

# L'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DE L'ALTÉRITÉ

## NOTES SUR LA FORMATION

Chacun à sa manière, les cinq films du programme sont traversés par le thème de l'identité, qu'elle soit personnelle ou collective, sociale ou sexuelle. Or, de la communauté des monstres de foire dans *Freaks* à l'individu en lutte contre la société dans *Ne me libérez pas, je m'en charge*, en passant par le travestissement dans *Certains l'aiment chaud*, la figure de l'étranger dans *Tous les autres s'appellent Ali* et la représentation de l'angoisse existentielle face à la différence et à l'inconnu dans *Peur(s) du noir*, la notion d'identité se trouve indissolublement liée à celle d'altérité : l'une se construit, se reconstruit et se déconstruit constamment à l'épreuve de l'autre, en interrogeant, voire en déjouant, les frontières parfois poreuses entre le même et le divers. À travers l'analyse stylistique, thématique et narrative des œuvres, la formation que nous avons proposée cherchait à reconduire ce questionnement, en s'appuyant sur des analyses de séquences précises, mais aussi à l'élargir, en évaluant comment, à leur tour, les identités filmiques se définissent dans la relation à d'autres œuvres, d'autres genres et d'autres arts.

### 1. PISTES DE LECTURE GÉNÉRALES ET TRANSVERSALES

Les cinq films du programme interrogent le caractère déterminant du rapport à autrui dans la construction de l'identité de chacun, mais ils permettent également de penser le caractère fluctuant de la notion même d'identité. En fait, trois types généraux d'identité sont mis en scène : l'identité personnelle, l'identité collective et, entre les deux, comme un modèle intermédiaire et problématique, l'identité du couple, c'est-à-dire le couple à la fois comme

forme minimale de la communauté (qui en reproduit les codes et les règles) et comme entité autonome (qui peut, à ce titre, s'opposer à la société dans laquelle il s'inscrit). Cette question du couple est sans doute moins déterminante dans *Peur(s) du noir*, mais elle est bel et bien au cœur du segment réalisé par Charles Burns ; et elle constitue, en tout cas, l'un des traits essentiels des quatre autres films, où elle sert le développement d'une réflexion sur la différence :

- *Freaks* : thème des relations triangulaires ;
- *Certains l'aiment chaud* : question de la constitution de couples fondés sur des apparences et des mensonges ;
- *Tous les autres s'appellent Ali* : figure du couple mixte ;
- *Ne me libérez pas, je m'en charge* : thème de la libération de Michel Vaujour, au sens strict et au sens figuré, grâce à la rencontre avec une femme.

La tension entre l'identité personnelle et l'identité collective, parfaitement représentée au sein du couple, implique ainsi un balancement constant entre ressemblance et différence : comment être moi-même tout en étant semblable aux autres membres du groupe auquel j'appartiens ? La problématique soulevée est alors celle de l'acceptation et de l'intégration, que deux formules devenues légendaires synthétisent parfaitement :

- dans *Freaks*, c'est le « *one of us* » du repas de noces : Cleopatra se trouve intégrée malgré elle dans la « communauté des monstres », qu'elle rejette fondamentalement, et elle éprouve donc ce rituel d'intégration, qui se veut chaleureux, comme une menace d'aliénation (en épouser un revient à les épouser tous et à devenir comme eux, ce qui lui est insupportable) ; mais c'est aussi elle qui menace l'intégrité du groupe en feignant d'aimer Hans : sa monstruosité morale affecte l'innocence joyeuse des « *freaks* » ;
- dans *Certains l'aiment chaud*, c'est le « *Nobody's perfect* » d'Osgood, qui joue d'un paradoxe : le personnage découvre que, du point de vue du genre sexuel, la rencontre avec l'autre (Daphne) n'était jamais qu'une rencontre avec le même (Jerry) ; pourtant, sa réaction, en minimisant cette découverte (être un homme ne serait donc qu'une « imperfection »), reconstruit une différence (non plus de genre, mais d'orientation sexuelle) qui lui permet d'envisager le développement de leur relation (même si on sait que le scénario du film n'était pas particulièrement optimiste sur ce point, puisqu'il suggérait que le spectateur n'était pas prêt à accepter une telle éventualité).

Des frontières plus ou moins poreuses entre les identités sont ainsi repensées par la mise en scène : frontière entre l'humain et l'animal, à travers la figure du monstre de foire dans *Freaks* ; frontière des identités sexuelles, qui autorise *Certains l'aiment chaud* à se construire sur le mélange des genres ; frontière entre les cultures, qu'il s'agit d'essayer de dépasser, dans *Tous les autres s'appellent Ali*, pour échapper à l'atavisme social ; frontière entre peur de soi et peur de l'autre dans *Peur(s) du noir* ; frontière de la marginalité dans *Ne me libérez pas, je m'en charge*, assumée par Michel Vaujour, qui interroge ainsi le rôle de l'individu dans la société, mais aussi la fonction de la société dans la structuration de l'individu. Et le film de Fabienne Gaudet pose encore d'une autre manière la question de l'identité, en montrant, à travers son portrait documentaire, comment Vaujour a évolué avec le temps, les épreuves et les rencontres : c'est l'identité de soi à soi qui est alors en jeu, le fait que cette identité n'est pas permanente, ne constitue pas une réalité figée, mais un constant processus d'altération et de transformation.

## **2. PISTES DE LECTURE POUR *FREAKS***

### **Premier échange entre Hans, Frida et Cleopatra : une scène de séduction perversie**

La mise en scène construit une série de frontières entre les personnages, qui conduit à la séparation du couple initial : Hans/Frida. Première frontière : le rideau, qui sépare les coulisses de la piste du cirque, et qui met en scène le regard fasciné de Hans sur Cleopatra.

Première rupture : Hans et Frida sont juxtaposés dans le plan ; lui a le regard porté vers le hors-champ, vers cette figure fascinante que nous avons vue dans un premier temps (la séquence s'ouvre sur Cleopatra avec une contre-plongée préparant le raccord regard avec Hans) ; il se projette déjà vers un ailleurs et une autre relation, tandis qu'elle pense la question du couple et introduit le motif de la jalousie, qu'elle n'actualisera jamais tout à fait dans le film, tant elle fait preuve de compréhension et de compassion à l'égard de celui qu'elle aime. Il faut qu'il se retourne vers elle, lorsqu'elle évoque la jalousie, pour lui répondre. C'est l'un des rares moments dans ce plan où il y a un échange de regards entre les personnages. La première rupture figurée par la frontière entre piste et coulisse est donc une rupture dans le regard. Hans ne la regarde plus, ou ne sait plus la regarder, ou n'est plus capable de la regarder, parce que précisément un autre objet, fascinant, attire son attention.

Deuxième rupture : les nains séparés par le montage, lorsque Frida s'installe sur son poney pour préparer leur numéro. L'espace du couple Hans/Frida, déjà instable, figuré par la frontière du rideau, devient l'espace d'un autre couple potentiel : Hans/Cleopatra. Le même dispositif filmique est utilisé, mais l'écart entre les figures est alors souligné par l'élargissement du plan. Il faut faire tenir en pied Cleopatra, ce qui souligne la disproportion entre les deux personnages. Hans et Cleopatra sont maintenant sous le regard de Frida, visiblement mécontente. Elle est condamnée, par la frontière du montage, à assister à la formation de ce nouveau couple improbable, qui lui échappe.

Deux effets de regard : raccord regard entre Frida et le couple ; raccord regard entre Cleopatra et Hans (au moment où il lui demande si elle se moque de lui). La relation se construit sur une forme de mépris et d'humiliation : c'est le geste de la cape lâchée, qui dit explicitement à Hans l'impossibilité de la relation, son impossibilité physique. Le sens de ce geste est bien d'humilier Hans, dont elle sait qu'elle le fascine. Réponse digne et violente de Hans qui oblige Cleopatra à se soumettre, c'est-à-dire à se baisser. La relation s'ouvre sur une supériorité physique du personnage féminin, qui écrase l'autre dans l'espace et dans son comportement, avant qu'il ne prenne l'avantage dans l'échange et le jeu des champs-contrechamps. Elle se baisse, il peut mettre la cape, ils sont à la même hauteur : un échange est devenu possible.

Le dernier point de vue de la séquence est celui de Cleopatra. Elle traite Frida comme une enfant : c'est le geste du jupon, qui répond symétriquement à celui de la cape et ramène Frida à une figure de petite fille, par opposition à l'extrême féminité de Cleopatra soulignée par le geste de la cape. Deux gestes qui s'opposent. Dernier regard qu'elle porte sur Frida qui s'éloigne : il désigne une victoire de Cleopatra dans l'opposition entre les femmes.

Dans cette relation triangulaire, tout se construit sur une série de rapports de force, où s'affirme clairement l'identité de deux personnages : Hans et Cleopatra, et où est mise en danger, reléguée dans une forme d'altérité infantile l'identité de Frida. Cette première exclusion de Frida en prépare d'autres, sur toute la longueur du film : elle va être condamnée au hors-champ.

Dans cette ouverture de *Freaks*, le motif de la frontière construit une exclusion, exclusion par le montage, par la composition (séparation à l'intérieur même du cadre : différence de taille, rideau, etc.), par le regard.

### Liste des extraits commentés lors de la formation

- **La scène de séduction perversie**

DVD chap. 1 : 0.00.00-0.04.28

Premier plan : logo de la Metro-Goldwyn-Mayer.

Dernier plan : fondu au noir sur Cleopatra (Olga Baclanova) qui avance vers la caméra en plan américain.

- **Les baisers**

DVD chap. 10 : 0.27.40-0.30.58

Premier plan : Phroso (Wallace Ford) semble prendre un bain à l'extérieur de sa roulotte.

Dernier plan : Roscoe (Roscoe Ates) et Mr. Rogers (Demetrius Alexis) s'échangent des politesses en présence des siamoises (Daisy et Violet Hilton).

- **Le repas de nocces**

DVD chap. 13 : 0.37.23-0.43.01

Premier plan : intertitre en lettres blanches sur fond noir : « *The Wedding Feast* ».

Dernier plan : fondu au noir sur Cleopatra, portant Hans (Harry Earles) sur ses épaules, et Hercules (Henry Victor), jouant du saxophone, qui tournent autour de la table de nocces.

- **L'orage et la vengeance des « *freaks* »**

DVD chap. 18 : 0.51.54-0.57.20

Premier plan : fondu d'ouverture sur l'homme sans jambes (Johnny Eck), dissimulé sous une roulotte, alors que le tonnerre gronde.

Dernier plan : Cleopatra hurle dans la nuit en voyant les « *freaks* » qui la poursuivent.

### 3. PISTES DE LECTURE POUR *CERTAINS L'AIMENT CHAUD*

Deux problèmes d'identité à travers le travestissement : l'identité sexuelle et la question de l'acteur (mise en abyme) : en quoi le rôle que je joue finit par me transformer, par me faire autre ? Cela n'en finit pas d'interroger, sur toute la longueur du film, la mise en scène même de Billy Wilder.

#### **Les confidences de Sugar**

Cette scène de confidences s'insère dans une séquence plus longue, celle de la « *party* ». Daphne/Jerry, dans sa couchette, recherche une promiscuité physique avec Sugar. Le cadre construit un espace intime où il pourrait se passer des choses. Il dit d'ailleurs clairement qu'il espère voir la « *party* » se transformer en « *surprise party* ». La surprise, ce serait de révéler son identité masculine pour pouvoir avoir une relation sexuelle avec Sugar. Les rôles que se sont construits les personnages par le travestissement, à peine sont-ils établis (on vient de les voir pour la première fois en femmes sur le quai de la gare), sont déjà menacés de se défaire par le désir que Jerry éprouve pour Sugar. Or, cette menace première va être totalement renversée, car la promiscuité recherchée par Jerry va devenir une promiscuité menaçante pour lui, dans la mesure où toutes les filles de l'orchestre vont rejoindre Sugar sur la couchette et, littéralement, physiquement, envahir le champ. Il se passe alors deux choses : d'une part, concrètement, Jerry et Sugar sont séparés, parce qu'il y a trop de femmes entre eux ; l'espace privé est devenu un espace public ; et, d'autre part, le prédateur sexuel est devenu la proie de l'excitation féminine généralisée, liée à l'alcool. Cette menace est figurée par les chatouilles qui amèneront Jerry à tirer la poignée d'arrêt d'urgence du train.

Les toilettes deviennent, par différenciation et déplacement, le nouvel espace intime pour Sugar et Josephine. La description que donne alors Sugar des hommes qui séduisent les femmes de son genre convient bien sûr parfaitement à la véritable identité de Joe. Et cela nous a été montré préalablement dans le film (les courses de lévriers jouant la fonction des courses de chevaux dans le discours de Sugar). C'est bien de Joe dont elle est, en fait, en train de parler sans le savoir, d'autant qu'elle précise que ceux qui la séduisent sont nécessairement des saxophonistes. Il est donc, en cet instant, confronté malgré lui au point de vue d'une femme qui dénonce son comportement. Il y a déjà été confronté à travers le personnage de Nelly, mais Nelly lui adressait directement des reproches : pouvait se construire, alors, sur le

registre de la comédie, l'opposition de l'identité masculine et de l'identité féminine. La posture dans laquelle se trouve Joe/Josephine dans cette séquence n'est pas du tout la même. Il/elle est confident(e). Ce qui lui est dit ne se fait pas sur le ton du reproche, mais pour expliciter le problème qui se pose aux femmes. Il est condamné à écouter le point de vue des femmes. C'est un premier pas vers l'évolution du personnage de Joe, dans son changement d'identité au sens profond, à travers sa rencontre avec Sugar. Le travestissement constitue ainsi l'occasion d'une prise de distance critique à l'égard de son propre comportement.

Le piège de la séquence, c'est qu'elle prépare tout à fait autre chose, c'est-à-dire son contraire. Elle maintient Joe dans son identité de prédateur sexuel. Et pour cause : elle prépare sa prochaine stratégie de séduction. Sugar lui donne la clé pour la séduire : la figure du milliardaire à lunettes possédant un yacht. Joe est mis en mesure de préparer son futur personnage. Sugar, sans le savoir, est en train d'inventer un personnage, d'écrire un rôle que nous ne découvrirons que sur la plage : celui de Shell Junior. Elle décrit Joe tel qu'il va se réinventer. Trompée par le rôle féminin de Josephine, elle définit le double rôle masculin de Joe : Joe saxophoniste et Joe millionnaire. Cela introduit un autre effet qui tient, cette fois-ci, à la définition du personnage de Sugar. Marilyn analyse, non seulement deux stéréotypes masculins, mais aussi son propre stéréotype féminin. C'est Marilyn Monroe comme parangon de la « bimbo » (une « ravissante idiote »). Elle est donc en train de définir le rôle qu'elle a joué dans nombre de films auparavant. Elle a d'ailleurs déjà joué chez Hawks la croqueuse de diamants.

Le travestissement autorise donc bel et bien une situation de mise en abyme : un acteur joue le rôle d'un homme qui joue le rôle d'une femme, et qui bientôt jouera le rôle d'un autre homme ; mais aussi une situation réflexive : une actrice joue un stéréotype féminin, qu'elle commente, en tant que personnage même. Ce qui vient de changer, et qui est fondamental dans la carrière de Monroe, c'est qu'elle n'est pas dupe. Elle est sans doute ravissante, mais pas tout à fait idiote. C'est l'instant de la prise de conscience. Cette séquence interroge donc à la fois les rôles sociaux dévolus aux hommes et aux femmes et les archétypes cinématographiques qu'ils ont fondés. Ce sont précisément ces codes sociaux, généralement reconduits par le cinéma hollywoodien, que *Certains l'aiment chaud* ne cesse de défaire sous nos yeux.

## Liste des extraits commentés lors de la formation

- **Le massacre de la Saint Valentin**

DVD Chap. 6 : 0.17.42-0.21.37

Premier plan : les gangsters jouent aux cartes dans le garage de « *Toothpick* » Charlie (George E. Stone).

Dernier plan : la voiture des gangsters sort du garage en marche arrière.

- **Sur le quai de gare**

DVD Chap. 7 : 0.23.00-0.25.58

Premier plan : les jambes de Josephine (Tony Curtis) et de Daphne (Jack Lemmon) portant leurs valises.

Dernier plan : Sweet Sue (Joan Shawlee) et Bienstock (Dave Barry) montrent dans le train qui se met en route.

- **Les confidences de Sugar**

DVD Chap. 13 : 0.42.08-0.45.10

Premier plan : Sugar (Marilyn Monroe), tenant une cymbale, entre dans les toilettes du train.

Dernier plan : Josephine et Sugar trinquent « aux jours heureux » et Josephine déclare : « *I hope this time you wind up with the sweet end of the lollipop* ».

- **L'invention de Shell Junior**

DVD Chap. 16 : 0.54.56-1.01.33

Premier plan : les « filles » se précipitent dans la mer.

Dernier plan : Daphne et Sugar se mettent à courir vers l'hôtel.

- **La métamorphose de Josephine en Shell Junior**

DVD Chap. 19 : 1.10.24-1.11.01

Un seul plan, en apparence, depuis l'entrée de Josephine dans la chambre jusqu'à la sortie de Shell Junior (Tony Curtis) par la fenêtre (avec, en fait, un *jump cut*, au milieu du plan, lorsque Tony Curtis entre dans la salle de bains).

- **Le projet de mariage de Jerry**

DVD Chap. 22 : 1.26.38-1.29.13



Premier plan : Jerry (Jack Lemmon), allongé sur son lit, joue des maracas.

Dernier plan : Joe (Tony Curtis) et Jerry sont assis sur le lit ; Joe déclare : « *After all, we don't want to hurt poor Osgood's feelings* ».

- **La métamorphose de l'ascenseur**

DVD Chap. 30 : 1.49.51-1.50.41

Premier plan : Jerry (en groom) et Joe se précipitent dans le hall de l'hôtel vers l'escalier.

Dernier plan : Jerry entre dans la cabine pour téléphoner à Osgood (Joe E. Brown), Joe l'attend devant la porte.

- **Le final**

DVD Chap. 31 : 1.54.33-1.55.53

Premier plan : sur la barque à moteur, Joe déclare à Sugar : « *You don't want me, Sugar* ».

Dernier plan : fondu au noir sur les visages d'Osgood et de Jerry, avec la mention « *THE END* » en surimpression.

- ***Chérie, je me sens rajeunir (Monkey Business, Howard Hawks, 1952)***

DVD Chap. 4 : 0.10.59-0.12.20

Premier plan : plan d'ensemble sur l'usine chimique Oxly.

Dernier plan : M. Oxly (Charles Coburn) et Barnaby Fulton (Cary Grant) entrent dans le bureau.

- ***Scarface (Howard Hawks, 1932)***

DVD Chap. 10 : 0.45.15-0.47.40

Premier plan : gros plan sur une mitrailleuse qui tire une rafale.

Dernier plan : fondu au noir après que Gaffney (Boris Karloff) a regardé les cadavres.

#### **4. PISTES DE LECTURE POUR TOUS LES AUTRES S'APPELLENT ALI**

Différences entre les deux communautés, celle d'Ali, celle d'Emmi, avec effet d'exclusion : au début du film, Emmi dans le bar ; ensuite, Ali rejeté par la famille, les voisins, les collègues de travail. Ce premier niveau soulève un problème social. Mais ce problème est également reproduit à l'intérieur même du couple. C'est la différence d'âge, bien sûr, mais c'est aussi la manière assez subtile dont ils reconduisent entre eux les codes sociaux que leur

couple semble pourtant dénoncer à travers son comportement vis-à-vis de la communauté. En apparence, Emmi, en épousant Ali, résiste aux codes sociaux dans lesquels elle est prise. Pourtant, dans le même temps, son attitude à l'égard Ali (avant même le retournement du film) reconstruit la frontière sociale qui les sépare.

### **Le mariage et le restaurant d'Hitler**

Traitement du mariage : il est éludé ; le moment du serment est exclu du film et nous prenons les personnages à la sortie de la mairie ; l'union est absente, comme déjà perdue. Déplacement vers la cabine téléphonique : plan en extérieurs dans un décor désolé ; ville grise, en travaux, avec les deux personnages qui sont comme des taches dans le paysage urbain. La cabine téléphonique sépare les personnages : Emmi à l'intérieur, Ali à l'extérieur, avec écran partagé en deux (la porte jaune de la cabine figure une césure dans le plan). Emmi appelle sa famille pour lui révéler après coup qu'elle s'est mariée ; cela montre comment Emmi est encore soumise à cet ordre-là, à l'ordre familial. La réaction des enfants dans la séquence suivante sera d'ailleurs extrêmement violente.

Le restaurant : rappel du fait que le père d'Emmi et Emmi elle-même avaient une carte du parti nazi. Alors même qu'elle vient de se marier avec Ali, elle entretient encore un certain rapport de fascination avec la figure d'Hitler. Il s'agit pour elle d'accomplir un fantasme, un désir, quelque chose qu'elle a toujours voulu faire, et elle affecte ainsi la symbolique même de leur mariage. C'est comme si elle voulait réunir dans le même temps le geste de libération par rapport au racisme que représente leur mariage et la survivance en elle (et en Allemagne) du mythe nazi. L'espace du restaurant est donc à la fois l'espace de l'intimité du couple (repas de noces) et un espace historique à l'intérieur duquel ils vont être pris au piège. Le piège est figuré par le jeu du surcadrage et la position de l'appareil : distance par rapport aux personnages qui les écrase dans le décor à l'arrière-plan.

Question des rapports sociaux : ils appartiennent à la même classe sociale (elle est femme de ménage ; il est ouvrier) ; ils ne connaissent pas les codes sociaux qui ont cours dans ce type de restaurant. La fascination à l'égard de la figure d'Hitler est reconduite ou redoublée par la fascination à l'égard d'un statut social auquel ils ne peuvent prétendre. Figure du serveur : il témoigne du forme de mépris à l'égard de leur absence de maîtrise des codes sociaux. Le lien

intime entre mari et femme ne peut pas se développer dans cette séquence, parce qu'ils subissent la pression historique, la pression du décor, la pression du regard du serveur.

Question de l'écart dans la prise de parole : c'est essentiellement Emmi qui parle ; Ali se contente de donner son assentiment.

Durée trop longue du dernier plan : effet de signature du cinéma de Fassbinder ; retour au cadre très composé, les deux personnages se regardent puis se tournent vers la caméra ; en faisant durer le plan, Fassbinder inscrit dans le temps leur figement spatial, soulignant par là le malaise de la situation, non seulement pour les personnages, mais aussi pour le spectateur. Il y a comme une pause du récit qui fige les personnages dans le « tableau » que constitue le plan. Ils sont les jouets d'une mise en scène démonstrative portant un discours politique et sociologique.

## **5. PISTES DE LECTURE POUR *PEUR(S) DU NOIR***

Long métrage d'animation composé, sur le modèle du film à sketches, de six segments autonomes réalisés par différents auteurs venus de la bande dessinée et des arts graphiques (Blutch, Pierre di Sciullo, Charles Burns, Marie Caillou, Lorenzo Mattotti et Richard McGuire), *Peur(s) du noir* (2007) est le fruit d'un désir de producteurs, Valérie Schermann et Christophe Jankovic, dérivant d'un projet de série pour la jeunesse. Son titre, avec ce « s » entre parenthèses fonctionnant comme une marque de démultiplication, signale d'emblée son caractère hétéroclite, mais aussi son unité thématique et esthétique. Ainsi, la peur y est représentée sous ses formes et ses registres les plus divers, des petites peurs familières à la profonde angoisse existentielle : phobie des insectes, de la piqûre ou du sang ; crainte de la sexualité, de l'inconnu ou de l'autre ; hantise de la médiocrité, de l'inactivité ou de l'indifférence ; inquiétude face à la mort, la douleur ou la maladie... Il s'agit donc moins de *faire peur* que d'*explorer* et d'*interroger* l'imaginaire de la peur, à travers ses archétypes, ses motifs et ses effets récurrents, dans un geste d'expérimentation des potentialités plastiques du noir et blanc. C'est pourquoi la cohérence du film repose essentiellement sur la constante intrication d'une logique du sens, rapportée aux récits, et d'une logique des sensations, déterminée par les images et les sons, qui fait la part belle à l'expressionnisme des dessins, à

la métamorphose des personnages, des objets et des décors, aux emboîtements et aux mises en abyme, tout comme aux glissements du figuratif vers le symbolique ou l'abstraction.

Le film est composé de six histoires dépourvues de titres. Afin de les distinguer facilement dans mon discours, je leur ai inventé des titres : « L'homme aux chiens » (Blutch) ; « L'inventaire » (Pierre di Sciullo) ; « La reproduction » (Charles Burns) ; « La tête du samouraï » (Marie Caillou) ; « Le monstre du marais » (Lorenzo Mattotti) ; « La maison hantée » (Richard McGuire).

Deux histoires, « L'homme aux chiens » et « L'inventaire » sont fragmentées et disséminées le long des quatre autres ; une histoire, « La tête du samouraï », est coupée en deux. On aboutit ainsi à quinze segments, dont le dernier intervient au cœur du générique de fin :

1. L'homme aux chiens
2. L'inventaire
3. La reproduction
4. L'inventaire
5. L'homme aux chiens
6. L'inventaire
7. La tête du samouraï
8. L'homme aux chiens
9. La tête du samouraï
10. L'inventaire
11. Le monstre du marais
12. L'homme aux chiens
13. L'inventaire
14. La maison hantée
15. L'inventaire (générique de fin)

« L'inventaire » revient donc à six reprises, « L'homme aux chiens » à quatre reprises, « La tête du samouraï » à deux reprises, tandis que « La reproduction », « Le monstre du marais » et « La maison hantée » constituent des blocs clos sur eux mêmes.

Les deux « sketches » disséminés, sur lesquels s'ouvre significativement le long métrage, constituent ainsi deux fils conducteurs associés, mais de nature différente :

- l'un, « L'homme aux chiens », élabore une forme narrative, un récit de fiction structuré par la répétition des agressions et l'épuisement progressif du nombre de chiens, jusqu'à ce que le dernier d'entre eux s'en prenne à son maître ; cette histoire fonctionne ainsi comme une sorte de compte à rebours qui scande et rythme l'ensemble de l'œuvre, tout en introduisant un élément de suspense, dont la vocation est de maintenir tendue l'attention du spectateur entre les différents segments du film ; la violence de la représentation, portée par le motif de la voration (d'un enfant, d'un homme, d'une femme, puis d'un vieillard), dit aussi l'effacement méthodique et chronologique des figures humaines, du petit garçon jusqu'au vieil homme, de sorte que c'est, symboliquement, le désastre général de la vie et de l'humanité, que semble soutenir ce fil narratif ;
- l'autre fil, celui de « L'inventaire », est quant à lui tourné vers la fonction discursive, c'est-à-dire vers une parole, assurée par la voix off de Nicole Garcia, qui recense et interroge, sur un mode personnel, la multiplicité des peurs possibles : peur de l'altérité, des insectes, des serpents, de la mort, de la torture, du cancer, des accidents de la route, de l'absence de sexualité, de l'absence de conscience politique, de l'engagement, de la médiocrité, de la pureté, de l'usure de la planète, de l'inactivité, de l'impuissance, de l'homme, du mépris à l'égard des autres et de soi-même, du devenir bourgeois, de l'indigestion, de la consommation à outrance, de l'inutilité sociale, du racisme ; peur, enfin, « d'être sympa » et d'avoir une vie insignifiante ; ce fil discursif serait donc celui de l'introspection, d'une réflexion, tendue entre l'intime et le public, le mental et le social, mais aussi de la plus grande abstraction des idées exprimées comme des formes visuelles qui les accompagnent et qui semblent les reconduire.

On voit bien, si l'on s'arrête un instant sur eux, ce qui relie ces deux fils narratif et discursif, à savoir un travail d'ouverture du sens, une invitation à ne pas prendre les autres histoires au pied de la lettre, mais au contraire à chercher à en élargir la signification. Ils explicitent ainsi le lien entre les deux dimensions de *Peur(s) du noir*, ou, si l'on veut, ses deux ambitions : d'une part, traiter la peur de manière viscérale, jouer sur les affects qu'elle produit : c'est ce que j'ai appelé la logique des sensations ; d'autre part, déconstruire et analyser la peur, l'envisager, non plus comme un phénomène instinctif, mais comme un processus intellectuel : c'est ce que j'ai appelé la logique du sens.

D'autre part, les quinze segments sont séparés par des noirs, mais l'absence d'intertitres entre eux, assure une manière de liaison — ou, plus exactement, elle atténue la démarcation et rend plus instable la frontière, plus fluide la transition entre les récits, ce qui est parfois renforcé par des effets de continuité thématique, plastique et/ou sonore.

Ainsi, par exemple, entre les segments 2 et 3, le glissement de « L'inventaire » à « La reproduction » est assuré de façon remarquable par l'introduction, à la fin de la partie de Pierre di Sciullo, du thème de l'insecte, qui va s'avérer central dans l'histoire de Charles Burns. La voix off de Nicole Garcia déclare en effet : « J'ai peur d'être invitée un jour à l'improviste chez des amis d'amis à manger des gros vers blancs dodus qui gigotent, ou des sauterelles volantes grillées, ou du serpent rôti avec sa sauce ». Or, l'évocation des « sauterelles volantes » est soulignée, au moment où se déploie un grand « X » blanc à l'écran, par un motif sonore qui évoque naturellement le bruissement d'ailes, mais qui prend bientôt, en s'atténuant, une valeur plus générale, connotant aussi bien le grouillement, le fourmillement, le pullulement — bref, la prolifération. Et ce motif sonore se poursuit sur le noir avant de s'éteindre progressivement pour être mixé, au tout début du segment de Burns, avec le bruit de la respiration du protagoniste principal, ponctué par un pépiement d'oiseau. Cet entrelacement sonore assure donc un enchevêtrement des segments dans lequel le noir marque bien un enchaînement plutôt qu'une rupture, tandis qu'à l'image, l'effet de très gros plan sur l'œil clos d'Éric suggère une forme abstraite prenant le relais de celles déployées dans « L'inventaire », avant que n'intervienne un effet de zoom arrière donnant à découvrir son visage boursoufflé. C'est donc le travail sur l'image et le son dans la transition entre les segments qui donne la direction narrative du sketch à venir ; elle révèle, par avance, l'obsession mentale qui lui sert d'argument premier et que la voix off de Guillaume Depardieu viendra confirmer un peu plus tard : « Pendant des années, j'ai très souvent entendu le même bruit : un truc qui gigote et gratouille, là, tout au fond de mon lit ».

On pourrait multiplier les exemples de ces effets de transition, qui pourraient constituer l'objet d'une étude spécifique en classe, même s'ils ne sont pas toujours aussi aboutis : ainsi, entre les segments 10 et 11, l'histoire du « crocodile saint » de Lorenzo Mattotti, est préparée par le commentaire de Nicole Garcia sur la question de l'animalité, à partir de l'expression « L'homme est un loup pour l'homme » : « Mais le loup n'est pas un homme pour le loup, précise-t-elle. Le loup ne bouffe pas le loup », ce qui lui permet d'ouvrir sur la destruction de

l'environnement, alors que la question du rapport de l'homme à la nature représente effectivement l'un des thèmes principaux du « monstre du marais ».

Retenons simplement que, par-delà son évidente hétérogénéité constitutive, *Peurs(s) du noir* invente des types de liaison qui miment les divagations de l'esprit, en produisant, non seulement des associations d'idées, mais aussi des associations de formes visuelles et sonores. Tout se passe comme si le film se jouait dans la tête de quelqu'un qui verrait défiler intérieurement, se métamorphoser et se contaminer les multiples incarnations de ses angoisses, ce quelqu'un se trouvant lui-même personnifié, en l'instant de la projection, par le spectateur du film.

### **Peur de l'altérité, peur de l'identité : « L'inventaire » (segment de Pierre di Scullo)**

L'inventaire des peurs : progression des petites peurs vers des peurs de plus en plus grandes ; des phobies du quotidien vers une forme d'interrogation métaphysique, qui apparaît de manière directe dans l'avant-dernière intervention de la voix de Nicole Garcia, qui figure une forme de crise, de « schize », puisqu'elle s'adresse à elle-même comme si elle s'adressait à un autre.

D'abord, interrogation sur l'altérité, et en même temps réflexion sur les travers contemporains, qui semble liée à cette problématique de l'altérité : bourgeoisie, indigestion, inutilité sociale.

La voix suggère le piège logique, le paradoxe dans lequel on est pris dans la confrontation avec l'autre. Elle indique qu'elle est condamnée à mépriser à la fois le différent et le semblable. Premier point : « j'ai peur de mépriser trop facilement ceux qui sont différents » et « comme je ne m'accepte pas telle que je suis » (autrement dit : comme je me méprise moi-même), je ne peux pas non plus avoir du respect pour ceux qui me ressemblent ; elle dit « ils me dépriment, ça me renvoie une mauvaise image ». Cette idée est formulée à l'écran par l'opposition de la forme ronde et de la forme carrée : ce sont les deux premières formes qui apparaissent et qui s'interpénètrent, avant de se multiplier, suggérant une manière de réponse, précisément celle de l'identité dans la différence, ou de la différence dans l'identité. Le seul moyen de résoudre le paradoxe, c'est de confondre les deux figures.

La voix y revient dans un second temps, à travers la question du racisme. L'interpénétration, l'ouverture sur l'altérité semblent impossibles, puisqu'elle n'arrive à convaincre que ceux qui sont d'accord. L'autre série de formes qui entre en jeu est alors la série des triangles, qui interviennent de deux manières :

- idée de l'échange, avec ces triangles qui pénètrent d'autres formes, et notamment la forme ronde (interpénétration qui ne se joue plus sur un mode apaisé, mais sur le mode de la violence ; le triangle et sa pointe évoquant la pointe effilée d'un couteau) ;
- idée que pour atteindre l'autre, je finis toujours par construire un lien, un « pont » en fonction de moi, de ma propre position : série de triangles (il y en a deux au départ : un grand, un petit) qui vont se rejoindre par des traits tirés entre eux, et qui mettent en scène visuellement l'idée d'égalité : l'un est plus grand, l'autre plus petit, mais le plan sur lequel ils sont posés est lui-même sur deux niveaux, ce qui fait qu'ils sont exactement à la même hauteur ; ensuite, il y a la multiplication de ces triangles, à travers l'évocation des « figures historiques » des penseurs de la différence : Cicéron, Louise Michel, Montesquieu, Martin Luther King et... Benetton.

Paradoxe et piège logique, donc, qui veut que me reconnaître dans l'autre ou ne pas me reconnaître dans l'autre revient toujours à me perdre.

### **Liste des extraits commentés lors de la formation**

- **Le cinéma**

**Dans « La reproduction », segment de Charles Burns.**

DVD Chap. 4 : 0.11.02-0.13.36

Premier plan : écran noir, avant que Éric téléphone à Laura pour l'inviter au cinéma.

Dernier plan : écran noir, après que Éric a déclaré en voix off : « Ce rêve, j'aurais voulu qu'il dure toute la vie ».

- **L'inversion des genres**

**Dans « La reproduction », segment de Charles Burns.**

DVD Chap. 4 : 0.19.14-0.22.23

Premier plan : écran noir, avec voix off d'Éric : « Un jour, en rentrant de la fac, j'ai découvert qu'elle avait coupé ses longs et magnifiques cheveux ».



Dernier plan : écran noir avec musique (couper lorsqu'elle s'arrête), après le gros plan sur l'œil d'Éric qui se ferme (fin du segment de Burns et du chapitre 4 du DVD).

- **La rencontre avec le samouraï**

**Dans « Sumako et le samouraï », segment de Marie Caillou.**

DVD Chap. 10 : 0.31.44-0.35.30

Premier plan : écran noir avec croassement de corbeaux (début exact du chapitre 10), avant un plan d'ensemble sur les enfants qui reviennent de l'école.

Dernier plan : écran noir, après que le visage de Sumako a été souillé par le sang jaillissant de la tête du samouraï.

- **La peur de l'homme**

**Dans « L'inventaire », segment de Pierre di Sciullo.**

DVD Chap. 11 : 0.38.51-0.40.09

Prendre le segment en entier, c'est-à-dire l'intégralité du chapitre 11.

- **L'autre visage**

**Dans « Le monstre du marais », segment de Lorenzo Mattotti.**

DVD Chap. 12 : 0.45.07-0.46.50

Premier plan : plan d'ensemble dans une forêt pendant une battue, la voix off du narrateur déclare : « Et puis, un après-midi, mon ami a, lui aussi, disparu ».

Dernier plan : écran noir, après que la voix off du narrateur s'est demandé : « À moins que les deux ne soient qu'une seule et même créature ? »

- **La peur de l'altérité, la peur de l'identité**

**Dans « L'inventaire », segment de Pierre di Sciullo.**

DVD Chap. 14 : 0.54.43-0.56.44

Segment en entier, c'est-à-dire l'intégralité du chapitre 14.

- **L'espace quelconque**

**Dans « La maison hantée », segment de Richard McGuire.**

DVD Chap. 15 : 1.02.28-01.06.38

Premier plan : gros plan en plongée sur les mains du « visiteur » qui ouvrent l'album de photographies.

Dernier plan : plan sur la chute du « visiteur » tandis qu'il pique la dernière page enflammée avec le tisonnier.

## **6. PISTES DE LECTURE POUR *NE ME LIBEREZ PAS, JE M'EN CHARGE***

Le portrait de Vaujour multiplie les questionnements sur l'identité. Détermination de l'identité de Vaujour par son passé et son enfance : identité du fils qui s'est construite contre l'identité du père. Évolution de son identité de gangster : il se durcit tout au long de sa carrière ; puis, il s'ouvre au monde grâce à Jamila. Multiplicité des rapports de conflit qu'il s'est inventés : avec sa famille, avec les représentants de l'autorité (gardiens et policiers), avec lui-même.

L'expérience de la prison et de la solitude (en cellule d'isolement) montre comment l'absence de l'autre empêche l'identité de se constituer : ne plus parler avec l'autre, c'est ne plus exister ; il faut alors trouver en soi les ressources pour continuer à vivre, mais qu'est-ce qui reste en lui, sinon la haine ? Son existence n'a alors d'autre sens que l'affirmation de cette haine des autres et du monde.

### **Les paraboles du rat et du cocher**

L'histoire du rat explique comment l'identité de Vaujour s'est construite dans une logique du conflit : soit il te mord parce que tu ne lui laisses pas la place de passer, soit tu le laisses passer et il ne s'en prend pas à toi. Le rat, c'est évidemment Vaujour. Cela explicite la force de la détermination, dans les deux sens du terme : la détermination sociale de l'individu (il nous dit : « je n'étais ce que j'étais que parce que j'y avais été conditionné par la prison ») et le pouvoir de la volonté humaine (l'extraordinaire force de caractère qui fait la singularité de Vaujour).

Idée d'une loi naturelle, la « loi de la survie », qui serait au-delà des lois de la société. Désir de maîtrise et de toute-puissance qui passe par le contrôle de la perception des autres (le pistolet caché). Maîtrise de l'autre par l'illusion et par l'humour : la réplique sur le carrosse et les cochers *désarme* par avance le garde, avant même la tentative d'évasion. C'est une manière de test qui lui permet d'évaluer la capacité de réaction de son interlocuteur : avec

cette plaisanterie, il a le dessus sur celui qu'il ne peut concevoir que comme un adversaire. Renversement de la situation par le bon mot : le policier est ramené à une situation d'infériorité par rapport au prisonnier.

Expression du visage de Vaujour : on sent le défi et la satisfaction qu'il éprouve ; quelque chose de ce qu'il était à l'époque ressurgit au présent, dans le temps du témoignage.

L'évasion confirme la maîtrise psychologique de Vaujour sur les gardiens et sur la juge. Le rapport de force qu'il instaure n'est pas d'abord physique, mais verbal. Le contrôle de soi et de l'autre passe essentiellement par la parole. Cela nous invite à nous interroger sur le contrôle qu'il exerce, cette fois, dans le film lui-même sur sa propre parole et sur celle des autres : la manière dont il pèse longuement chacun de ses mots, introduisant des silences pour se donner le temps de réfléchir ; la manière dont il ne cesse d'interrompre les autres témoins, lorsqu'on est dans une situation de groupe, pour, précisément, reprendre l'avantage par la parole.

Maîtrise de la perception des autres : Vaujour est un metteur en scène ; le pistolet est faux (c'est un morceau de savon auquel il a adjoint une pile, un bout de coupe-ongle et une lamelle de boîte de conserve). Et il joue même de leur savoir : il feint de reprendre la récente technique d'évasion de Mesrine qui avait récupéré un pistolet dans les toilettes ; il amène les gardiens à émettre une hypothèse, une interprétation fautive de la situation.

Idee de l'évasion figurée visuellement de deux manières : le plan tournoyant en contre-plongée sur le ciel et les arbres donne à voir une ouverture figurant symboliquement la libération, qui s'oppose à la description du rat piégé dans un couloir ; le travelling arrière sur la route (et les bandes blanches) suggère la ligne de fuite de Vaujour.

### **Liste des extraits commentés lors de la formation**

- **Ouverture : « Faut-il que je dise toutes les vérités ? »**

DVD Chap. 1 : 0.00.00-0.05.37

Premier plan : noir du générique.

Dernier plan : travelling sur la campagne (couper juste après que Vaujour déclare : « Tu ne peux pas mentir », c'est-à-dire juste avant son arrivée chez sa mère).

- **Les paraboles du rat et du cocher**

DVD Chap. 12 : 0.36.15-0.42.05

Premier plan : panoramique circulaire en contre-plongée sur le ciel et la cime des arbres.

Dernier plan : plan rapproché épaules sur Vaujour qui raconte son évvasion du Palais de Justice de Châlon (couper juste après que Vaujour déclare : « Et je les ai enfermés dedans, quoi, voilà », c'est-à-dire juste avant l'extrait du journal TV de janvier 1979).

- **Dans le dos de Michel Vaujour**

DVD Chap. 15 : 0.45.40-0.46.12

Premier plan : plan rapproché épaules sur Vaujour, de trois-quart dos, à la lisière d'un bois ; Fabienne Godet évoque le fait que c'est la première fois qu'il possédait vraiment une arme.

Dernier plan : même plan, qu'il faut prendre dans son intégralité, en coupant juste avant la séquence d'entretien avec Dédé, dit « 88 », le dernier survivant du gang.

- **Les hommes, les fonctions et les « représentations »**

DVD Chap. 16 : 0.51.05-0.53.30

Premier plan : gros plan sur le visage de Vaujour ; hors-champ, Fabienne Godet déclare : « Quand tu fais un braquage, quand tu prends en otage des innocents, tu sais que tu mets, à un moment donné, en jeu, la vie d'une dame comme ta maman, qui aurait pu rentrer dans la banque... »

Dernier plan : gros plan sur le visage de Vaujour, qui affirme : « Il y avait l'uniforme et, après, je sais pas ce qu'il y avait » (couper juste après cette phrase, c'est-à-dire juste avant le travelling sur un champ de verdure).

- **Les deux visages de Michel Vaujour**

DVD Chap. 23 : 1.12.40-1.16.47

Premier plan : gros plan sur le visage de Vaujour, qui déclare : « Quand je me suis évadé de la Santé, par exemple, il y a quelques hommes qui ont bien fait de mourir avant, quoi, ou de partir en vacances ».

Dernier plan : plan d'ensemble sur Vaujour et son ami qui marchent dans la campagne à la tombée de la nuit (couper juste avant le premier plan de la séquence des petits-neveux).

- **Les lettres de Jamila**

DVD Chap. 30 : 1.34.08-1.39.05

Premier plan : travelling sur la campagne avec la voix off de Jamila, qui commence :

« Michel, mon amour, depuis mon arrivée ici, je ne réalise pas encore, tu sais... »

Dernier plan : fondu au noir sur le visage de Vaujour, après qu'il a dit : « Elle réussissait ça, quoi, à rester elle-même, rester fidèle à elle-même, rester bien droite, sans rien détruire autour d'elle, et sans se détruire elle-même. Ce que moi, j'avais pas su faire. Voilà » (couper sur le carton noir avant l'apparition des mentions graphiques indiquant que Vaujour a obtenu une remise de peine après 27 ans d'emprisonnement).

Francisco Ferreira