

« L’AFFAIRE DSK » PAR REGIS JAUFFRET ET ABEL FERRARA

AURELIEN GRAS

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, institut ACTE

Aurelien.Gras@etu.univ-paris1.fr

Résumé : Cet article s’attache à analyser le traitement de « l’affaire DSK » par le romancier Régis Jauffret et le cinéaste Abel Ferrara. *La ballade de Rikers Island* transforme les protagonistes du fait divers, Dominique Strauss-Kahn, Naffisatou Diallo et Anne Sinclair en figures archétypales, ce qui participe de la dénonciation de la domination masculine (et raciale) qui préside au projet littéraire de Jauffret. *Welcome to New York*, au contraire, fait montre d’une certaine mansuétude à l’égard de DSK. Il minimise quelque peu ses exactions, notamment par le travail de cadrage, de présence picturale et par un « plissé » de la structure narrative. De sorte que Ferrara réhabilite presque DSK, mais c’est en l’entremêlant à la figure de Gérard Depardieu auquel il rend hommage par des références à son passé prestigieux chez Pialat et Truffaut.

Mots-clés : engagement, archétype, mansuétude, réhabilitation, Depardieu

Abstract: This article attempts to analyze the treatment of " the affair DSK " by the novelist Régis Jauffret and the film-maker Abel Ferrara. *The Ballad of Rikers Island* transforms the protagonists of the news item, Dominique Strauss-Kahn, Naffisatou Diallo and Anne Sinclair into archetypal faces figures, what participates of male domination’s (and racial’s) denunciation which presides over the literary project of Jauffret. *Welcome to New York*, on the contrary, shows a certain indulgence towards DSK. It minimizes a bit his exactions, in particular by the work of framing, pictorial presence and by one "folding" by the narrative structure. So that Ferrara almost rehabilitates DSK, but it is by mixing him in Gérard Depardieu's figure to which he pays tribute by references to his prestigious past with Pialat and Truffaut.

Keywords: Commitment, archetype, indulgence, rehabilitation, Depardieu

L'affaire DSK, qui a éclaté en mai 2011, a été un fait divers dont se sont inspirés plusieurs écrivains. Parmi eux, Régis Jauffret, connu pour puiser dans l'actualité la matière de plusieurs de ses romans. C'est *La ballade de Rikers Island*, sorti en janvier 2014, et qui sera suivi quelques mois plus tard par la sortie d'une autre œuvre, cette fois-ci cinématographique : *Welcome to New-York*, d'Abel Ferrara.

Ces deux œuvres traitent différemment de ce fait divers. Elles adoptent un point de vue opposé sur les protagonistes de l'affaire, en particulier le couple Dominique Strauss-Kahn et Anne Sinclair. On va étudier comment Jauffret « mythologise » l'affaire en constituant ses protagonistes en archétypes, notamment Strauss-Kahn qu'il fustige en raillant, alors que Ferrara semble presque compréhensif à l'égard du personnage, dans un élan de mansuétude inattendu mais qui tient compte de l'acteur qui l'incarne Depardieu, glissant ainsi vers une sorte de double portrait.

La Ballade de Rikers Island ou l'engagement de Jauffret par l'archétype

Jauffret dépasse le fait divers, laissant place à un regard critique sur la domination masculine (et raciale). En effet, Jauffret s'inscrit dans le roman engagé du fait divers ; comme l'écrit Sylvie Jopeck : « le fait divers, parce qu'il est porteur d'une injustice, devient le fer de lance d'une réflexion et d'un combat pour la justice, Voltaire, Hugo, Zola se révoltent au-delà du fait réel, contre l'intolérance, l'injustice, la barbarie d'un châtimement. » (Sylvie Jopeck, 2009: 86)

Dans les premières pages du roman, comme le soutient Marie Lecompte, DSK se décrit comme martyr. Tel le Christ sur sa croix, sa « ballade » à la prison de Riker Islands est décrite comme un supplice. Il se compare également à Oscar Wilde et à Jean Valjean.

De plus, il offre un autoportrait laudatif sur lui-même et sur sa sexualité débordante : « Depuis sa renaissance génitale, il tutoyait sans cesse du bout du gland le bonheur. (...) Je souffre d'hypersexualité. Un mal dont les hommes sont plus flattés d'être atteints que de mollesse, ou d'être affublés d'un sexe de garçonnet. » (Jauffret, 2014: 18-19)

Le narcissisme du personnage, qu'il prenne un tour chrétien ou viriliste, va être allègrement déconstruit par Jauffret, qui ne laisse pas d'ironiser sur cette posture. Pour cela, il passe par une exagération, un travail sur l'hyperbole, qui permet d'annihiler les prétentions du personnage :

L'impression de naître à nouveau dans le corps d'un adolescent plus puissant qu'aucun de ceux apparus sur terre depuis la survenue de ceux apparus sur terre depuis la survenue de la première espèce sexuée. A présent, il pouvait bousculer n'importe quelle femelle, craindre la honte de la voir éclater de rire en sentant balloter entre ses cuisses un chiffon de flanelle. Il était émerveillé. Tel un animal importé de la Grande Ourse, il aurait aimé montrer l'incarnation de sa continuelle vigueur aux citoyens du monde sublunaire réunis en congrès dans le Grand Canyon du Colorado. (*idem*:153)

Son ego surdimensionné est raillé : « Une manière de se boire lui-même et de remplir sans cesse la cruche de la cuite en se pissant pour mieux se reboire, se pisser et se reboire encore. » (*idem*: 156). A d'autres moments, Jauffret suggère le narcissisme du personnage plus subrepticement, comme lorsqu'il lui attribue un discours en alexandrins en prose : « je n'ai rien à me reprocher dans cette affaire. Un faux témoignage, et me voilà en enfer. » (*idem*: 238)

Au-delà de la causticité déployée par Jauffret à l'endroit de son « donjuanisme », qui se gorge de baroque comme si les excès sexuels de l'homme avaient été déportés, déplacés, translétés vers la phrase elle-même, mais aussi de multiples comparaisons à des animaux ou à de fameux personnages de fiction grotesques, l'hypersexualité du personnage prend parfois une dimension plus inquiétante. Ainsi, lorsque dans l'avion il essaie de séduire une jeune fille muette et qu'il s'efforce de l'embrasser de force. Également lorsqu'il réveille une étudiante (avec laquelle il a eu un rapport sexuel consenti la veille) en la violant pour tester ses nouvelles pellicules de Viagra, et que celle-ci « jure désormais de se tenir dans la plus grande chasteté » (*idem*: 153)

Par ailleurs, Jauffret essaie de trouver les raisons du succès du personnage auprès des femmes. C'est son humour, ses grotesques imitations, son ambition politique, et le charme de son œil à la paupière baissée qui semblent subjuguier ces dames. Mais d'autres aspects du personnage sont également écornés. En premier lieu son intelligence, qui ne serait pas à la hauteur de ce qu'on pourrait imaginer d'un homme au tel parcours : il serait

quelqu'un de très laborieux, jamais parvenu à figurer parmi les premiers de la classe, qui a échoué à l'ENA, dont la réussite doit essentiellement à l'encouragement, à la générosité, la mansuétude de ses femmes successives.

A *contrario*, Anne Sinclair bénéficie d'un portrait élogieux, d'un soutien indéfectible de l'écrivain qui la hisse en figure absolue, presque archétypique, du courage de la femme.

D'ailleurs, il n'est pas indifférent que ce projet romanesque s'origine dans ce que Régis Jauffret qualifie d'« image sublime d'Anne Sinclair sortant du tribunal qui m'avait véritablement saisi » (Lecompte, 2016: 122)

Anne Sinclair est décrite comme une martyre qui fait preuve d'un courage surhumain : « Elle devait se recueillir, ne pas jouer, devenir. Oublier l'épilogue de l'histoire, laisser monter en elle la douleur pour qu'on la devine tuméfiée sous sa superbe, son sourire éclatant, sa façon de mépriser les vicissitudes, de toiser le destin. » (Jauffret, 2014: 101). C'est une femme suppliciée, qui fait son chemin de croix, son engagement étant considéré comme un sacerdoce. Elle est comparée à « un ange gardien, une prêtresse, une pythie, une déesse aux commandes du navire » (Lecompte, 2016: 122). Elle en devient surhumaine, « le personnage de fait divers évolue jusqu'à devenir une femme martyre dont la perfection confine à la sainteté » (*idem*).

Anne Sinclair, dans ce roman, a dû se sacrifier complètement pour son mari. Ainsi ses talents artistiques n'ont pas pu être développés et utilisés : « En sortant du taxi, elle s'est dit qu'il lui restait peut-être assez d'années pour réaliser un tiers des œuvres qu'elle aurait peintes dans sa vie si elle n'avait pas baissé les bras à dix-sept ans. » (Jauffret, 2014: 159)

C'est pourquoi « elle n'avait jamais été autre chose que la moitié d'un couple. » (*idem*: 231)

Anne Sinclair n'est cependant pas assez courageuse et hardie pour oser tout quitter : « Au dernier moment, le courage lui a manqué. Elle était trop enracinée, il aurait fallu arracher jusqu'au dernier rhizome serpentant dans le terreau de son passé. » (*idem*: 284)

Cette opposition radicale entre les deux personnages a partie liée avec leur transformation en archétype : Anne Sinclair est « l’emblème de la femme bafouée mais triomphante tandis que celui de DSK est transformé en pathétique Dom Juan » (Lecompte, 2016: 124)

Naffisatou Diallo n’est pas en reste : elle aussi devient une figure archétypale, comme Jauffret l’écrit explicitement : « Elle est devenue intemporelle comme une icône. L’icône de la victime, de la perfide, de la prostituée, de l’espionne, au gré de l’opinion de la clientèle. » (Jauffret, 2014: 114)

Le racisme ordinaire est dès le début souligné : « Etant donné sa couleur, on avait l’impression de la connaître, de l’avoir croisée dans les transports en commun, avec son nez épaté, son vêtement de pauvre, sa tête de proie prête à finir la journée dans un carquois. » (*idem*: 48)

Comme l’analyse Lecompte, le mépris pour Diallo atteint son acmé lorsque « le viol est nié, transformé en cadeau » : « Une putain qui avait porté plainte pour viol parce qu’il avait oublié de payer la passe, lui qui croyait du fond du cœur que l’honneur de l’avoir lapé lui avait servi de récompense » (*idem*: 69). Ainsi est-elle comparée à une prostituée des plus vénales. Par l’antiphrase, Jauffret transforme le viol en passe, et cet abominable point de vue sur l’affaire « génère de l’antipathie envers l’économiste et ses soutiens » (Lecompte, 2016: 125). D’ailleurs, Jauffret renverse aussi plus explicitement l’accusation de prostitution, qui est attribuée aux médias de masse prêts à tout par intérêts mercantiles : « les médias putassiers abreuvés de rumeurs, et qui en font soudain une prostituée pour continuer à vendre, à toucher sans vergogne l’argent de la passe. » (Jauffret, 2014: 124).

Il s’agit pour Jauffret de dénoncer une dimension néocolonialiste de ce fait divers. Comme il le dit en entretien

Oui il y a une dimension néo-colonialiste, il y a une dimension raciale. Mais ce néo-colonialisme est en nous. (...° On nous raconte l’histoire, c’est-à-dire qu’on nous raconte en détail ce qui s’est passé dans la chambre, et les éléments matériels qui se sont passés dans la chambre. Mais qui remarque qu’il n’y avait pas de préservatif ? Rigoureusement personne. Qui se soucie du fait que Nafissatou Diallo aurait pu être infectée ? Personne. (...) Bien sûr que c’est néocolonialiste cette histoire. (Lecompte, 2016: 125)

Au plaidoyer antiraciste se greffe une part de féminisme qu'on trouvait déjà dans la défense du personnage d'Anne Sinclair. Ainsi écrit-il que l'Afrique a été construite grâce aux femmes : « Une civilisation bâtie sur les épaules des femmes, des piliers, des colonnes sculptées, des sœurs des bêtes de somme traînant des charrues antiques. (...) un peuple de fourmis dont les reines sont des princesses. » (Jauffret, 2016: 190)

En somme, Jauffret s'engage contre la domination masculine (et raciale) par le truchement de la transfiguration des protagonistes de l'affaire divers en véritables archétypes. Il entend élaborer une sorte de mythologie contemporaine à travers DSK, Sinclair et Diallo.

***Welcome to New York* ou la mansuétude de Ferrara pour DSK-Depardieu**

Abel Ferrara, quant à lui, a porté un regard tout autre sur ce fait divers. *A priori*, il y aurait également une dimension engagée dans sa proposition. Certes, d'une certaine manière *Welcome to New York* s'inscrit dans la continuité de l'« hypermorale » hégélienne qui selon Nicole Brenez parcourt toute son œuvre. Devereaux (nom que porte ici le personnage de DSK) semble être un personnage allégorique comme le sont beaucoup des protagonistes ferrariens : l'incarnation du pouvoir économique, des puissances de l'argent, du capitalisme. De là qu'il soit, à première vue, présenté comme une figure grotesque, avide de femmes, de sexe, de jouissance, ne fonctionnant que par accumulation.

Toutefois, Ferrara n'est pas sans compassion pour son personnage. Il faut penser *Welcome to New York* avec Leon Chestov qu'évoque Arzhel le Goarant dans son livre sur Ferrara. A propos de Nietzsche, il écrit :

Il comprit que le mal était aussi nécessaire que le bien, qu'il était même plus nécessaire que le bien ; il comprit que l'un et l'autre sont la condition obligatoire de l'existence et du développement de l'homme ; il comprit que le soleil peut également se lever sur les bons et les méchants... c'est ici le sens et la portée de la formule de Nietzsche : « par-delà le bien et le mal » (...) Le bien – l'amour fraternel – l'expérience de Nietzsche nous l'a appris – n'est pas dieu. « Malheur à celui qui aime et qui n'a rien qui soit au-dessus de sa compassion. Nietzsche a ouvert le chemin. Il faut chercher ce qui est au-delà de la compassion, ce qui est au-delà du bien. Il faut chercher Dieu. (Chestov, 1926: 296-297)

Si on s'efforce d'aller au-delà d'une lecture superficielle du film, on peut penser que Ferrara semble avoir délaissé un peu « l'hypermorale » pour un nietzschéisme autrement amoral, sinon immoral. Devereaux, effectivement, n'éprouve pas beaucoup de compassion pour les autres, aucune compassion pour sa victime, il est, tel Raskolnikov et autres personnages de Dostoïevski, au-delà du bien. Sa quête : Dieu.

C'est ainsi qu'il faut comprendre le sens du monologue vers la fin du film, moins monolithique et cynique que ce qu'on pourrait penser a priori. Que dit-il ? Qu'il a perdu ses illusions, que la misère, la maladie, la souffrance dureront toujours, et que l'idéalisme était et reste son pire ennemi. Sous la forme du divin, l'idéalisme est bien l'ennemi ultime : il ne croit pas en Dieu, clame-t-il, avant de préciser : « mais avant de mourir, je viendrai embrasser le cul de Dieu ». A première vue, il s'agit tout simplement d'un blasphème venant d'un athée farouche.

Mais accordons à la mise en scène ses puissances autonomes. On sait que l'image, le scénario figural, peut contrevenir au scénario scénaristique. Qu'un dialogue, ou un monologue en l'occurrence, peut ployer sous le déploiement plastique. Or ici, force est d'observer qu'à l'issue de ce monologue de près de cinq minutes, la caméra s'élève vers les cieux. Lors même que la caméra cadrerait en contre-plongée les gratte-ciels qui tendaient à phagocyter et dissimuler le ciel, elle monte ici pour affirmer la quête divine qui est celle du personnage, mais aussi peut-être de Ferrara et de Depardieu. Car le personnage, Devereaux, pour être inspiré par Dominique Strauss-Kahn, n'en est pas moins irrigué de la personnalité de Ferrara et Depardieu.

Si bien qu'on peut presque parler d'une manière de triple portrait, comme le postule Jacky Goldberg dans *Les Inrockuptibles* :

Sait-on qui est cet homme ? Oui, nous le savons pertinemment. Mais lui, le sait-il ? Rien n'est moins sûr. La première scène surprend. On y voit Depardieu expliquer à des interviewers, face à lui, qu'il n'aime pas l'homme qu'il doit jouer, qu'il "ressent" d'ailleurs ses personnages plus qu'il ne les joue, et qu'il n'aime, au fond, pas les politiques. "*I don't trust politics*, bafouille-t-il dans un anglais approximatif, *I am individualist, I am anarchiste !*". Pas de doute, croit-on alors, c'est bien Depardieu-l'exilé-fiscal qui parle. Un détail, pourtant, intrigue : la femme qui lui pose des questions n'est autre que Shanyng Leigh, la compagne et muse de Ferrara depuis quelques films. Plus tard dans le film, on la verra mimer une ingénue qui pourrait être Tristane Banon.

Autrement dit, elle joue un rôle. En toute logique — mais Ferrara est-il logique ? — ce qu'on prenait pour un prologue documentaire, est ainsi, peut-être, déjà une scène de fiction, et notre anarchiste fâché avec la langue de Shakespeare, déjà Devereaux. (Goldberg)

Le cinéaste lui-même clame sa fascination pour l'acteur et suggère le portrait multiple et diffracté sous couvert d'évocation d'un fait divers :

Il y a cet acteur avec lequel je veux absolument tourner : Gérard Depardieu. Pour plein de raisons. Tu connais le mec ? Tu l'as déjà rencontré ? Si tu le rencontrais, tu l'aimerais deux fois plus ! Ce gars-là c'est un vrai, il est au-delà de tout... Et t'as déjà rencontré Strauss Kahn ? Non, moi non plus, mais je suis sûr que lui aussi c'est quelqu'un ! Je suis pas dans tous ces clichés à la con. Ce mec, il vient d'Afrique, il est pas né dans la clinique de l'université de Yale. Il est né en Afrique, au Maroc. Il a été éduqué ... C'est un Juif qui a une histoire à nous raconter ! Et son histoire d'amour de 11 ans avec cette femme... quel que soit son parcours de vie... Il a commencé Dieu sait où et a fini à la tête d'une banque, le FMI. Et il pouvait devenir le Président de la France (...) il doit affronter son épouse, avec qui il vit depuis très longtemps. Ils avaient plein de rêves, d'ambitions... Eh ! Ils sont comme n'importe quel couple ! Je vis avec Shanyn (Leigh) depuis 8 ans et personne ne sait quelle est notre relation. Après sept ans... je n'en sais rien ! (Allociné)

Il y a donc de l'empathie : celle de Ferrara pour Devereaux, sorte de créature composite entre DSK et Depardieu.

A propos de l'œuvre ferrarienne, Nicole Brenez écrit : « Pour que l'anéantissement du mal soit envisagé, il faut travailler (...) par approfondissement du même. Ceci détermine une structure narrative typique de l'œuvre : les films s'organisent selon une pliure ou un plissé » (Brenez, 2008: 19). Cette pliure qui entraîne une structure duale est présente dans *Welcome to New York*, sauf que plutôt que d'être accentué, le mal est atténué ou, du moins, relativisé. Et ce à trois reprises.

Il en va ainsi, tout d'abord, dans les deux scènes où il est attablé avec sa fille. La première, au début du film, avant que le viol ait lieu, nous montre Devereaux qui fait connaissance avec le nouveau compagnon de sa fille, Josh. Or, il ne peut s'empêcher de parler de sexe. Dans un premier temps, après avoir commandé du porc — l'analogie avec son hypersexualité est patente — il compare le choix de commande de Josh, une

bouillabaisse, à une partouze entre poissons. La fille est embarrassée et s'énerve un peu contre son père. Puis le patron du FMI demande comment se déroule la sexualité entre eux devant sa fille qui perd de plus en plus patience : « papa ! ». « Do you like to fuck with my daughter » demande-t-il tout simplement, et Josh est alors tout confus. Cette manière de « test » pour Josh est mal vécue par la fille qui n'est alors qu'embarras.

Presque une heure plus tard dans le film, après le procès, Devereaux et sa fille sont de nouveau attablés, cette fois-ci sans Josh et sur la terrasse de la maison qu'a loué Simone. Il commence par s'excuser, et sa fille le rassure plutôt. Il apparaît alors plus sympathique que lors de la première tablée, il affirme que le pouvoir qu'il détenait en étant à la tête du FMI n'avait pas d'importance, et surtout il dit que les parents de Josh devraient être heureux que leur fils soit en couple avec une fille comme elle. Elle le questionne alors sur la réaction de Simone, ce à quoi il répond « très colère ». « Elle n'a jamais eu le sens de l'humour » rétorque-t-elle, ce qui les amuse. Elle prend clairement la défense de son père : « Elle savait très bien dans quoi elle s'embarquait ». Certes, la scène se finit par la mésentente des deux sur le fait d'arrêter d'être addictif au sexe, mais ce qui domine surtout est l'étonnante défense de la fille et sa relativisation du mal commis par son père.

Le mal est également, en quelque sorte, « amoindri » ou relativisé par le *hiatus* entre les premières scènes de sexe qui se succèdent au début du film, et celle de la fin avec une jeune juriste.

Dans les premières scènes, Devereaux se montre parfois bestial et agressif. Ainsi lorsqu'il impose une fellation à une prostituée, qui s'avère fort violente pour la jeune femme puisqu'il la prend par la bouche comme s'il s'agissait de son vagin. De même, lorsqu'il prend une prostituée en levrette, il le fait en émettant des bruits qui évoquent des grognements porcins.

A l'inverse, dans la scène avec la juriste, il montre autrement plus de douceur dans les caresses qu'il prodigue tout comme lors de la pénétration elle-même. Il se montre affable avec la jeune femme, dont on peut remarquer du reste qu'elle est noire, comme s'il s'agissait d'apporter un démenti aux accusations de racisme prononcées à l'endroit de Dominique Strauss-Kahn. L'écart entre son comportement dans les deux scènes de

sexe est marqué par un adoucissement qui exhorte le spectateur à lui accorder davantage d'empathie.

Enfin, une sorte de compassion pour le personnage est suggérée par la dernière scène du film avec la gouvernante de la maison louée. En effet, cette séquence peut paraître, à première vue, assez incongrue. En fait, il s'agit sans doute pour Ferrara de révéler, à défaut de véritable rédemption, la face lumineuse de Devereaux. La bonne rappelle le personnage inspiré de Naffisatou Diallo par sa profession. Mais ici, on ne trouve guère de violence. Pourtant tout semble prêt pour son surgissement. Qu'on le voie prendre la main de la domestique et la complimenter sur son physique nous fait redouter la répétition de l'innommable. Mais Devereaux ne fera rien de si terrible, il demandera ce qu'elle pense de lui, elle répondra qu'il est gentil. Fin de la discussion puis arrêt sur image sur Depardieu-Devereaux en gros plan, comme une sorte de clin d'œil à la fin de *Police* de Maurice Pialat. Depardieu reste face caméra pendant deux secondes avant un lent fondu au noir vers le générique final. Consciente ou pas, la référence à ce film est d'autant plus troublante lorsque l'on sait comment Pialat a obtenu ce plan : comme le dit Vincent Amiel « il s'agissait en fait d'une scène avec la femme de ménage de Mangin, dans laquelle ils échangeant des gestes de tendresse » (Antoine de Baecque, 2008 : 248), de laquelle on a gardé uniquement ce plan où « le regard paraît se perdre » (ibid.). De même, comme Mangin, Devereaux est un personnage qui apparaît, la plupart du temps, assez antipathique, grossier, bourru, et pourtant au fur et à mesure il s'humanise. On découvre la fragilité derrière la carapace.

A l'inverse, Simone, inspirée par Anne Sinclair, semble être la cible de Ferrara.

Dès le début du film, elle traite son mari de salaud, et veut qu'il reste en prison. Elle est dépeinte comme une arriviste : « il a ruiné tout ce que j'ai construit ». Elle l'a obligé à devenir président, le plan était construit. Elle est ce monstre d'ambition, à la fortune considérable. Certains critiques ont d'ailleurs perçu de l'antisémitisme dans la façon dont est dépeint ce personnage.

Une scène montre Devereaux qui regarde *Domicile Conjugal* dans la maison louée par Simone.

Lorsque Jean-Pierre Léaud a une aventure avec une Japonaise, sa femme le sait, et lorsqu'il revient à la maison, il ouvre la porte et sa femme est au fond de l'appartement habillée en Japonaise. Je savais que les gens riraient, mais alors je le fais avancer, lui, dans la pièce et je fais un travelling sur elle et, quand on arrive en très gros plan, on voit qu'il y a une larme sur son visage à elle, et **le rire se bloque, les gens ont honte d'avoir ri**. C'était une chose que j'avais entièrement prévue dans la façon de la faire et dans les effets à obtenir parce que je savais qu'une fois que la fille était habillée en Japonaise, la scène ne pouvait plus être bonne si elle continuait, si elle lui servait le repas... Donc je savais qu'il fallait terminer sur le moment où on la voyait, mais je cherchais un « effet » final et j'ai pensé que cette larme serait le point fort parce que ça ferait une espèce de douche écossaise. (Anne Gillain, 1988: 268)

Pourtant, le gros plan sur Claude Jade à la larme n'arrête pas le rire de Devereaux. Est-ce à dire qu'il s'excepte de l'ordinaire des hommes et que cela rend le personnage à sa monstruosité morale ? Peut-être pas. Voyons la suite de la séquence.

La mise en scène montre Devereaux, rejoint ensuite par Simone, qui est illuminé de façon intermittente par la lumière émanant de l'écran, comme si son corps était une surface sur laquelle pouvait se réfléchir le cinéma. Autrement dit, Depardieu est ce corps, le corps des projections infinies, des fantômes perpétuels. « Je suis coupable de quoi ? Est-ce un crime de vouloir se sentir jeune ? » lance Devereaux comme des questions rhétoriques. Et d'ajouter : « Je me sens vivant seulement quand je fais l'amour ». Le jeune Depardieu, celui des années 70-80, était cet acteur qui régnait sur le cinéma français, et dont les rôles chez Truffaut et Pialat n'étaient, évidemment, pas des moindres. Ainsi, Ferrara convoque l'image truffaldienne du jeune Depardieu par les détours de Jean-Pierre Léaud et de *Domicile Conjugal*. Et il n'en va pas autrement pour Jacqueline Bisset. Si l'actrice anglaise a eu quelques rôles qui ont marqué sa carrière, le personnage qu'elle incarne dans *La Nuit américaine* de Truffaut est sans doute son plus célèbre. Citer *Domicile Conjugal* pour Ferrara, c'est donc doubler un couple célèbre autant qu'un couple de fait divers, c'est-à-dire DSK-Sinclair, d'un envers fictionnel dont les signes sont redevables d'un passif filmique subsumé par l'œuvre de Truffaut.

La tromperie de Devereaux n'est donc pas tant celle qui confisque le réel pour alibi que l'occasion d'un retour sur l'Histoire du cinéma dont les survivances actoriales informent d'autant mieux le projet ferrarien. La projection des images sur les corps de

Bisset et de Depardieu ne dit pas autre chose : ce que d'aucuns auraient pris pour la retranscription sinon la vision d'un fait divers mille fois narré par les mass-médias n'est qu'un leurre, un prétexte pour accorder son amour de l'acteur à une fable infinie autant qu'indéfinie. Le fait divers est ductile, létal, pourquoi donc ne pas s'en écarter pour mieux rendre hommage aux corps par leurs images arrachées au passé ?

« Le rire se bloque, les gens ont honte d'avoir ri », disait donc Truffaut. Cette honte du rire, c'est aussi ce que Ferrara cherche sans doute à nous faire sentir, ou avouer, parce qu'on a beaucoup ri de Dominique Strauss-Kahn, à tort ou à raison. Mais également de Depardieu : les frasques qu'il a accumulées lors de la dernière décennie sont légion, de l'exil fiscal aux amitiés avec des dictateurs. Ont pullulé les caricatures. Or, on l'a dit, il faut prendre ce personnage pour un composite entre l'ancien homme politique et l'actuel monstre sacré du cinéma français. Devereaux ne cesse de s'esclaffer lorsque la larme de Jade se dévoile, tout comme les gens n'ont pas su arrêter quand il le fallait peut-être. Si Devereaux-Depardieu est aussi monstrueux, les Français ne le sont-ils, donc, pas également ? N'est-ce pas un miroir dans lequel nous pouvons nous mirer, qui nous rappelle notre condition humaine, au-delà du bien et du mal ?

Il faut enfin questionner la présence du tableau de Paul Gauguin, *Ea haere ia oe* (« Où vas-tu » ?), que l'on voit à trois reprises dans le film, très clairement. Suivons l'hypothèse selon laquelle Ferrara serait « un théologien des images : il sait très bien que la grande force spéculative du christianisme, depuis le diptyque Nouveau/Ancien Testament, consiste à inventer et nouer des rapports entre le figural et le figuré » (Brenez, 2008 : 66). Aussi peut-on procéder à une analyse d'iconologie analytique.

Selon Luste Boulbina, ce tableau montre que « la nourriture et la sexualité sont intrinsèquement liées. » (François Jacob, 1926: 114) « le regard du peintre se dirige du côté des femmes, sensualité évidente (...) Le fruit, quant à lui, porté des deux mains, faisant presque office, visuellement, de sein, est énorme. » (*idem*:116) Ainsi la relation mystérieuse du tableau au film de Ferrara, fut-elle inconsciente, peut être mieux comprise : le cadrage de la corbeille de fruits au premier plan des plans où apparaît le tableau de Gauguin dans la profondeur de champ permet de mettre en exergue cette relation étroite entre nourriture et sexualité. Boulbina ajoute qu'« au lieu de hiérarchiser

les êtres vivants quels qu'ils soient » Gauguin « les aime tels qu'ils sont, fussent-ils des « indigènes » ou des « sauvages ». (*idem*: 117)

De même selon Ingo F. Walter, lorsqu'il se trouve à Haïti, Gauguin « peint maintenant avec amour un entourage qui s'adonne au farniente : une paresse dont il se sent lui-même incapable. Car ce qui lui fait défaut, c'est ce naturel, cette libre animalité que ces hommes ont en commun avec toutes les créatures. » Depardieu-DSK est ainsi figuré figuralemment par la figure féminine centrale du tableau : il peut être considéré comme un de ces « sauvages » qui laissent libre court à leurs instincts. La présence de Gauguin, à travers la reproduction de ce tableau, participe donc pleinement du projet ferrarien : réhabiliter la figure de l'(ex-) homme politique le plus raillé de France, DSK, aussi bien que celle de l'acteur français autrefois le plus aimé de son pays et désormais peut-être le plus méprisé et brocardé.

Cette entreprise de réhabilitation, qui n'aurait peut-être pas été poussée autant sans la présence d'un Depardieu admiré, adoré, porté aux nues par Ferrara, se place donc aux antipodes du roman dénonciateur de Jauffret. Néanmoins, ces deux visions d'une même affaire peuvent être subsumées par un point : une volonté d'aller au-delà du fait divers, pour poursuivre une œuvre personnelle. Une mythologisation du contemporain par Jauffret, qui transforme des personnages en archétypes de la domination masculine et raciale ; une mansuétude à l'égard d'anciens rois du monde déchu par Ferrara.

Bibliographie

- BRENEZ, Nicole (2008). *Abel Ferrara : le mal mais sans fleurs*, Paris: Les Cahiers du cinéma.
- CHESTOV Léon (1926). *La philosophie de la tragédie : Dostoevski et Nietzsche*, Paris: Le bruit du temps.
- DE BAECQUE, Antoine (2008). *Le dictionnaire Pialat*, Paris: Léo Scheer.
- GAMBONI, Dario (2013). *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, Paris: Les presses du réel.
- GILLAIN, Anne (1988). *Le cinéma selon François Truffaut*, Paris: Flammarion.
- JACOB François (1970), *Le programme et La structure visible extraits de La logique du vivant*, Paris: Folio plus philosophie.
- JAUFFRET, Régis (2014). *La ballade de Rikers Island*, Paris: Folio.
- JOPECK Sylvie (2009). *Le fait divers dans la littérature*, Paris: Gallimard.

LE GOARANT Arzhel (2005). *Abel Ferrara*, Paris: L'Harmattan.

LECOMPTE Marie (2017). « « Le roman, c'est la réalité augmentée » : emphase du fait divers et création de personnages archétypaux dans la Ballade de Rikers Island », *Régis Jauffret Eclats de la fiction* (pp. 119-131), Paris: Presses Sorbonne-Nouvelle.

TRAN HUY Min (2017). *Les écrivains et le fait divers*, Paris: Flammarion.

WALTER Ingo F. (1988). *Paul Gauguin*, Paris: Taschen.

Sitographie

Les Inrockuptibles. Infosphère''<URL : <https://abonnes.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/welcome-to-new-york/> [Consulté le 29/X/2018]

Allociné. Infosphère''<URL :

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19453726&cfilm=203124.html [Consulté le 19/X/2018]