasser par eux, il tient à les contrôler, comme il a appris à contrôler chacune de ses terminaisons nerveuses lors de son auto-rééducation, comme il a, au bout du compte, appris à maîtriser ses pulsions pour arriver à l'ascèse libératoire. La seule forme du discours de Michel Vaujour est une métaphore de sa vie et de son évolution.

Un film à deux voix

Même si la voix de Michel Vaujour est largement dominante, le film étant organisé autour d'elle, même si la cinéaste dispose de tous les autres moyens qu'offre le cinéma pour s'exprimer, se situer par rapport à son personnage, Fabienne Godet ne reste pas muette et fait entendre sa voix à côté de celle de Michel Vaujour, en face d'elle. Si d'abord la parole de Michel Vaujour est seule et donne le ton, Fabienne Godet tient vite à nous faire savoir que cette parole, c'est elle qui l'a suscitée. On l'entend à peu près au bout de cinq minutes et, quand elle apparaît pour la première fois à l'écran, on reconnaît cette voix. On sait également très vite que, quand Vaujour regarde vers le hors champ, c'est vers elle que porte son regard.

C'est donc tout naturellement que nous acceptons l'intrusion de cette voix à n'importe quel moment du film, pour lâcher un vague « oui » qui permet à Michel Vaujour d'appuyer son discours et de se relancer. Pour aussi poser au moment opportun la question assez élaborée – comme celle sur l'importance du père – qui va permettre à son interlocuteur d'aller plus loin. Voire aussi pour déstabiliser un

« Un film à deux voix ne réussit que si les dissonances sont annoncées par une note commune. »

Godard, *Film socialisme*

discours bien organisé en le mettant devant ses contradictions, quand elle fait allusion à sa mère qui aurait pu être otage, donc en danger.

Fruits d'une longue préparation, de longues discussions préalables, les interventions de Fabienne Godet ont paradoxalement la fraîcheur de l'improvisation sur l'instant, au tournage. On peut penser que cette spontanéité est aussi due, comme pour le film sur Natacha Régnier, à sa capacité à installer une atmosphère d'écoute – n'oublions pas qu'elle est psychologue de formation – permettant d'éviter l'interrogatoire convenu du reportage ou le laborieux cahier des charges de certains documentaires. Même inégal, on a là un dialogue authentique. On parle à juste titre du regard du ou de la cinéaste, pourquoi pas de sa voix ; la voix mode d'ampli.

Ce documentaire, comme beaucoup d'autres, donne la parole à un personnage qui s'empare, la tient, la nourrit. Elle envahit le film au point de le dominer et de lui fournir une structure, une trame. Mais aussi elle transcrit la lutte d'une vie contre ce qu'elle cherche à comprendre avant de le dépasser. Elle devient exutoire, cathartique, thérapie contrôlée par celui-là même qui la vit et l'émet. Cette parole existe dans toutes ces dimensions parce qu'elle est suscitée, entendue, captée – ici filmée – par quelqu'un qui a su mettre en place ce qu'il fallait pour qu'elle existe d'abord et atteigne cette profondeur.

Plutôt que d'aller chercher une parenté cinématographique, finalement assez facile à trouver, vers les films traitant de ce qui fait aussi la matière de ce film – braqueurs, prison, évasion – il semble plus intéressant de regarder du côté des approches cinématographiques allant dans le même sens : les films mettant en scène la parole en pariant que cette mise en scène va la transformer, la magnifier, lui donner une portée qui dépasse le simple statut de « parole de ».

Que l'on nous entende bien : il ne s'agit pas de mettre sur le même plan des films dont les sujets n'ont pas les mêmes ambitions, mais d'essayer de comprendre ce qui, dans la manière de les aborder, les rapproche.

Ainsi de *De guerre lasses* de Laurent Bécue-Renard (2003). Pendant un an un cinéaste suit un groupe de femmes dont les maris ont été massacrés à Szebrniza et qui, sous la houlette d'une psychothérapeute, disent ce qu'elles ressentent. La caméra souligne régulièrement la présence ou la parole de la psychothérapeute, on n'entend pas le cinéaste. Difficile au début, la parole se libère. Une des femmes dira, vers la fin : « *Dans le silence, on s'enferme ; je n'ai plus peur.* »

Ainsi aussi de *Massaker* de Monika Borgman (2004), donne la parole à six assassins impunis de Sabra et Chatila où des milliers de Palestiniens ont été massacrés. Ils acceptèrent de parler à condition que l'on ne voie pas leur visage. Elle filme leurs mains, leurs pieds, leurs torsos. Et ils parlent, racontent leurs meurtres, les miment parfois. Ils s'épanchent. Se libèrent-ils de leurs actes ? Peut-être un peu, mais seul l'un d'eux parle de culpabilité.

Enfin, *S21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh (Cambodge, 2002). L'auteur,

Comment filmer la parole ?

Depuis qu'il y a un cinéma et qu'il parle, les théoriciens ont tenté de répondre à cette question, théoriquement, et les cinéastes ont tenté d'y répondre concrètement. C'est valable pour les films bavards par nature, mais, au fond, pour tout film parlant, même pour ceux qui semblent fuir les paroles, comme chez Tati. Cela vaut beaucoup aussi pour les documentaires, en particulier un documentaire qui, comme celui-ci, a fait de la parole du protagoniste le centre de sa présentation au spectateur et, pour lui, un outil cathartique parachevant sa métamorphose.

Pour mieux saisir comment cela fonctionne, nous proposons aux professeurs de prendre en note toute une tirade de Michel Vaujour, de deux à trois minutes, à partir du DVD, par exemple celle de la séquence treize [00:32:26 à 00:34:16], « *Je me mettais face au mur (...) Et même bien plus dur.* » Puis, proposer d'en faire la lecture à haute voix, comme un texte de théâtre afin de se le mettre bien en bouche, d'en saisir le rythme, les nuances, les composantes, les changements de registre, l'unité ou la cohérence.

Ensuite regarder ces deux minutes et réentendre le texte donnera quelques clés sur les choix de l'auteur pour répondre aux questions sur le cadre, le nombre de plans, leurs liens (le montage), la position du personnage dans le plan, son regard, ses gestes, le rapport image/son, les effets spéciaux.

lui-même rescapé du génocide, confronte deux rescapés du camp S21 à leurs anciens bourreaux. Ils sont ensemble sur les lieux, avec des documents, des rapports, et des photos. Le cinéaste, aidé par l'ancien détenu, demande aux anciens bourreaux de mimer leur rôle et d'en parler. Peu à peu, par des questions en situation, chacun est mis dans la possibilité de reconnaître sa responsabilité, de la dire. Certains iront jusque là, d'autres pas.

Ces trois exemples portent sur des événements historiques dramatiques qui ont marqué la fin du XXème siècle. En tant que tels, ils représentent des extrêmes. Les films qui essaient d'en rendre compte sont donc également des exemples extrêmes, et c'est ainsi qu'il faut les considérer, des « cas-limites », y compris dans leur manière de mettre en œuvre ce qu'il leur reste pour dire l'histoire et la dépasser : la parole des bourreaux et celles des victimes.

Dans un registre moins tragique mais aussi grave, on peut considérer que vont dans le même sens des documentaires comme *Bamako* (2006), où Abderrahmane Sissako choisit d'installer le dispositif institutionnel même de la parole, le tribunal, pour donner à l'Afrique l'occasion de dire sa souffrance. Ce dispositif du tribunal est repris par Jean-Stéphane Bron qui, avec *Cleveland contre Wall street* (2010) veut faire avancer la parole des victimes de la récente crise des subprimes.

Tous très différents, et dans le fond et dans la forme, ces documentaires ont ceci de commun avec le film de Fabienne Godet qu'ils mettent tout en œuvre pour qu'advienne une parole.

GENEPI

Groupement Etudiant National d'Enseignement aux Personnes Incarcérées. Le GENEPI est une association de loi 1901 à but non lucratif, sans affiliation politique ni religieuse. Son objet est de « collaborer à l'effort public en faveur de la réinsertion sociale des personnes incarcérées par le développement de contacts entre les étudiants de l'enseignement supérieur et le monde pénitentiaire ».

Libération conditionnelle

Mesure d'aménagement de peine, sous contrôle du juge de l'application des peines, pour les condamnés qui manifestent des efforts sérieux de réadaptation sociale. La personne est remise en liberté avant la date normale de sa fin de peine. Prise en charge par un conseiller d'insertion et de probation, elle peut être soumise à certaines obligations pendant un délai d'épreuve. Passé ce délai, s'il n'y a pas eu d'incident, on considère que la personne a effectué l'intégralité de sa peine.

Maton

Expression tirée de l'argot pour parler du gardien de prison.

QHS

Initiales pour Quartier de Haute Sécurité. Créé en 1975, un QHS est un département carcéral qui a pour but d'isoler totalement un détenu du reste des prisonniers, lorsqu'il est considéré comme dangereux ou présentant un fort risque d'évasion. Les mesures de sécurité y sont beaucoup plus poussées. Les QHS disparaissent en 1982 et seront remplacés par les quartiers d'isolement.

Michel Vaujour en quelques dates

1970

A 19 ans Michel Vaujour est condamné pour vol de voiture et conduite sans permis. La violence de la condamnation (30 mois fermes et 5 ans d'interdiction de séjour dans son département) déterminera à jamais sa relation avec les autorités judiciaires. Sa peine effectuée, il sort de prison. Quelques mois plus tard, il se retrouve de nouveau confronté à la police pour conduite sans permis. Son seul réflexe est de s'enfuir. Et pourtant, il sera tout de suite rattrapé et incarcéré : ce deuxième séjour n'est que le début d'une longue série...

1975

Trois évasions successives permettent à Michel Vaujour d'acquérir une petite réputation tant auprès de ces co-détenus que de l'administration pénitentiaire. A cette époque, l'évasion est un jeu. Mais les choses vont changer quand il va soudain être incarcéré au QHS de Chaumont, un de ces quartiers de haute surveillance dont on ne s'évade pas. Il a tout juste 24 ans.

1979

Quatrième évasion avec un pistolet fabriqué en savon et un coupe-ongle mais surtout avec une détermination sans faille, il prend en otage, sans aucune violence physique, la juge d'instruction et réussit à sortir du tribunal

en enfermant tout le monde à l'intérieur...

A 29 ans, Michel Vaujour reprend donc sa liberté. Ce sera le début d'une longue cavale, où il va retrouver Gilles, un compagnon de cellule qui deviendra ce frère dont il a tant rêvé. Nadine, la soeur de Gilles, deviendra sa femme. Il retrouve une famille, entre dans le milieu du grand banditisme et enchaîne les braquages de banques.

1981

Devenu l'homme le plus recherché de France, Michel est repris quelque temps plus tard et incarcéré à la prison de la Santé en 1981.

Mai 1986

Michel Vaujour s'évade de la prison de la Santé avec la complicité de Nadine. Cette évasion spectaculaire en hélicoptère fait grand bruit dans la presse. Cette évasion réussie sera la cinquième et la dernière. Quatre mois plus tard, il est repris lors d'un braquage qui se termine par une fusillade, une balle dans la tête et une hémiplégie dont il se rééduquera seul en quelques mois, à force de volonté...

1993

Rencontre Jamila, qui a 22 ans et travaille au Génépi. Après avoir tenté d'alerter la presse et les pouvoirs publics sur ses conditions de

détention (les QHS étaient censés avoir disparu), Jamila, qui n'a jusqu'ici jamais volé un timbre-poste, va choisir de l'aider à s'évader en hélicoptère. L'évasion échoue, Jamila se retrouve en cavale et sera reprise quelques mois plus tard pour être incarcérée à Orléans. Michel est condamné à 8 ans supplémentaires : il ne sera à priori libérable qu'en 2019. Jamila prend 7 ans. Pour elle, Michel décide de ne plus rien tenter jusqu'à ce qu'elle soit libérée.

Juin 2000

Le gouvernement modifie la loi sur les conditions d'obtention d'une libération conditionnelle. Au vu de son dossier, Michel sait qu'il n'a aucune chance. Il va pourtant oeuvrer avec la même détermination à sa libération que pour une évasion.

En septembre 2003

Dix sept ans après sa dernière incarcération, Michel Vaujour gagne son combat. Il obtient l'une des plus grosses remises de peine jamais obtenues en France – 16 ans – et sort libre... Il vit aujourd'hui avec Jamila. *Ne me libérez pas je m'en charge* est le premier documentaire sur sa vie auquel Michel a accepté de participer

Ressources

Sélection filmographique

Bamako, d'Abderrahmane Sissako, 2006
Cleveland contre Wall Street, de Jean-Stéphane Bron, 2010
De guerre lasses, de Laurent Bécue-Renard, 2003
Massaker, de Monika Borgmann, 2004
S21, la machine de mort khmère rouge, de Rithy Panh, 2002

Sélection bibliographique

BRESCHAND Jean, *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, Cahiers du Cinéma, coll. Les petits Cahiers, 2002.
L'auteur y dresse un parcours du cinéma documentaire en appuyant son analyse sur des films et des cinéastes des premiers temps à aujourd'hui. Il y est question d'innovations techniques, d'évolutions des pratiques, et des points de vue multiples que le documentaire engage sur le monde.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.
L'auteur étudie ici « la naissance de la prison », l'histoire des systèmes pénaux, et surtout les processus d'intériorisation du pouvoir par les individus.

GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Armand Colin, 2008.
L'auteur analyse, à travers les différentes périodes de l'histoire (l'image muette, l'image commentée, le son synchrone, l'image numérique) les particularités d'une esthétique originale.

VAUJOUR Michel, *Ma plus belle évasion*, Presses de la Renaissance, 2005.
Autobiographie qui est le point de départ du film réalisé par Fabienne Godet.

En ligne

http://www.lekinorama.com/fiche_rencontre.php?RefRencontre=136:
Interview croisée Michel Vaujour/Fabienne Godet

http://www.hautetcourt.com/films/ne_me_liberez_pas_je_m_en_charge/dp/ne_me_liberez_pas_je_m_en_charge.pdf
Dossier de presse

<http://www.ina.fr/video/CAA790006101/evasion-de-michel-vaujour.fr.html>
Images d'archive d'un journal télévisé du 16 janvier 1979, utilisées dans le film.

