



Fiche technique	1
Réalisateur Pierre Salvadori, le rire salvateur	2
Genèse Raconter des histoires	3
Acteurs Quatuor comique	4
Genre Secondes chances	5
Découpage narratif	6
Récit Les esclaves émancipés	7
Mise en scène Puissances de la fiction	8
Séquence Le diamant dans la pierre	12
Plans Au fond des images	14
Dialogues Mise en film	16
Motif Figures du double	18
Influences Comédies américaines	20

● Rédacteur du dossier

Bartłomiej Woźnica encadre ateliers et formations autour du cinéma avec l'association L'Esprit de la ruche. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à la Cinémathèque française. Diplômé de l'école Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs dossiers pédagogiques pour les dispositifs scolaires de sensibilisation au cinéma, ainsi que du livre *Chris Marker, le cinéma et le monde* (éd. À dos d'âne, 2018), à destination des enfants.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

EN LIBERTÉ!

France | 2018 | 1 h 49

Réalisation

Pierre Salvadori

Scénario

Pierre Salvadori, Benoît Graffin,
Benjamin Charbit

Dialogues

Pierre Salvadori

Image

Julien Poupard

Son

François Maurel

Décor

Michel Barthélémy

Costumes

Virginie Montel

Musique

Camille Bazbaz

Montage

Isabelle Devinck, Julie Lena,
Géraldine Mangenot

Production

Philippe Martin,
David Thion pour Les Films Pelléas

Distribution France

Memento Films Distribution

Format

2.35, couleur

Sortie

31 octobre 2018

Interprétation

Adèle Haenel

Yvonne

Pio Marmaï

Antoine

Audrey Tautou

Agnès

Damien Bonnard

Louis

Vincent Elbaz

Jean Santi

Hocine Choutri

Mariton

Octave Bossuet

Théo



● Synopsis

Yvonne, lieutenant de police, élève seule le petit Théo dans le souvenir de son papa, un commissaire héroïque mort en service. Un jour, elle apprend subrepticement que son mari, à rebours de sa légende dorée, était en fait un policier corrompu, n'ayant eu aucun scrupule à envoyer un innocent en prison pour maquiller un lucratif braquage de bijouterie. Révoltée, Yvonne veut faire éclater la vérité et libérer sur-le-champ Antoine, l'innocent en question. Mais elle en est dissuadée par Louis, un collègue, soucieux de préserver Théo des retombées de ces révélations.

Rongée par la culpabilité, Yvonne guette la sortie de prison d'Antoine et le suit jusqu'à son domicile où il retrouve Agnès, sa compagne. Mais les années de prison ont altéré la personnalité du jeune homme et Agnès ne reconnaît plus son compagnon, habité désormais par une violence effarante. Après une bagarre particulièrement sauvage, Antoine se jette à l'eau, mais est sauvé par Yvonne qui cherche secrètement à expier les actes de son mari.

La prenant pour une prostituée au grand cœur, Antoine s'amourache de sa mystérieuse bienfaitrice et décide de quitter Agnès. Ne souhaitant pas révéler son identité, Yvonne entre dans son jeu mais se trouve partagée entre les sentiments d'Antoine et ceux que Louis nourrit également pour elle.

Le chassé-croisé amoureux est soudainement bousculé lorsque Antoine décide de commettre le braquage pour lequel il a été injustement condamné. Afin de lui éviter une nouvelle incarcération, Yvonne lui avoue sa véritable identité et décide d'endosser la responsabilité du braquage. Antoine fuit avec le butin et retrouve Agnès.

Après avoir purgé sa peine, Yvonne rentre chez elle et y retrouve Théo et Louis.

Réalisateur

Pierre Salvadori, le rire salvateur



© Claire Nicol

Dans cette perspective, il tourne en 2003 *Après vous*, en studio et avec Daniel Auteuil, José Garcia et Sandrine Kiberlain. Le film est un franc succès, loin toutefois de celui que rencontre le suivant, *Hors de prix* (2006), avec Audrey Tautou et Gad Elmaleh. Suivront *De vrais mensonges* (2010), toujours avec Audrey Tautou, et *Dans la cour* (2014), avec Catherine Deneuve et Gustave Kervern. En mai 2018, *En liberté!*, qui renoue avec la comédie policière, est présenté à Cannes où il reçoit le prix SACD de la Quinzaine des réalisateurs avant de rencontrer un triomphe critique et une très belle carrière en salle.

Scénariste et réalisateur de deux courts et de neuf longs métrages à ce jour, Pierre Salvadori occupe une place particulière dans le paysage cinématographique français. Auteur d'un cinéma de comédie raffiné tout en étant résolument populaire, il use du star-system pour explorer un humour soucieux de la fragilité des êtres et développer une écriture cinématographique efficace, stylisée et poétique, en filiation directe avec la grande comédie américaine, celle d'Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Blake Edwards et consorts.

● Le cinéma par effraction

Né en 1964 en Tunisie, Pierre Salvadori grandit à Paris. Très tôt cinéophile, il s'inscrit en études cinématographiques à l'université et suit des cours d'art dramatique. Fasciné par les acteurs du cinéma américain, Salvadori cherche tout d'abord à devenir comédien. Il s'emploie à écrire du stand-up et se produit sur scène.

Avec l'objectif d'interpréter des rôles à l'écran, le jeune auteur-acteur écrit ensuite un premier scénario, celui de *Cible émouvante*, refusé par tous les producteurs [Dialogues]. La rencontre avec Philippe Martin est déterminante. Celui qui est alors le plus jeune producteur de Paris accepte de produire le film. Il pousse également le scénariste à se lancer dans la réalisation. Le pari est osé mais se révèle gagnant. C'est le début d'un long compagnonnage.

Le travail entamé sur ce premier film avec Guillaume Depardieu — à qui échoit le rôle que le cinéaste se réservait initialement — et Marie Trintignant, et qui se poursuivra sur les films suivants, va marquer la première partie de sa filmographie. *Les Apprentis* (1995) rencontre un beau succès, tant public que critique, et finit par incarner l'esprit d'une époque. Salvadori s'impose comme un réalisateur à suivre. Le cinéaste, qui explore alors les territoires de la comédie en la mêlant à un soupçon de film policier, décide de réaliser en l'an 2000 un film noir, *Les Marchands de sable*. Mais c'est un échec en salle. Salvadori se remet en question. Il décide de changer de braquet et de tourner avec des stars du cinéma français pour sortir de la confidentialité du cinéma d'auteur et se donner les moyens d'atteindre un public plus large.

« Les films sont là pour nous aider à vivre »

Pierre Salvadori

● Antoine(s)

À l'exception de *Hors de prix* et *De vrais mensonges*, tous les films de Pierre Salvadori mettent en scène un personnage qui porte le prénom Antoine. Dans *Les Apprentis* et dans *En Liberté!*, il a d'ailleurs le même nom : Parent. Une parenté avec le réalisateur ? Antoine est en effet le deuxième prénom de Pierre Salvadori. Tout son cinéma est habité par une veine autobiographique qui porte la trace d'une longue dépression que le cinéaste a dû surmonter. Sortis de cette féline, ses Antoine sont toujours des personnages sur le fil, des êtres compassionnels et touchants en perpétuelle recherche d'apaisement.

Mais ce moteur d'écriture, qui pourrait naturellement porter Salvadori vers un cinéma d'auteur intimiste, se fonde dans le désir du cinéaste d'explorer le registre comique tel qu'il s'est déployé avec exigence et raffinement dans le cinéma américain classique [Influences].

Ce genre, qui est probablement l'un des plus difficiles qu'il soit — on sait tout de suite, aux réactions du public, si le film marche ou non —, prend ainsi une singulière tournure chez Salvadori. Le réalisateur aime rappeler une réflexion que Jean Rochefort lui avait glissée lors du tournage de *Cible émouvante* : « Le comique sans mal d'être, c'est du vin de table. » Chez Salvadori, l'humour, associé aux fragilités de ses personnages, à leurs questionnements existentiels qui les poussent malgré eux à multiplier les malentendus, les mensonges et à se confronter à des situations plus invraisemblables les unes que les autres, loin d'être un simple divertissement de foire, devient une bouée de sauvetage. Une idée du rire qui est aussi une idée de la fiction : une véritable nécessité, un remède salvateur.

Genèse

Raconter des histoires

En 2014, Pierre Salvadori sort *Dans la cour*. Le film suit Antoine qui, victime d'une grave dépression, décide de plaquer sa carrière de musicien et de changer de vie en se faisant embaucher comme gardien d'immeuble. Le cinéaste y revient à une forme de chronique de vie — qu'il avait par exemple explorée dans *Les Apprentis* — se déroulant dans un lieu unique. La recherche comique du réalisateur s'attache à donner forme aux béances qui s'ouvrent parfois dans le quotidien de l'existence et traduit, au travers du personnage incarné par Catherine Deneuve, les angoisses environnementales de l'époque. Le récit, balançant constamment entre douceur et douleur, se termine tragiquement.

En débutant son film suivant, Pierre Salvadori décide de le faire, pour reprendre le mot de François Truffaut, contre le précédent : « Je rêvais d'un film rapide, violent, drôle, émouvant. Un film total, léger. C'est comme si *Dans la cour* avait autorisé *En liberté!* » Mais le réalisateur cherche aussi à proposer un film qui puisse être une réponse à l'immense succès rencontré par les formes contemporaines de la série télévisée : « La série, c'est le grand roman du XXI^e siècle. Longues, brillantes, psychologiques, avec des arborescences dans la narration, une flopée de personnages. Je ne pense pas qu'elles tuent le cinéma, mais qu'elles l'obligent à se redéfinir. Du coup, on a imaginé quelque chose de linéaire, avec peu de personnages, et surtout le plus de vitesse possible. »¹

● Double détente

Salvadori entreprend l'écriture du projet avec Benoît Graffin, son principal collaborateur au scénario depuis *Après vous* (2003), avec l'idée d'inscrire ce nouveau film dans le cinéma de genre, le polar. Le cinéaste ressort une vieille idée de ses cartons : l'histoire d'un personnage à la Alfred Hitchcock, un faux coupable qui se retrouve incarcéré pendant de longues années [Encadré : « Vrais coupables et faux-semblants »]. À sa sortie de prison, il décide de commettre le délit pour lequel il a été condamné à tort. Mais, après un premier jet dessinant un film d'intrigue exclusivement centré autour d'une histoire de braquage, l'idée semble trop courte aux deux scénaristes.

Une conversation avec sa mère remet incidemment le réalisateur sur les rails : « Tu sais, m'a-t-elle dit, ce sont les mères qui font les pères. Je vous ai toujours raconté un père un peu plus glorieux, un peu plus gentil, un peu plus fort, un peu plus tout qu'il n'était peut-être... »² L'idée lui vient alors de mélanger les deux sujets : un innocent qui sort de prison et une mère qui essaie de dire à son fils que son père était un sale type à travers les histoires qu'elle lui raconte le soir pour l'endormir. Rassemblant ces deux histoires de méprises, la silhouette d'Yvonne se dessine peu à peu : une jeune veuve qui se sentirait responsable de ce jeune homme sorti de prison, parce que c'est son défunt mari, qui n'était pas du tout l'homme qu'elle croyait aimer mais un policier corrompu et crapuleux, qui l'a fait condamner. Et qui serait aussi une mère cherchant à expliquer l'équivoque à son fils. « Partant de là, explique le réalisateur, j'ai eu l'envie de parler de récits, de faire un film un peu "méta", comme on dit, qui évoque ce que c'est de raconter des histoires et qui réfléchisse à ces questions : comment raconter ? Que raconte-t-on ? Quel rapport unit la vérité et les légendes ? »³ Le film à venir viendra prolonger la fameuse phrase concluant



l'un des chefs-d'œuvre de John Ford, *L'Homme qui tua Liberty Valance* (1962) : « Quand la légende est plus belle que la réalité, imprimez la légende. »

● Une équipe

Pierre Salvadori développe son histoire en ayant d'emblée à l'esprit des comédiens précis. En premier lieu, Pio Marmaï. Le réalisateur a particulièrement apprécié la collaboration avec l'acteur lors du tournage de *Dans la cour*, où il incarnait un second rôle. Il retrouve en lui la liberté de jeu, la belle folie et la fragilité de Guillaume Depardieu, l'alter ego trop tôt disparu avec lequel il a tant aimé travailler dans ses premiers films [Réalisateur]. Le cinéaste écrit aussi en pensant à Audrey Tautou, avec laquelle il a déjà tourné avec bonheur à de nombreuses reprises.

Presentant qu'avec ce projet, le réalisateur a besoin d'une nouvelle impulsion, son producteur de toujours, Philippe Martin, lui suggère de changer de collaborateurs de création. La perspective n'est pas évidente pour Salvadori, très fidèle à son équipe. Il prend pourtant la décision de changer de chef opérateur et de monteuse⁴. « J'ai eu des moments de panique. Mais à l'arrivée, cela m'a énormément apporté. Il y a eu des échanges nouveaux, de la stimulation, [...] cela donne de l'énergie. À force d'expliquer ce qu'on veut, on finit par mieux le comprendre. »⁵

Même si ces changements pouvaient initialement être perçus comme une mise en danger, ils furent donc pour Salvadori une manière de regagner une forme de liberté, chose qu'il était d'autant plus précieux de retrouver pour ce film en particulier !

1 Nicolas Tellop, Quentin Mével et Dominique Toulat, *Pierre Salvadori, le prix de la comédie*, Playlist Society, 2018.

2 Entretien avec Pierre Salvadori dans le dossier de presse d'*En liberté!*

3 « Pierre Salvadori va au Paradis », entretien avec Emmanuel Burdeau, blogs.mediapart.fr, 23 juin 2015.

4 Pierre Salvadori étant tombé malade pendant la postproduction d'*En liberté!*, Isabelle Devinck, sa monteuse attitrée, reviendra finalement pour terminer le montage du film.

5 Nicolas Tellop, Quentin Mével et Dominique Toulat, *op. cit.*

Acteurs

Quatuor comique

Après avoir participé à l'écriture du scénario (comme c'est souvent le cas en France), le travail du metteur en scène est de trois ordres lors de la production du film : arrêter les choix artistiques (décors, costumes, accessoires...) en concertation avec les différents collaborateurs, décider du découpage technique (quels plans, quels mouvements de caméra...) et diriger les comédiens. Cette dernière partie du travail est rarement documentée. Petit entretien avec Pierre Salvadori pour mettre en lumière son travail spécifique avec les comédiens sur le tournage d'*En liberté!*¹.

● Comment avez-vous arrêté vos choix de comédiens pour ce qui est de vos quatre personnages principaux ?

Plus les premiers rôles sont nombreux, plus le casting est compliqué. Pour Pio Marmaï, c'était simple parce que j'avais écrit le rôle pour lui. C'est un acteur physique et délicat. Je n'ai pas de goût pour le naturalisme. J'aime la fiction, je soigne mes dialogues. Pio aime les mots. Il aime jouer. Il vient du théâtre. Il peut comprendre que parfois je demande une interprétation presque musicale, dénuée de toutes explications biographiques ou psychologiques sur le personnage. Ça ne le dérange pas du tout, bien au contraire.

Même chose pour Audrey Tautou. Dans le film, le couple qu'ils forment avec Pio a un langage particulier, très littéraire. Il me fallait une actrice qui puisse dire ce type de dialogue tout en y injectant énormément d'émotion, de vérité. Audrey possède une technique incroyable mais rien ne se voit. Tout ça passe merveilleusement. Avec elle, le texte est éclairé mais il ne « s'entend » pas. Elle est bouleversante dans le film. Je ne connais pas une autre actrice qui aurait pu jouer ça, faire de telles ruptures de ton, de jeu. Pio et Audrey, j'avais besoin de leur technique et de leur fragilité. Par ailleurs, tous les deux connaissaient parfaitement mon travail.

J'ai proposé le rôle à Adèle pour des raisons totalement différentes. Pour son engagement d'une certaine façon, sa façon d'investir les rôles ou même les projets. Je l'avais vue au théâtre, et on avait l'impression qu'elle « défendait » son rôle, comme on dit, qu'elle voulait sauver le rôle et même sauver la pièce, la mise en scène, tout ! Je pensais que ça pouvait être merveilleux pour son personnage, qui est profondément moral. J'étais un peu inquiet quant à sa capacité à aborder des scènes de comédie, qui demandent le même engagement, la même vérité, mais auxquels il faut ajouter un tout petit décalage, un retrait ou une légère ironie sans que bien sûr tout ça ne se voie. Au début elle n'y arrivait pas, elle jouait un peu trop « comique », et puis c'est comme si toutes les indications données pendant la première semaine s'étaient cristallisées pendant le week-end. Elle est revenue le lundi et elle avait tout compris. Elle avait attrapé le truc, ce mélange de timing et de sincérité qui permet d'emballer les scènes.



Damien Bonnard, lui, devait amener une douceur, une vérité. Presque une autre façon de jouer qui d'ailleurs leste un peu le film. Son jeu est plus posé, un peu inaltérable. Il impose quelque chose de plus calme et d'assez déterminé. Je me rappelle m'être dit au casting qu'il apaiserait le film de l'intérieur. Qu'il amènerait un autre rythme, un autre style.

● Quels choix ont ensuite été les vôtres pour les diriger sur le plateau ?

On ne dirige pas tous les comédiens de la même façon, mais avant tout j'ai besoin qu'ils comprennent dans quel film ils jouent. La vérité n'est pas la même selon qu'on joue dans un film ou un autre. J'ai besoin que les comédiens « jouent le film » et non pas le rôle.

Par exemple lorsque Adèle fait une déclaration d'amour à Damien, le jeu n'est pas réaliste. Elle ne s'approche pas de lui, au contraire, je lui ai demandé de faire toute cette déclaration en reculant, à chaque étape de l'aveu, un pas en arrière, ce qui souligne son impossibilité à vivre cette histoire. Même chose pour les retrouvailles à la sortie de prison qu'Audrey elle-même demande à rejouer plusieurs fois. Rien n'est réaliste dans la façon de jouer la scène, qui est une ode à l'artifice et au jeu, mais pourtant je la trouve profondément émouvante.

Ensuite il faut s'adapter pour arriver à obtenir le meilleur de chacun. Avec certains ce sera purement musical, avec d'autres plus imagé. Je peux par exemple jouer la scène d'une façon très appuyée, très dessinée, pour qu'ils en distinguent tout de suite les reliefs, les ruptures. Si je le fais d'une façon grossière, c'est pour qu'ils puissent se l'approprier tranquillement et me la rendre à leur façon — mais avec ses impératifs. S'adapter aux comédiens, c'est cela le plus important : trouver une façon pour chaque acteur, essayer de le mettre en confiance pour qu'ils puissent oser des choses.

¹ Propos recueillis par l'auteur du dossier.

Genre

Secondes chances

En évoquant son premier film, *Cible émouvante*, Pierre Salvadori y relève ce qui deviendra ensuite une constante de tous ses films : l'évocation plus ou moins maquillée de sa longue dépression et la peur de la rechute [Réalisateur]. À rebours du *rise and fall* (« ascension et chute ») qui fit les beaux jours du film de gangsters, tout en s'inscrivant dans un héritage résolument américain, le cinéaste français invente un cinéma de la deuxième chance où il s'agira pour ses personnages, éprouvés par les vicissitudes de la vie, d'apprendre à exister malgré tout. Des films dont les récits proposés aux spectateurs sont pensés « pour refléter la possibilité d'être un humain sur terre », pour reprendre l'expression qu'il prête au critique Serge Daney et dont il a fait un véritable projet de création.

● Retour en liberté

Centré autour de la figure d'un ex-prisonnier, le récit d'*En liberté!* convoque immanquablement pour le spectateur un univers de cinéma aux couleurs sombres.

La sortie de prison renvoie en effet à différentes questions aux résonances tragiques : le désir de vengeance — envers une personne en particulier ou envers la société dans son ensemble —, l'impossible retour à une existence « normale » par habitus, fatalité, manque de moyens, reprise de contacts avec un monde hors-la-loi...

La seconde chance au cinéma est de fait rarement, voire jamais, synonyme de réussite : *La Grande Évasion* de Raoul Walsh (1941), *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin (1955), *Le Cercle rouge* de Jean-Pierre Melville (1970), *Le Solitaire* de Michael Mann (1981), *L'Impasse* de Brian De Palma (1993), *The Yards* de James Gray (2000)... À chaque fois, le retour à la liberté et au monde correspond à une plus ou moins lente et douloureuse descente aux enfers et c'est toujours la mort (réelle ou symbolique) qui attend *in fine* les personnages.

Ayant été incarcéré bien qu'innocent, Antoine semble être marqué à sa sortie de prison du même fer que ces individus qui ne pourront pas, quelle que soit l'énergie déployée, échapper à leur destin tragique. Son parcours tend d'ailleurs à s'inscrire dans le trajet à l'issue fatidique des personnages du film noir : le dernier-casse-avant-de-raccrocher, l'inéluctable rechute menant, au mieux, à un retour à la case prison, au pire, à un aller simple au cimetière.

● Retour en amour

Mais si Pierre Salvadori, en cinéaste cinéphile, fait miroiter cet horizon narratif, c'est pour mieux le déjouer et lui opposer la force de vie qu'incarne pour lui la comédie : la célébration espiègle et enflammée d'une renaissance toujours possible. Dans un dédoublement caractéristique de l'ensemble du film [Motif], la seconde chance de l'ex-détenu renvoie à un second fil narratif qui soutient le récit : l'avènement du couple sous le signe particulier des retrouvailles, plaçant le film sous l'influence d'un astre plus clément et plus généreux.

À travers le parcours du couple Agnès-Antoine, *En liberté!* s'inscrit dans le genre de la comédie du remariage

telle qu'elle a été définie par le philosophe Stanley Cavell dans son ouvrage paru en 1981, *À la recherche du bonheur*. Quand le récit classique traite de l'amour par l'intermédiaire de jeunes gens réussissant à s'unir malgré des forces extérieures qui s'opposent à leur idylle, le philosophe américain identifie un corpus de films mettant en scène deux adultes dont l'attirance (voire l'union) initiale est éprouvée par leurs caractères respectifs et qui, après moult brouilles et autres infidélités, réussissent malgré tout à reprendre le fil de leur histoire commune. S'y croisent entre autres *New York-Miami* (Frank Capra, 1934), *Cette sacrée vérité* (Leo McCarey, 1937), *Un cœur pris au piège* (Preston Sturges, 1941), *Indiscrétions* (Georges Cukor, 1940)... Des films où l'amour semble toujours tenir à un fil, être sans cesse au bord de l'effondrement, mais où un puissant ressort lui permet invariablement de retrouver un équilibre.

Évoquant la relation d'Yvonne et Antoine, Salvadori explique : « Elle le suit et s'abandonne à lui par culpabilité et lui croit l'aimer parce qu'elle le comprend et le soigne. Ils sont si beaux qu'on pense forcément qu'ils vont avoir une histoire d'amour et j'adore ce malentendu. Il était important de faire accepter au spectateur que la première aime et parte avec Louis et que l'autre retourne avec Agnès sans qu'il n'y ait rien de normatif. Je trouvais bien d'oser ce paradoxe et j'aimais qu'Antoine retrouve Agnès et son amour incroyable. »¹

Que la trame du récit proposé par Pierre Salvadori s'inscrive dans la filiation des meilleures comédies américaines de l'après-guerre n'a rien de surprenant. C'est précisément ce cinéma qui ouvrit au cinéaste les portes du septième art, celui qui reste pour lui l'absolu vers lequel tend sa propre recherche cinématographique (du bonheur) [Influences].

1 Entretien pour France Inter, 25 septembre 2018.



Découpage narratif

1 UN HÉROS

[00:00:00 – 00:05:14]

La police fait une descente dans un laboratoire clandestin. La confrontation avec les malfaiteurs est violente. Mais, sous la direction d'un commissaire intrépide, Jean Santi, les forces de l'ordre finissent par prendre l'avantage. Très impressionné par cette scène que sa mère vient en fait de lui raconter, le petit Théo se couche avec une vision héroïque de son père.

2 LA VEUVE SANTI

[00:05:14 – 00:10:39]

Après une cérémonie organisée en mémoire de Jean, mort en service, Yvonne, sa veuve, également lieutenant de police, discute avec Louis, un collègue. Mais ce dernier est soudain mobilisé pour une intervention dans un bordel. Yvonne le supplie de l'emmener. De mauvaise grâce, Louis accepte mais, arrivé sur les lieux, il la menotte par surprise et la laisse en plan.

3 BAS LES MASQUES

[00:10:39 – 00:16:00]

Au commissariat, les personnes interpellées au bordel sont interrogées. Reconnaisant une bague portée par Yvonne, l'une d'elles lui apprend que son mari était en fait un « ripou ». Abasourdie, Yvonne se fait confirmer la chose par Louis et comprend que ses bijoux sont le fruit d'une arnaque montée par son mari à l'occasion du braquage de la bijouterie Massena qui a mené un innocent en prison.

4 DIFFICILE VÉRITÉ

[00:16:00 – 00:20:30]

Yvonne comprend que sa vie est bâtie sur des mensonges. Après avoir parcouru les archives du braquage, elle décide de faire éclater la vérité et de faire libérer Antoine, qui a été injustement incarcéré. Louis tente de l'en empêcher, arguant que la vérité sur son père serait trop brutale pour Théo.

5 SORTIE DE PRISON

[00:20:30 – 00:22:45]

Antoine sort de prison. Il prend le bus sans cesser de parler à voix haute, au mépris des autres passagers. Yvonne, qui le suit discrètement, se rend compte que le jeune homme n'a plus toute sa tête.

6 RETROUVAILLES

[00:22:45 – 00:27:22]

De retour chez lui, Antoine retrouve sa fiancée, Agnès. L'attendant plus tard, la jeune femme est prise au dépourvu. Elle demande donc à Antoine de rejouer son arrivée et l'accueille avec ardeur, alors qu'Yvonne, cachée derrière un treillage, observe le couple de loin.

7 UN HOMME BRISÉ

[00:27:22 – 00:33:36]

Au restaurant avec Antoine, Agnès se rend compte que son compagnon a une attitude étrange. Antoine la quitte un instant pour aller chercher des cigarettes. Sous les yeux éberlués d'Yvonne qui le suit toujours, Antoine entreprend de braquer un bureau de tabac. Rentrée à la maison, Yvonne laisse son fils aux bons soins de Louis et ressort.

8 SOIRÉE EN AMOUREUX

[00:33:36 – 00:40:11]

Poursuivant sa filature, Yvonne retrouve Antoine et Agnès en boîte de nuit. Après avoir dérobé de l'argent, Antoine quitte les lieux mais il est pris à partie par la femme qu'il a volée. Il riposte violemment et laisse quatre personnes sur le carreau avant de s'engouffrer dans un taxi avec Agnès. Effarée par la violence d'Antoine, celle-ci le tance vertement. Il lui avoue toute la violence qui l'habite depuis sa sortie de prison, et quitte le véhicule.

9 SEULS DANS LA NUIT

[00:40:11 – 00:52:56]

Suivi par Yvonne, Antoine soliloque le long d'une route de bord de mer. Il se jette soudain à l'eau mais est sauvé par la jeune femme. Antoine lui expose son histoire et Yvonne le conforte dans sa rage qu'elle juge légitime. Rasséréné, Antoine vole une voiture et, de retour en ville, en vient à embrasser sa bienfaitrice. Revenant chez elle, Yvonne retrouve Louis et l'embrasse à son tour.

10 AU COMMISSARIAT

[00:52:56 – 01:03:06]

Le lendemain, Louis décide d'avouer ses sentiments à Yvonne. Mais celle-ci recroise par hasard Antoine. Pour masquer son identité, elle prétend s'appeler Louise. Antoine la prend pour une prostituée compatissante et, toujours sous son charme, il l'invite au restaurant pour le soir même.

11 RENDEZ-VOUS

[01:03:06 – 01:15:36]

Après s'être expliqués, Agnès et Antoine se réconcilient mais, la nuit venue, Antoine quitte la maison pour son rendez-vous. De son côté, Louis mobilise Yvonne sur une fausse filature dans une fête foraine. Seul au restaurant, Antoine commence à s'impatienter. Yvonne comprend bientôt le stratagème de Louis et s'éclipse.

12 DEUXIÈME PARTIE DE SOIRÉE

[01:15:36 – 01:21:25]

Arrivée au restaurant, Yvonne découvre l'établissement en feu et retrouve Antoine blessé. Pour le mettre à l'abri et le soigner, elle l'emmène dans le bordel perquisitionné.

13 CHASSÉS-CROISÉS

[01:21:25 – 01:30:34]

Après avoir déclaré au commissariat la disparition de son compagnon, Agnès le retrouve à la maison mais celui-ci lui annonce son départ. Yvonne, de son côté, réaffirme les sentiments qu'elle nourrit pour Louis mais part retrouver Antoine dans sa planque. Ce dernier lui déclare qu'il va braquer la bijouterie Massena et la laisse sur place, menottée.

14 LE BRAQUAGE

[01:30:34 – 01:37:47]

Antoine tente maladroitement de mener son braquage. Yvonne débarque pour lui prêter main forte. Mais alors que la police est sur le point d'intervenir, afin de faire fuir Antoine, Yvonne lui avoue son identité. Seule sur place, elle se fait arrêter par la police.

15 LA VIE NOUVELLE

[01:37:47 – 01:44:18]

Au milieu de la nuit, Antoine réveille Agnès et lui fait admirer son butin. Quelque temps plus tard, Yvonne sort de prison. De retour chez elle, elle retrouve Louis qui s'est occupé de Théo pendant son incarcération. Elle raconte à son fils une ultime variation de l'histoire de son père.

16 GÉNÉRIQUE

[01:44:18 – 01:48:42]

Récit

Les esclaves émancipés

Dans une version première de son scénario, *En liberté!* portait pour titre «L'Île aux esclaves». Une dénomination qui se rapporte en premier lieu au bordel sadomasochiste perquisitionné vers le début du film [séq. 2], mais qui annonce également un véritable programme narratif : le lieu d'un enfermement et, par contraste, l'horizon d'une possible émancipation.

● Enfermés

En découvrant les accoutrements impossibles des prévenus de «L'Île aux esclaves» et les propos hauts en couleur de ces derniers, le spectateur d'*En liberté!* ne prête en premier lieu que peu d'importance, au-delà de sa dimension comique, à cette figure du captif, surtout présentée sous ces attributs de soumission sexuelle.

Cette présence est cependant moins fortuite qu'il n'y paraît de prime abord. D'enfermement, il sera en effet question tout au long du récit que déploie le film de Pierre Salvadori, au travers notamment de ses deux personnages principaux.

Dans la première discussion qu'Yvonne tient avec Louis à l'issue de la cérémonie en hommage à son défunt mari [séq. 2], la lieutenant de police se plaint d'être assignée aux tâches administratives du commissariat. Enfermée dans la platitude du quotidien, elle a besoin d'action. Cette volonté est pourtant tuée dans l'œuf par ce même Louis qui la menotte pour soi-disant la protéger. Yvonne est d'emblée présentée comme un personnage empêché, mais qui prend une autre dimension lorsqu'elle découvre la vérité sur ce qui sous-tend son quotidien. Elle perçoit soudain qu'elle est prisonnière d'un mensonge auquel elle participait à son corps défendant. Son emprisonnement ne tient d'ailleurs pas qu'à une dimension matérielle (sa luxueuse propriété ou les menottes que Louis et plus tard Antoine lui passent aux mains pour l'empêcher d'agir) : il va également s'agir pour elle, et pour son fils, d'échapper à l'image d'un mari qu'elle a participé à construire et à relayer.

Il en est de même pour Antoine. Bien que sa première apparition corresponde à une remise en liberté, ce retour au monde est pour lui l'épreuve d'un nouvel enfermement, celui d'un homme aux pulsions et à l'ultraviolence incontrôlables, mais aussi et surtout, celui d'être considéré comme une victime ayant perdu huit ans de sa vie en prison.

● Libérés

L'enjeu du récit d'*En liberté!* sera pour ces personnages de parvenir à s'affranchir de ce statut de captifs qu'ils occupent tout à la fois dans le regard des autres et à leurs propres yeux. Il n'est à ce propos pas anodin que le film débute par l'explosion d'une porte d'appartement. Une ouverture fracassante qui n'est que la première d'une longue série de passages de portes et de seuils, comme chez Ernst Lubitsch [Influences], en nombre tel qu'ils finissent par cristalliser l'essence du mouvement général du film : celui d'un franchissement, d'une traversée, d'un passage, véritable symbole d'une libération pleinement effective.



Mais il ne faut pas s'y tromper : passer la porte, celle de la prison que l'on quitte, du foyer que l'on retrouve, de la salle de bain [Séquence], n'est pas d'emblée un mouvement de sortie, un pas vers une liberté retrouvée. Même ouverte vers l'extérieur, la porte que l'on passe peut ramener en prison. Libérer une mère de la culpabilité, libérer un homme et un couple du poids des représentations, et les représentations du poids du passé, prendra du temps. Il faudra pour cela trouver la volonté et les mots pour parvenir à se défaire de ses propres chaînes — il est à noter la place particulière que tient dans le récit le motif de l'aveu [Mise en scène] — et pouvoir laisser les personnages et les images libres de s'élaner *in fine* vers l'avenir et son ciel étoilé.

● Vrais coupables et faux-semblants

Réalisé en 1956, *Le Faux Coupable* d'Alfred Hitchcock porte un titre qui renvoie à une figure matricielle de l'œuvre du maître du suspense. Renversant la représentation infamante de l'homme emprisonné, le cinéaste déclare filmer à travers ses personnages «des innocents dans un monde immoral». Dans cette perspective, il s'inscrit dans une lignée de réalisateurs ayant interrogé par ce motif la justice (l'injustice ?) des hommes, au premier rang desquels Fritz Lang (*Furie* [1936], *J'ai le droit de vivre* [1937]). Entre autres exemples, on trouve également *L'Étrange Incident* de William A. Wellman (1943) ou *The Intruder* de Roger Corman (1962), films où la charge de la culpabilité, renversant les apparences, passe de l'accusé aux accusateurs. Si *En liberté!* ne traite pas directement de questions de droit, on pourra chercher à identifier avec les élèves le sens que donne le film à cette figure du faux coupable et de sa dimension illusoire, au regard notamment de la dichotomie réalité/fiction qui parcourt le film [Mise en scène].

Mise en scène

Puissances de la fiction



« Voilà, c'est fini. – Oh non, encore cinq minutes, pitié! » Les premiers mots que le spectateur entend sur le plan de porte qui ouvre *En liberté!* résonnent étrangement avec ceux qui amorçaient le premier long métrage de Pierre Salvadori, *Cible émouvante*. Sur un écran noir, une voix, celle de Jean Rochefort, y récitait une leçon d'anglais, des verbes irréguliers plus précisément : « To begin, began, begun. » Des clins d'œil au spectateur qui soulignent explicitement le début du film tout en introduisant ses personnages dans une sorte de fondu enchaîné, et qui imposent d'entrée de jeu un style et un ton, ludique et élégant.

Mais dans son dernier film, Pierre Salvadori va un pas plus loin. Alors que la mère cède à la demande insistante de son fils (« Bon d'accord, allez, cinq minutes »), un bruit de projecteur se fait entendre, précédant de quelques secondes l'explosion de la porte et l'entrée tonitruante d'un personnage. Il ne s'agit plus seulement de lancer habilement le récit. C'est d'une véritable mise en abyme du dispositif cinématographique dont il est question ici. En surgissant face caméra dans le laboratoire clandestin, Jean Santi descend également dans la salle, et avec lui, c'est le cinéma qui débarque soudainement dans la vie des spectateurs. Cette ouverture porte en elle l'ensemble d'un film dont la mise en scène ne visera qu'à mettre en lumière les puissances des histoires, de la fiction, de la poésie, et de la place qu'elles occupent dans nos existences.

● Raconte-moi une histoire

En liberté! multiplie les situations qui procèdent explicitement de la narration, de l'énonciation d'une histoire ou d'une mise en récit. Il s'agit en premier lieu d'Yvonne et de Théo, au lit, à l'heure de se coucher, et des différentes occurrences et variations que la scène prendra au cours du film. Au terme de l'ouverture et de la première énonciation de l'histoire de Jean Santi, l'apparition des deux personnages vient éclairer les mots entendus en ouverture ainsi que la dimension invraisemblable et rocambolesque de la descente de police et de l'action du commissaire Santi. Avec ses mots — et les images qui les redoublent —, Yvonne raconte à Théo l'homme qu'était son père.

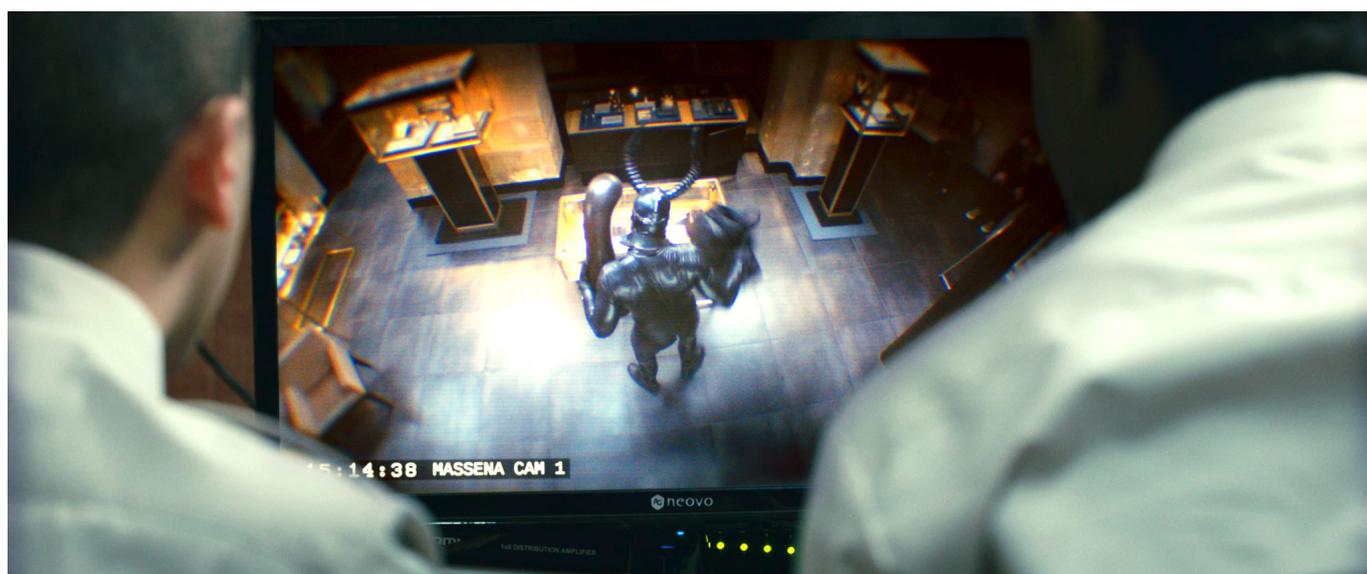
Son récit a d'emblée deux fonctions : il s'agit tout d'abord de rendre présent et de donner corps à quelqu'un qui n'est plus là, de conjurer l'absence de celui qu'elle présente comme



un lion. Une première fonction qui, dans cette chambre obscure sur les murs de laquelle vient s'étoiler la crinière d'une lampe-lion, rejoint le mythe racontant la naissance de la peinture : celui de la fille d'un potier de Corinthe qui, cherchant à conserver le souvenir de l'être aimé, repassa d'un trait l'ombre projetée de ce dernier sur le mur de la maison. Raconter, c'est tout d'abord imprimer, ici le visage de Jean Santi, afin de panser les blessures de l'existence et la béance laissée par la mort.

Mais en traçant ce portrait — et c'est le propre de toute énonciation et de toute représentation —, c'est nécessairement aussi un certain point de vue qui est formulé, un certain visage qui est donné à voir. Hommage direct au personnage de héros acrobate-saltimbanque incarné par Jean-Paul Belmondo à l'écran, notamment dans les films de Philippe de Broca (*Le Magnifique*, 1973), le portrait qu'Yvonne dessine mythifie son défunt mari sur le mode comique pour dialoguer avec l'imaginaire enfantin d'un jeune garçon, peuplé, à en croire les murs de sa chambre, par des personnages de super-héros. Mais la mère attentive qu'est Yvonne n'est pas l'unique agent de cette « monumentalisation ». La cérémonie d'hommage qui suit directement l'ouverture du film et lors de laquelle est inaugurée une statue de Jean Santi [séq. 2] participe de la même dynamique, celle de la fabrique du héros. Et ici aussi les mots (des discours) redoublent l'image (la statue) sans craindre de trahir la réalité. « C'est n'importe quoi cette statue », note Yvonne, sans se rendre compte qu'elle participe du même mouvement qu'il lui faudra bientôt déconstruire lorsqu'elle mesurera le véritable écart existant entre les images, les histoires et la réalité.

Petit détail, loin d'être anodin à ce propos, extrait de ce début de film survitaminé : lorsque le nom du réalisateur apparaît à l'écran, c'est sur l'image de Jean Santi qui, propulsé



contre un mur par un malfrat, traverse la paroi et transperce par la même occasion un papier peint figurant un paysage de plage. Le décor semble tout droit sorti des films de mafieux de Brian De Palma (*Scarface* [1983] ou *L'Impasse* [1993]), où l'image de ces paysages incarne l'idéal des personnages. Outre le clin d'œil discret à ces films et leur imaginaire, il s'agit à proprement parler dans ce plan de figurer l'objectif du réalisateur : organiser, pour ses personnages, une traversée des images.

● Troubles de l'image

S'engouffrant dans cette percée, le film parsème son action de situations où le réel est troué, vrillé, par une mise en récit (ou en images) qui le défigure. C'est le cas, entre autres exemples, des déclarations des clients interpellés de «L'île aux esclaves» ou bien encore de la supposée filature organisée par Louis pour (re)conquérir le cœur d'Yvonne [Motif]. C'est le cas également, très explicitement, du braquage de la bijouterie Massena [séq. 14]. Débarquant dans la boutique avec un accoutrement pour le moins étonnant, Antoine ne parvient pas, dans un premier temps, à se faire comprendre et obéir par des clients désarçonnés. Son masque, qui maquille également sa voix, le rend absolument inintelligible. Un trouble s'installe : Daech ? Pas Daech ? Le réel renvoie une image devenue illisible. Mais ce qui pourrait tenir du simple quiproquo comique est exacerbé dans la mise en scène par d'autres spectateurs dont la réaction souligne explicitement ce devenir-image, ce devenir-fiction du réel. Les vigiles qui surveillent la bijouterie via un dispositif de télésurveillance en viennent à suivre l'action menée par Antoine sur leur écran de contrôle comme s'il s'agissait du dernier épisode de leur série policière préférée. Le réel ne serait-il plus qu'un vaste spectacle offert aux regards d'hommes et de femmes assistant passivement au cours de l'histoire (qu'on pourrait tout aussi bien écrire avec un H majuscule) ? La scène est d'autant plus importante que s'y joue pour le personnage d'Antoine quelque chose d'essentiel, dont il faut prendre le temps de déplier avec soin les enjeux.

Édifiée sur le mensonge d'une scène imaginaire, manigancée par Jean Santi et qui faisait d'Antoine le protagoniste principal du premier casse de la bijouterie Massena, l'expérience de la prison a visiblement cristallisé chez ce dernier une forme

de schizophrénie. À sa libération, Antoine est, semble-t-il, traversé par une faille qui le tient séparé de lui-même, séparé de celui qu'il était et de la vie qu'il avait menée jusque-là. Une disjonction a eu lieu qui a produit cet hurluberlu redoublant ses actions par un commentaire permanent, mais également un monstre habité par une rage le poussant à réduire en pièces la réalité qu'il retrouve, avec une violence démentielle (et avec les dents). Conscient du problème, Antoine ne se reconnaît plus que dans le regard de cette « Louise » (le pseudonyme que s'invente Yvonne), qui le conforte dans ce qu'il est devenu et le pousse à assumer la rage qui l'habite, cette « cruauté des victimes » que lui reproche Agnès. C'est d'ailleurs sur ces mots que le couple acte sa séparation. Pour réunifier l'homme clivé qu'il est devenu, Antoine décide de se fondre dans le récit proposé par « Louise », celui où les victimes ont le droit à la colère et à la violence, où les innocents ont légitimement droit à la culpabilité. Antoine décide alors de s'abîmer dans son image et de rejoindre le portrait en braqueur de banque qu'un autre avait dessiné pour lui.

C'est « cette plongée dans l'image » à laquelle assistent les vigiles, une performance où représentation et réalité se redoublent exactement et finissent par s'absorber. À l'issue de celle-ci, Yvonne, qui a rejoint Antoine, enlève sa cagoule et lui lance un « J'en ai marre d'être coupable » qui résonne avec la phrase d'Antoine prononcée juste avant de partir commettre son braquage (« J'en ai marre d'être innocent »). « Louise », qui était le visage donné à la culpabilité d'Yvonne, tombe le masque et s'évanouit au même instant.

Antoine ayant fini par commettre le forfait pour lequel il avait été condamné mais dont il n'était pas l'auteur, l'absurdité de ses huit années passées en prison en pure perte s'évapore au même instant. Et dans un étonnant passage de relais, Yvonne décide d'assumer la responsabilité du braquage qu'elle n'a pas commis. S'y dessine une idée de la responsabilité vis-à-vis de l'autre, jusqu'au sacrifice de soi, qui parcourt l'ensemble du cinéma de Salvadori.

Dans une scène qui aura démultiplié l'ensemble des jeux de miroirs du film (le scintillement des diamants ?), la séparation est dans tous les cas consumée, la schize des personnages finalement résorbée.

● La forme de la fiction



Ces deux pôles entre lesquels les personnages d'*En liberté!* sont mis en tension, le quotidien de leur existence et les fictions (images, récits, rêves...) qui les hantent, structurent également le film d'un point de vue formel.

On les retrouve bien évidemment dans sa structure et dans la circulation des doubles qu'organise avec maestria le montage, qui impose au film un rythme d'une vitesse incroyable [Motif]. Une vitesse qu'on pourrait croire, pour ce qui est de la comédie, le propre du cinéma burlesque (*En liberté!* fait d'ailleurs signe vers ce territoire cinématographique à plusieurs reprises, dans son rapport à la violence et aux costumes notamment), mais qui parvient pourtant à ne pas réduire ses personnages, comme c'est parfois le cas dans ce cinéma, à des figures cartooniques aux prises avec la féroce mécanique du monde.

Interrogé sur les qualités qu'il cherche en tant que réalisateur chez les comédiens, Pierre Salvadori précise aimer les acteurs capables d'abandon mais disposant d'une solide technique pour rendre toutes les expressions possibles. On retrouve ici l'équilibre délicat sur lequel tient toute la mise en scène d'*En liberté!* : donner une épaisseur de vie à ses personnages sans verser dans le naturalisme, tout en cherchant à assumer pleinement l'artificialité de la fiction, le « c'est faux mais c'est beau » qui est le moteur de ces mêmes personnages.

Amorçant, sur ce film, une collaboration avec un nouveau chef opérateur, Julien Poupard, Pierre Salvadori a réinterrogé sa manière d'envisager le découpage. Il explique : « Julien, par exemple, avait tendance à tourner à l'épaule, ce dont je me méfie beaucoup. Ça peut vite tourner au hold-up de la mise en scène, voire du montage. Il ne me semblait pas toujours nécessaire de documenter le plan de l'intérieur. Mais finalement la plupart de ses propositions, ainsi que celles du premier assistant, se sont avérées justes, dynamiques et inspirées. » *En liberté!* oscille effectivement entre deux idées du cadre et de l'image qui redoublent le balancement des personnages : des plans à l'épaule qui, dans leurs légères oscillations, traduisent la pulsation et la fragilité de l'existence, et d'autres très cadrés, très colorés, avec des mouvements de caméra plus amples qui lestent l'image du poids de la fiction. Un poids qu'on retrouve par exemple dans les séquences du jardin d'Agnès et d'Antoine, celle du retour à la maison d'Antoine après sa sortie de prison — et de ses multiples reprises — ou bien la séquence de nuit lorsqu'Antoine, masqué, vient chercher sa compagne pour lui présenter son butin — des scènes dont l'enjeu est précisément une véritable plongée dans la fiction, sur des scénarios, dans les deux cas, écrits par Agnès.

Cette variation de style est très perceptible si on met par exemple en rapport la manière de filmer la violence de la descente de police dans le laboratoire clandestin [séq. 1] avec celle qui saisit la rage dont Antoine fait preuve à la sortie de la boîte de nuit [séq. 8].

● Variations

Le récit qu'Yvonne fait à Théo de la descente de Jean Santi au sein du laboratoire clandestin revient à six reprises au cours d'*En liberté!*. La première occurrence introduit le personnage comme un héros. La deuxième, juste après la révélation de ses agissements crapuleux, le met en scène en train de se prendre des coups en pleine figure. La troisième voit Santi reconnaître Mariton, son ancien camarade de classe devenu dealer, avant de le défigurer en l'aspergeant d'acide. Dans la quatrième, Santi cherche à se faire pardonner de Mariton : six boules coco pour être quittes, réconciliation conclue de manière sanglante par un Théo impatient. À la cinquième occurrence, la porte ne s'ouvre pas : Yvonne ne trouve plus les mots. Enfin, sixième et dernière apparition de Santi, où celui-ci a pris la place des malfrats et est finalement arrêté et emmené par un subalterne.

La trajectoire dessinée par ces six séquences résume à sa manière le mouvement général du film. Avec les élèves, on cherchera à définir ce que chaque variation de la séquence traduit de l'avancée de l'action et en quoi elle permet de comprendre les émotions et l'évolution du personnage d'Yvonne.

La première est filmée en plans serrés et, bien qu'ils soient tournés à l'épaule, assez tenus. L'enchaînement proposé par le montage, détaillant avec soin chaque geste, donne une lisibilité à l'action qui évoque la bande dessinée. La violence en est quelque peu déréalisée et permet au comique de la scène de s'épanouir dans une ambiance certes frénétique, mais relativement légère. Tout cela n'est finalement « que » du cinéma.



Tout aussi spectaculaire, le déchaînement de rage d'Antoine est pourtant filmé différemment. Avec de nombreux plans larges aux mouvements rapides, présentant des amorces en avant-plan, le découpage suggère que nous assistons à la scène, à distance, au milieu des badauds. Bien que comique également, en raison de l'énormité de la violence et de la tonalité de la musique qui rythme la scène, les effets de réel du découpage la rendent néanmoins malaisante. Ils préparent à la réaction d'Agnès, hallucinée de découvrir son compagnon sous ce jour nouveau.



Mais il faut également savoir pardonner leur manque de sérieux aux histoires, leur légèreté, leurs attraits mensongers. Raconter des histoires, fabriquer un film, c'est toujours pour Pierre Salvadori le passage nécessaire pour construire ce monde qui est le nôtre. Le mensonge, au même titre que la fiction, y est une possibilité de faire advenir le réel. *Dans la cour* se terminait sur cette phrase : « Les mensonges de ceux qui nous aiment sont les plus belles déclarations d'amour. »

À l'image de ces personnages, tous clivés, semble-t-il, la mise en scène reprend ainsi quelque peu à son compte cette dualité qui explose et se résout dans la conclusion du braquage de la bijouterie : plongée dans la fiction — et sommet burlesque du film — qui se solde par une levée des masques.

● La morale de l'histoire

Comprenant qu'il s'est fourvoyé, que l'histoire qu'il entrevoyait avec « Louise » n'était qu'une illusion, une fiction de plus, Antoine s'adresse à celle qui était son amante il y a encore un instant, et que tout sépare de lui à présent. Il lui fait un aveu, en guise d'adieu : « C'était faux mais c'était beau. »

Le motif de l'aveu traverse ainsi tout le film. L'aveu d'une mère cherchant à dire à son fils quel homme était vraiment son père. L'aveu d'Yvonne à Antoine quant à sa véritable identité. L'aveu pour Louis de ses sentiments envers sa collègue... Jusqu'aux aveux contrariés du psychopathe, dans lesquels on pourrait ne voir qu'un simple running gag, mais qui sont peut-être le sceau sous lequel placer le film.

L'aveu, c'est d'abord ce point où vient se résorber le déchirement ressenti entre la fiction et le réel. C'est le point final du quiproquo, de la fiction mensongère, de cette ironie dramatique où un personnage (et/ou le spectateur) dispose d'informations que les autres ignorent et qui est l'un des moteurs les plus puissants de la comédie.

Il prend également une dimension morale, placée sous le signe de la culpabilité. Pierre Salvadori le précise lui-même : « Pour moi, la culpabilité n'est pas quelque chose d'effroyable, au contraire, c'est quelque chose qui vous élève, c'est peut-être ce qui nous empêche d'être des monstres. C'est vraiment le contraire de l'indifférence. C'est souvent un moteur de comédie assez intéressant. C'est un mouvement, un lien vers l'autre que je trouve extrêmement émouvant, important et qui peut faire des choses folles. »²

Mais il ne faudrait pas pour autant réduire l'aveu (et la dissolution du quiproquo) à la soumission à un ordre moral, et *En liberté!* à un simple mouvement de retour au réel dans lequel la fiction viendrait se désagréger. Car enfin, comment interpréter cette scène finale où Antoine, s'étant glissé dans l'image du braqueur qu'il n'était pas initialement, vient rejoindre Agnès et le rêve que celle-ci s'inventait pour conjurer l'absence de son compagnon ? Comment comprendre ce dernier passage de Jean Santi dans la chambre de son fils, et son regard complice, après avoir été arrêté et sorti, menottes aux poignets, du laboratoire clandestin (et de la fiction) dans la dernière version de l'histoire racontée par Yvonne ? Une dernière rebuffade de la fiction face à un réel tout puissant ?

La fiction peut être cantonnée à un simple espace de sublimation, voire à celui d'expédient, capable de détourner ou de se consoler des affres de l'existence. La fiction, les images, sont parfois ce leurre, la chose est entendue.

Le quiproquo n'est pas chez lui, comme c'est le cas classiquement, un simple jeu sur les apparences et les mascarades de la société. C'est le détour (comme l'est le passage par la salle de cinéma où le réel se confond avec son double) que prennent les personnages pour réussir à se (re)trouver une place.

Dans le foisonnement de sa narration, dans le trajet de ses personnages, leurs errements, leurs mensonges, leurs aveux, dans l'esthétique de sa mise en scène, *En liberté!* clame sa foi dans les puissances de la fiction, capable de réinventer, en liberté justement, un réel qu'on prend trop souvent pour un donné immuable. La fiction, c'est comme l'horizon, semble nous murmurer Pierre Salvadori. On ne la rejoint jamais mais c'est pourtant elle qui nous fait avancer.



● De toutes les couleurs

Directeur de la photographie de *Party Girl* de Claire Burger, Marie Amachoukeli et Samuel Theis (2014), des *Ogres* de Léa Fehner (2016) ou encore de *Divines* de Houda Benyamina (2016), Julien Poupard a en partie été choisi par Pierre Salvadori pour son travail spécifique sur la couleur. Le cinéaste avait en effet à cœur de produire un film coloré, qui permette de raconter son histoire de manière légère et décalée. En concertation avec la cheffe costumière et le chef décorateur, le choix a été fait de donner aux costumes des couleurs « écrasées » pour laisser le champ aux couleurs des décors et de la lumière. L'idée était de ne pas trop saturer les images tout en cherchant à faire exister dans chaque plan deux couleurs fortes qui les fassent vibrer. Il est possible de revenir sur cet aspect spécifique de la création cinématographique avec les élèves, en s'arrêtant par exemple sur des scènes particulièrement remarquables de ce point de vue : celle de la fête foraine [séq. 11] et celle, conclusive, dans le jardin d'Agnès et Antoine [séq. 15]. On pourra dans les deux cas tâcher de définir la palette colorimétrique (chaude dans le premier cas et froide dans le second) et interroger sa participation à l'atmosphère et à la signification de chacune de ces séquences.

2 « Pierre Salvadori va au Paradis », art. cité.



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

Le diamant dans la pierre

[01:03:06 – 01:05:46]

Recroisant Yvonne par hasard et y voyant un signe, Antoine l'invite au restaurant. Malgré sa brouille avec Agnès la nuit précédente, il repasse au foyer conjugal et se prépare pour son rendez-vous galant.

● Derrière la porte

Tournant le dos à la caméra, Antoine se refait une beauté en se regardant dans un miroir [1]. Il a la barbe de trois jours taillée, les cheveux peignés avec soin et a revêtu un polo blanc. Au milieu des murs bleutés de la salle de bain, le visage encadré dans l'ovale doré du miroir, Antoine se présente sous un jour que le spectateur ne lui connaissait pas encore. La perspective du rendez-vous avec Yvonne semble l'avoir transfiguré. Au même instant, Agnès rentre à la maison. En pénétrant dans le salon, elle découvre la veste d'Antoine posée sur une chaise et comprend que celui-ci est revenu [2]. Filmée en plongée par l'entremise d'un miroir, Agnès, qui cherche à identifier où se trouve Antoine, semble un bref instant désorientée, au centre d'un plan large qui multiplie les cadres et rend l'espace difficilement lisible. Mais la composition du plan entretient dans le même temps une étrange gémellité avec celle du plan précédent. Elle souligne le lien existant entre les deux personnages, tout en introduisant, par le motif central du miroir et la charge symbolique que cet objet charrie, la teneur du dialogue que le couple va bientôt échanger : la difficulté de considérer l'autre pour ce qu'il est et non pas pour l'image (le reflet) que l'on se fait de lui.

« Antoine ? » L'appel d'Agnès fait sortir ce dernier de l'espace narcissique dans lequel il semble pris. Antoine tourne la tête mais le cadre et la position du personnage en son sein restent les mêmes [3]. L'arrivée impromptue d'Agnès ne semble pour l'instant pas en mesure de le faire dévier de ses projets. Il ne s'attend pas, suite au comportement qui a été le sien, aux excuses qu'elle lui présente. Toujours filmée en plongée, le visage tendu vers le haut, dans une attitude de quasi-supplique, Agnès semble pourtant vouloir sincèrement lui demander pardon [4]. Si Antoine ne la voit pas, il n'en est pas moins troublé et amorce un mouvement d'ouverture, se tournant quelque peu vers la caméra [5]. S'il ne regarde pas encore dans la direction d'Agnès, au moins ne lui tourne-t-il plus le dos. Et peut-être le sent-elle, elle dont le corps est tout tendu vers l'autre, par-delà l'espace du cadre dans lequel elle se tient encore seule mais où apparaît à présent la porte, encore fermée, et sa poignée [6].

● Par-delà la distance

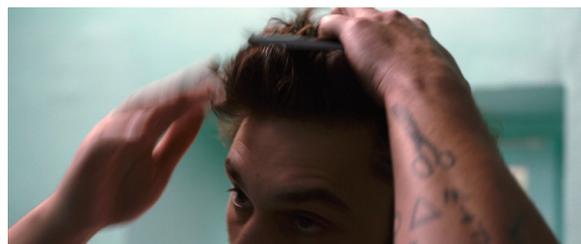
Amorcé par les excuses d'Agnès, un dialogue s'installe, tricotant étrangement les répliques de l'un dans celles de l'autre : « Tu es inquiète parce que je suis tendu », « Tu es tendu parce que je suis sévère », « Tu es sévère parce que... » La teneur de l'échange, son rythme singulier qui tient presque d'une déclamation polyphonique parachèvent le retournement d'Antoine [7]. Si le cadre dans lequel il est saisi n'a pas bougé depuis le début de la séquence, son corps tout au moins est à présent tourné vers celui d'Agnès. Par-delà la cloison qui les sépare encore, quelque chose est insensiblement en train de se reconstruire, de se recoller. Leurs corps sont d'ailleurs à présent parfaitement symétriques, tous deux ayant étonnement les yeux tournés vers le ciel, soulignant l'aspect



9



10



11



12a



12b



13



14



15

littéraire et déclamatoire de l'échange mais également leur communion. Agnès continue doucement de s'approcher de la porte et de la caméra [8]. Son avancée redouble la montée en tension créée par leur échange de plus en plus serré, de plus en plus intime : « Tu t'appelles Antoine. T'es beau, attentionné, curieux, délicat. » Cette tentative de portrait par Agnès achève de sortir Antoine de sa réserve. Mieux, elle le met à nu. C'est ce que découvre le spectateur lorsque la caméra, exécutant un rapide panoramique vers la gauche, lui fait comprendre qu'Antoine était jusqu'ici saisi dans le reflet d'un deuxième miroir dont la présence n'était trahie que par un morceau de cadre doré sur la gauche des plans [1, 3, 5 et 7]. Le plan [9] saisit enfin directement Antoine, et son visage en gros plan est marqué par l'émotion dans laquelle les mots d'Agnès l'ont plongé. Alors qu'il ne faisait jusqu'à présent que lui répondre avec plus ou moins de sincérité, c'est à cet instant précis qu'il revient véritablement vers elle. Agnès est maintenant également filmée en gros plan [10]. Le visage contre la porte (toujours close), elle parle d'invisible : « Tu sais déceler la beauté où personne ne la voit. Tu sais voir le diamant dans la pierre. » Les mots résonnent tout à coup avec l'ensemble de la séquence qui vient de se dérouler, cette tentative de voir et de comprendre l'autre par-delà les murs et les incompréhensions. La réaction d'Antoine ne se fait pas attendre même si elle est, sur le moment, incongrue : la tête d'abord tournée vers le sol, comme terrassé par les mots d'Agnès, il se relève brusquement et se décoiffe [11].

● Retrouvailles

La frontalité du plan suivant, son échelle plus large ainsi que son suspense initial marquent un point final à l'échange verbal [12a]. Ils lui servent aussi de caisse de résonance, permettant de faire vibrer un instant l'émotion qui a soudain surgi. Mais ils permettent également de ménager le temps et l'espace nécessaires pour qu'Agnès puisse, après avoir retenu un instant son souffle, voir enfin réapparaître son compagnon et pour surprendre le spectateur quant à la forme prise par cette réapparition : Antoine est soudain dénudé [12b]. La mise à nu qu'on croyait accomplie dans le plan [7] trouve de fait ici son véritable aboutissement. Le couple peut à nouveau partager un seul et même cadre. Coprésence qui gagne encore plus en intensité dans le resserrement du cadre [13]. Le tour de force de Salvadori est de parvenir dans un même mouvement à produire l'émotion de voir réapparaître l'autre et d'y ménager un effet comique : « J'étais en train de prendre une petite douche. » L'étreinte du couple n'en est que plus poignante [14 et 15] : si les personnages sont si beaux, c'est qu'ils sont vacillants et fragiles.

Dans sa simplicité, cette brève séquence de retrouvailles, structurée comme de nombreuses autres autour du motif d'une simple porte qui s'ouvre, incarne à sa manière le cœur d'*En liberté!* : comment les mots (et leur agencement) sont capables de forcer les portes closes et de déjouer les impasses du réel.

Plans

Au fond des images

Si le cinéma se targue de pouvoir reproduire le réel, il est néanmoins contraint de réduire celui-ci d'une dimension pour en produire une image plane.

Dès les débuts du cinéma — on en prendra pour preuve les seuls exemples de *La Sortie des usines Lumière* et *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* —, les cinéastes et les opérateurs ont ainsi eu à cœur de « creuser » leurs images, de travailler sur leur stratification en faisant dialoguer avant et arrière-plans et en jouant avec la profondeur de champ, cette particularité de l'optique qui permet de choisir, en effectuant quelques réglages techniques, la zone de netteté d'une image. Ce travail, particulièrement soigné dans le film de Pierre Salvadori, participe pleinement de sa mise en scène et du propos qu'il déploie.

Comme toutes les dimensions de l'image, telles que l'échelle de plan, la composition, l'usage des couleurs, etc., l'usage d'une profondeur de champ plus ou moins importante ne répond pas à un désir de signification univoque et ouvre donc à des pratiques et des interprétations polysémiques. On trouve ainsi dans *En liberté!* diverses manières de l'employer, dont certaines peuvent être détaillées.

● Le poids de la réalité

Le premier usage d'une profondeur de champ réduite, et qui est sans doute le plus classique, est de focaliser l'attention du spectateur sur un élément de l'image en particulier. Faire le point sur un objet, en laissant les autres dans le flou, permet en effet de le signaler directement au regard, de lui donner une importance accrue, reprenant ainsi et amplifiant la mécanique physiologique de l'œil humain dont chacun fait usage sans s'en rendre compte. L'objet mis au point devient une véritable pointe de réel, surgissant brutalement de la planéité de l'image.

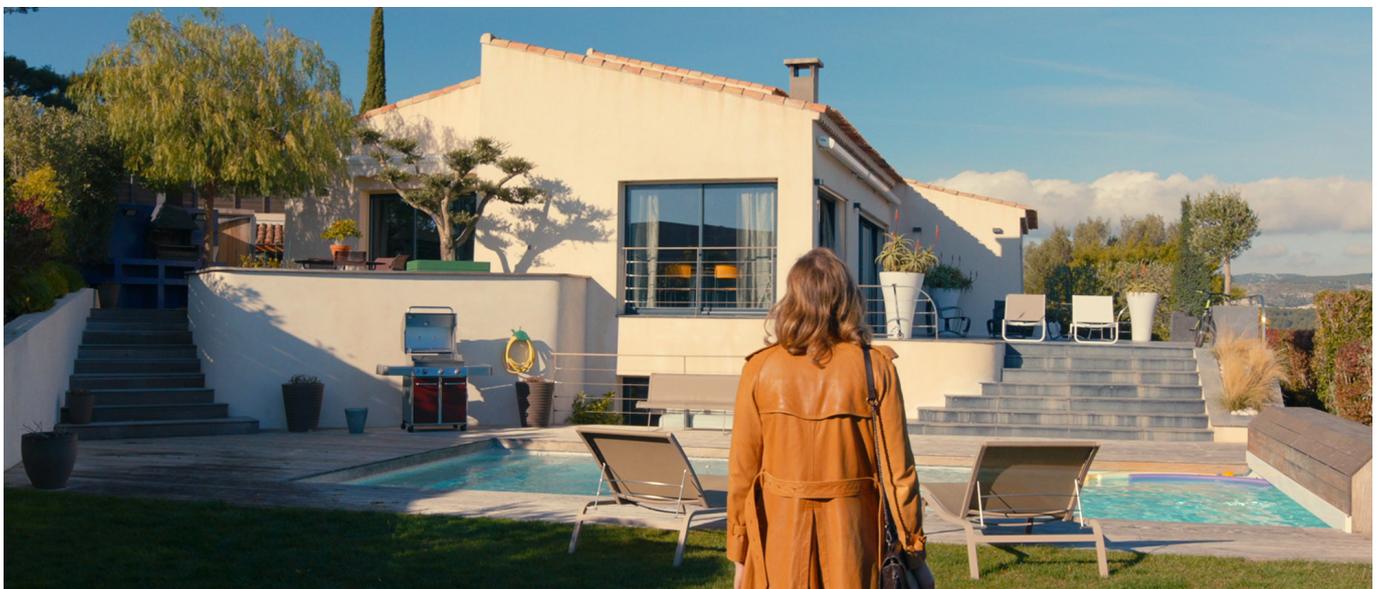
Pierre Salvadori et son chef opérateur Julien Poupard en font par exemple usage lorsque Yvonne, sortie de l'eau avec Antoine, récupère ses boots python bien rangées sur une barrière, suscitant une remarque de ce dernier : « Secourable mais ordonné » [séq. 9]. Le plan présente les chaussures au



premier plan, tout en laissant deviner dans le flou de l'arrière-plan la silhouette d'Antoine. Travestie en gag, c'est une élégante manière de signaler que le personnage a remarqué l'accessoire tout en portant à la connaissance du spectateur un objet qui sera ensuite un élément clé dans la méprise d'Antoine quant à l'identité d'Yvonne, lorsqu'il reconnaîtra ces chaussures auprès des prostituées interpellées au commissariat.

L'utilisation d'une faible profondeur de champ peut également permettre d'abstraire le personnage de son environnement tout en conférant à celui-ci la dimension esthétique, douce et veloutée, générée par le flou. Transformant les lumières de la ville en taches éclatantes et multicolores, cet usage participe ainsi à donner une dimension pétillante et onirique au premier baiser qu'échangent Yvonne et Antoine à l'heure de se quitter, après l'épisode susmentionné [séq. 9], ou bien encore lorsque Louis mobilise Yvonne sur sa prétendue filature au milieu d'une fête foraine dont il ne parvient pas à masquer qu'il la rêve bien plus comme le cadre romantique d'une balade en amoureux que comme le difficile terrain d'une traque policière [séq. 11]. Ici, la profondeur de champ réduite traduit une réalité qui devient soudain plus légère, ménageant une place en son sein pour l'évasion et la rêverie.

Dans la même perspective, mais à rebours, l'apparition soudaine d'une profondeur de champ maximale correspond à des moments de percussive, où le réel fait soudain retour avec une violence particulière. C'est par exemple le plan où Yvonne fait face à sa maison et découvre brutalement la légère aberration qu'elle représente au regard du train de vie d'un couple de fonctionnaires de l'État. C'est également le moment où Antoine, après avoir sauté dans la mer, contemple les étoiles et repère soudain la silhouette d'Yvonne qui vient s'écraser sur lui l'instant d'après, donnant à leur rencontre une dimension pour le moins fracassante !





● Une mise en scène comique à double foyer

Ce poids de réalité que l'utilisation du net et du flou est capable de conférer ou non à l'image (et qui est l'une des remarques avancées par André Bazin, sur le cinéma d'Orson Welles et de William Wyler notamment, pour tenter de définir un geste de cinéma particulièrement attentif au réel dans le célèbre article «L'évolution du langage cinématographique», paru dans *Qu'est-ce que le cinéma?*) se charge dans *En liberté!* de dimensions encore plus spécifiques, en prise directe avec la mécanique comique et le propos du film.

Si le comique peut en effet être entendu comme un simple changement de point de vue sur une situation donnée, un léger écart provoquant une vision littéralement décalée de la réalité, le travail de bascule de l'attention entre une action en avant-plan et une autre en arrière-plan peut être le conducteur privilégié d'un rire alliant le comique de situation à un travail visuel proprement cinématographique. C'est d'ailleurs là l'un des secrets qui donne toute sa force à la mise en scène de Pierre Salvadori.

Le film est ainsi parsemé de ces plans cadrant simultanément deux actions, l'une au premier plan de l'image, en « gros plan », et l'autre, en plan large, au fond de celle-ci.

À titre d'exemple, on citera la première audition du psychopathe par Louis, un sourire béat accroché au visage, l'esprit totalement embrumé par le baiser donné la veille à Yvonne et l'attention portée sur la silhouette de celle-ci en arrière-plan. C'est exactement le même procédé de mise en scène dont il est fait usage dans la scène suivante, lorsque Louis avoue les sentiments qu'il nourrit à l'endroit d'Yvonne et qu'il a cachés de nombreuses années : la déclaration est « zappée » par Yvonne qui découvre, au bout d'une grue et dans un état lamentable, le véhicule volé la veille par Antoine.

On pense également à la conversation téléphonique à la fête foraine entre Yvonne et Antoine et ses sous-entendus sado-maso [séq. 11] — avec une dimension sonore qui vient s'ajouter ici — ou bien encore la restitution par Agnès, avec force détails, du carnage provoqué par Antoine et à l'avant-plan le visage flou du chauffeur de taxi qui les conduit [séq. 8].

Que la mise au point soit ici faite sur l'un ou l'autre des éléments importe peu ; ce qui compte, c'est la réunion de ces deux éléments au sein d'un même ensemble et le fait de leur conférer un contraste maximal, en termes d'esthétique (flou/net), de tonalité (comique/violent/émouvant) ou d'importance (dérisoire/vital), pour provoquer une tension. Deux électrodes à charge inversée qui, mises en lien, provoquent une réaction électrique : l'explosion du rire !

● La fiction derrière la porte

Ce principe de mise en scène, moteur donc du comique d'*En liberté!*, participe également pleinement d'une dimension plus discursive.

Rendant sensible plastiquement la capacité des personnages à s'abstraire de leur environnement ou, au contraire, à y participer pleinement, ces images construites sur plusieurs niveaux ne nous parleraient-elles pas en premier lieu d'attention ? On pourrait en effet y lire la difficulté éprouvée par Yvonne ou Antoine à voir et à entendre la réalité qui est la leur et à y trouver une place. On y discerne ainsi un discours mettant en regard — et en opposition — l'ici du monde et l'ailleurs du fantôme.

En point de mire de cette mise en scène soucieuse de creuser l'image, d'en fouiller la profondeur, au rythme d'allées et venues entre les différentes strates des plans, se dressent ces portes qui ponctuent l'ensemble du récit. Celle de l'appartement-laboratoire où déboule Jean Santi et sa brigade d'intervention, celle de la prison d'où sortent chacun à leur tour Antoine et Yvonne, celles, vitrées, du commissariat, celle de la salle de bains [Séquence] et enfin celle de la chambre de Théo. Filmées frontalement, elles pourraient n'être que des impasses, des voies de garage soulignant un hiatus dans la vision et dans l'existence, une fracture entre le désir et sa réalisation, entre le rêve et la vie. Elles viennent pourtant redoubler la surface de l'écran de cinéma : derrière lui, derrière elles, c'est la fiction qui est prête à jaillir et à envahir l'espace.

Ces portes qui s'ouvrent souvent avec fracas approfondissent ainsi les plans d'une nouvelle perspective. Des portes qui servent en somme moins à masquer (comme chez Lubitsch [Influences]) qu'à révéler une dimension spatiale inédite. Celle d'une réalité qui ne trouve à s'épanouir qu'une fois ensemencée par les graines de la fiction.



Dialogues

Mise en film

● Méthode

Revenant sur son parcours et sur les raisons qui l'amènent à se tourner vers le cinéma et à réaliser en 1993 *Cible émovante*, Pierre Salvadori raconte : « J'avais réussi dans le stand-up en écrivant, j'ai voulu essayer de faire la même chose au cinéma. Ce n'est donc pas une démarche de cinéaste voulant tourner, mais d'acteur voulant jouer. Pour le rôle d'Antoine, que je me réservais, j'ai écrit des dialogues qui m'iraient en bouche. Même chose pour le rôle de Jean Rochefort ou de Marie Trintignant. Je les ai écrits pour "attraper" des acteurs. Je pariais sur le fait que les acteurs seraient sensibles à des dialogues étonnants ou décalés. Ainsi ai-je pris le pli de penser ou de concevoir les films par les personnages bien plus que par l'intrigue. »¹ À lire Pierre Salvadori retracer les débuts de sa carrière, on comprend l'importance singulière que revêtent les dialogues dans son travail — au point qu'ils seraient, selon lui, son seul véritable talent. Après le développement du scénario, pour lequel il travaille systématiquement avec un ou plusieurs collaborateurs, Pierre Salvadori s'isole pour produire la continuité dialoguée. Selon ses dires, c'est le moment où le film commence véritablement à lui appartenir.

La parole, on le sait, constitue l'un des vecteurs privilégiés du comique. La capacité à inventer et accumuler jeux de mots, double sens et traits d'esprit peut ainsi être envisagée comme l'horizon de travail (et la marque du talent) du dialoguiste de comédie. Mais le cinéma n'est pas le stand-up, et le mot qui fait mouche ne doit pas faire écran aux personnages et au récit. Si ses dialogues sont de fait particulièrement enlevés, il convient toutefois pour Pierre Salvadori de se tenir à bonne distance du mot d'auteur hérité de la tradition d'un Michel Audiard. « Quand je commence à m'approcher des *Tontons*

flingueurs, ça sonne ! Je n'aime pas quand ça s'entend, comme je n'aime pas quand ça se voit. Je me méfie beaucoup de moi-même, d'un certain savoir-faire. »

Pour cela, il écrit ses dialogues en les jouant et rejouant à voix haute, profitant à cette occasion de son expérience de la scène. Passé son premier film, le cinéaste prend par ailleurs l'habitude d'écrire pour des actrices et des acteurs en particulier, même si ces derniers ne font finalement pas toujours partie du casting définitif. C'est un véritable moteur d'écriture, imprimant un ton et un rythme singulier et permettant de donner une certaine épaisseur à des êtres de papier. On n'écrit pas de la même manière pour la « mitraille » Catherine Deneuve que pour Marie Trintignant et sa troublante langueur. Il s'agit de s'adapter à la voix, au débit, aux possibles de chacun.

● Une certaine idée du cinéma

Lorsqu'on l'interroge sur la place du dialogue dans son processus de travail de cinéaste, Pierre Salvadori aime par ailleurs préciser son approche spécifique : « J'appelle ce moment "l'adaptation" parce que là démarre ce que Mankiewicz appelle "la mise en film" : le début de la mise en scène induite par les didascalies et les dialogues. »

Avec le dialogue, le film commence à prendre forme. Il est particulièrement intéressant de noter que l'expression « mise en film », que Pierre Salvadori prête au cinéaste américain, vient en fait d'Éric Rohmer et d'un article intitulé « Politique contre destin »² que le cinéaste, à l'époque critique, consacra à *Un Américain bien tranquille* (1958) dudit Joseph L. Mankiewicz. Dans son texte, Rohmer prenait le contrepied de l'idée du cinéma développée dans les années 1950 par la célèbre revue, mettant en avant l'art de la mise en scène au détriment des (bonnes) intentions et de la dramaturgie des scénaristes.

La revue avait largement contribué à dévaloriser un cinéma de qualité misant sur l'habileté de sa construction dramaturgique et sur le brillant de ses dialogues, via les bêtes noires que devinrent pour la revue les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost — collaborateurs attirés de Claude Autant-Lara, Julien Duvivier ou encore Jean Delannoy.

1 Toutes les citations de Pierre Salvadori sont issues du livre déjà cité de Nicolas Tellop, Quentin Mével et Dominique Toulat.



2 Cahiers du cinéma n° 86, août 1958.





Une idée qui reste d'ailleurs encore très ancrée dans la pensée critique contemporaine du cinéma, particulièrement en France. Pourtant, après avoir rappelé que Mankiewicz n'était peut-être pas le plus prolifique des inventeurs de «pures trouvailles cinématographiques», le critique terminait néanmoins son texte sur cette assertion : «Aurions-nous cru que notre vieille compagne, la mise en scène, pût se dissimuler un jour sous le manteau d'un jeu de mots?»



Il est éclairant que Pierre Salvadori se réfère à un cinéaste dont l'œuvre a souvent été caractérisée par la place prépondérante des dialogues, de la voix *off* et de la déconstruction temporelle du récit, ainsi que par la dimension particulièrement sophistiquée de ses scénarios où l'action est bien plus souvent motivée par la parole que par des péripéties dramaturgiques. Il est en revanche troublant de constater qu'en citant le cinéaste américain, le Français se réfère en fait à un texte exposant une vision du dialogue cinématographique qui, loin de simplement réévaluer son importance, en fait le cœur même d'un geste de cinéma, et qui pourrait effectivement définir en partie la singularité du travail de Salvadori.

● Ruptures poétiques

Au-delà d'une méthode de travail et d'un tropisme stylistique assumé, le dialogue constitue en effet chez Salvadori un pilier de l'approche de la mise en scène. Alors que le champ-contrechamp apparaît parfois comme la forme archétypale de l'académisme cinématographique, le cinéaste en revendique l'usage. Là où d'autres considèrent le plan-séquence comme l'acmé du style, il se plaît à s'inscrire en faux : «Je ne suis pas du tout obsédé par le plan-séquence. Le plan-séquence, c'est du cinéma. Le champ-contrechamp, c'est LE cinéma.»

Cette forme singulière — qui fait se répondre dans des plans alternés un personnage et son interlocuteur — correspond de fait étroitement au ping-pong qu'est par nature le dialogue. Mais elle ne se limite pourtant pas à la simple orchestration du balancement entre un pôle et un autre se renvoyant à tour de rôle le (bon) mot. Elle permet en effet de ménager dans l'échange une vibration purement cinématographique, en s'appuyant sur des ruptures de ton propres à engendrer le comique (voir par exemple la déclaration d'amour de Louis à Yvonne ou, sur un mode comico-macabre, les tentatives répétées et néanmoins vaines du psychopathe de déposer ses actes et ses sacs).

Multipliant sur le tournage les prises de vue d'une scène donnée en en modifiant avec les comédiens le ton, la vitesse, les nuances de jeu, Salvadori produit une matière qu'il pourra ensuite orchestrer au montage en changeant à loisir de braquet. Ce qui chez d'autres ne serait qu'une simple manière de se couvrir au tournage pour se laisser la possibilité de choisir au montage est chez lui une véritable recherche stylistique, où le champ-contrechamp devient l'instrument privilégié pour mettre en musique la partition initiale qu'était le dialogue.

Cette idée de la rupture de ton comme activateur privilégié du rire et de l'émotion, si elle est à l'œuvre dans tous les films de Pierre Salvadori, prend dans *En liberté!* une dimension particulière. Film sur la fiction, sur l'attention que l'on peut porter ou non aux mots et aux histoires des autres, mais également sur la capacité de chacun à modeler et à réinventer le réel en le racontant à sa manière, *En liberté!* met constamment en scène des personnages qui, s'ils écoutent, n'entendent pas ce que l'autre a à leur dire, encore moins son importance ou son urgence. Comment entendre la parole de l'autre, comment entrer dans ses mots? Et c'est parce que la chose n'est pas si évidente qu'il est parfois compliqué pour les personnages de tenir la même note, de partager le même ton. Le dialogue, sa possibilité, devient affaire de morale.

Pierre Salvadori mentionne que, si cela lui avait été possible, il aurait écrit *En liberté!* en vers. On est de fait frappé dans le film par la dimension ouvertement littéraire de ses dialogues. Mais derrière la boutade (qui traduit toute l'orfèvrerie que représente cette partie du travail pour un cinéaste se définissant lui-même comme un formaliste), la précision est éclairante. Elle traduit en définitive une recherche où le dialogue, à bonne distance du mot d'auteur comme des effets de réel qu'on cherche souvent à lui imprimer, vient lester le cinéma du poids des mots, assumant qu'il n'est que fiction et que c'est pour cela qu'il est précieux.

Motif

Figures du double

Marx avançait l'idée selon laquelle l'histoire se répète toujours deux fois, la première comme une tragédie, la seconde comme une farce. La répétition serait-elle le secret du comique ? Inscrivant dans sa structure même la dichotomie entre la fiction et la vie, entre l'image et la réalité, *En liberté!* semble de fait avoir été tourné dans un palais des glaces, où chaque élément se dédouble à l'infini. Pierre Salvadori jouerait-il au spectateur le même tour que Louis échafaude pour reconquérir Yvonne, l'entraînant dans une fête foraine en lui faisant miroiter de l'action pour lui faire perdre la tête et regagner son cœur ? Le film dissémine dans tous les cas au cœur de son récit, et ce selon diverses modalités, des figures itératives en en jouant à chaque fois le sens.



● Reprises

La première modalité de ces dédoublements pourrait être à chercher du côté de l'étrange bégaïement dont est victime le film à plusieurs reprises. Il prend tout d'abord la forme d'un personnage ou d'une simple silhouette rencontrant à plusieurs reprises la trajectoire du récit sans qu'il n'y ait aucune nécessité dramaturgique à cela. On pense au psychopathe opiniâtre, venant et revenant avouer sans succès ses méfaits au commissariat. On pense également au chauffeur de taxi croisant incidemment, mais par deux fois malgré tout, le chemin d'Antoine dans des situations semblant relever pour lui de l'hallucination (une autre manière de dédoubler le réel, de le faire bégayer [*Mise en scène*]).

Cette première occurrence relève d'un procédé comique bien connu, le comique de répétition, où l'inattendu relève précisément de la récurrence. Tel un disque rayé reparcourant à l'infini le même sillon, le fil du récit se fige et déraile dans un dérèglement mécanique, retrouvant dans l'écriture dramaturgique ce que Bergson notait à propos du personnage comique : « Ce qu'il y a de risible, c'est une certaine raideur de mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne. »¹

De manière bien moins anecdotique, c'est ce procédé qui semble aussi à l'œuvre dans la récurrence de l'histoire qu'Yvonne raconte à Théo pour l'endormir, et au travers de laquelle elle tente de lui révéler la vérité sur son père. Mais l'intérêt de ce bégaïement narratif tient pourtant moins à la répétition de la scène qu'aux infimes déplacements dont elle est saisie à chaque nouvelle occurrence. De la même façon qu'Agnès cherche à affiner avec Antoine leurs retrouvailles, en lui proposant de rejouer par trois fois la scène (qu'elle juge initialement ratée), Yvonne polit peu à peu son récit, à mesure qu'elle découvre les agissements passés de son défunt mari.

Dans ces répétitions lors desquelles le personnage se fait explicitement metteur en scène, et qui semblent plus tenir du tâtonnement créatif, c'est en fait le geste du cinéaste qui semble se révéler à la surface du récit. Celui d'un artiste qui, d'une prise à l'autre, cherche à parfaire son plan pour qu'y paraisse *in fine* une forme de vérité (de l'émotion, de l'acteur, du rythme...) — et dont le travail de reprise fonctionne

également à un niveau plus global, quand chaque nouveau film vient affiner une recherche entamée dans le précédent.

● Méprises

La deuxième modalité du double prend le visage de Janus, le dieu *bifrons* (« à deux visages »). Une entité, deux faces. L'envers et l'endroit. Après sa scène d'introduction, *En liberté!* met directement en scène cette dualité autour du personnage de Jean Santi. Quittant la cérémonie tenue à sa mémoire, Yvonne glisse à Louis que la statue de son défunt mari ne lui ressemble en rien : « C'est n'importe quoi cette statue, c'est pas sa silhouette, c'est pas son nez, c'est pas ses épaules, c'est affreux, y a rien de lui. » Mais la dissemblance esthétique laisse bientôt place à un deuxième écart bien plus profond concernant la nature véritable de Jean Santi, cachée sous une apparence héroïque : celle d'un policier corrompu.

Ce jeu à double fond se confirme dans les hilarantes dépositions des prévenus du bordel sado-maso, cherchant à faire mentir l'évidence des faits. Il est prolongé sur un mode plus grave par la présentation du personnage d'Antoine au travers des archives consultées par Yvonne, où le portrait tout sourire du jeune homme est suivi d'un autre présentant son visage tuméfié. Mais c'est aussi Yvonne, lieutenant de police, qui sur un malentendu devient « Louise », prostituée au grand cœur. C'est Agnès qui ne reconnaît plus le doux jeune homme qu'elle avait connu dans l'ultraviolence d'Antoine après sa sortie de prison. C'est encore ce personnage dont le visage doux et bonhomme est en fait celui d'un dangereux psychopathe ou, plus simplement, Louis avouant son amour pour Yvonne en lui confessant la raison profonde qui lui rend supportable son quotidien de policier : la possibilité que son poste lui offre de la croiser tous les jours depuis huit ans.

Au-delà des seuls personnages, les lieux eux-mêmes participent de la schizophrénie dont semble atteint le film. La douceur et l'opulence du foyer se muent soudainement pour Yvonne en preuve insoutenable d'une existence délictueuse. Le restaurant La Marée passe insensiblement de lieu de rendez-vous galant à celui de commanditaire de broderie pour ex-détenus. Escamoté sous les dehors d'un simple appartement

1 Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique* (1900), PUF, 2007.



résidentiel, le bordel perquisitionné se métamorphose dans le regard d'Antoine en lieu de travail de Louise-Yvonne...

Sur le mode comique du quiproquo, *En liberté!* devient une traversée des apparences, mettant en crise la perception pour donner à entrevoir une réalité autre, bien plus tordue ou bien plus sombre. Mais peut-être s'agit-il moins de pointer un écart dans la vision que de partir d'un trouble, d'une double vue initiale, pour tenter de le résorber ensuite. Non pas dénoncer une illusion, mais l'assumer pour la faire advenir. Partir de la folie et de la schize pour unifier ensuite ce qui était initialement disjoint [Mise en scène].

● Emprises

Une troisième et dernière forme travaillant le dédoublement est la manière dont les personnages d'*En liberté!*, dans un jeu de miroir, se reflètent les uns dans les autres.

En côtoyant Antoine, Yvonne, qui paraît pourtant initialement avoir la tête sur les épaules, semble perdre progressivement pied. Comme lui, elle se met à soliloquer seule à haute voix dans la nuit. Comme lui, elle s'autorise à franchir allégrement les barrières de la loi jusqu'à finalement prendre part au braquage commis par ce dernier. Dans un subtil jeu de vases communicants, Yvonne devient Antoine jusqu'à prendre sa place dans l'ultime bégaiement dont est saisi le film : la sortie de prison du faux coupable et son retour à la maison.

Mais le film organise bien d'autres réflexions. La figure de Louis se donne par exemple à voir en transparence de celle d'Antoine. Les deux prétendants d'Yvonne en viennent à confondre leur image lorsque, attablés tous les deux, le premier à la fête foraine, le second au restaurant, ils attendent impatiemment le retour de l'être aimé. Le tortueux parcours de retrouvailles du couple Agnès-Antoine suit en parallèle le drôle de chemin qu'il faut prendre à Louis et Yvonne pour aller l'un vers l'autre.

S'agit-il d'une simple emprise qu'un pôle, par attraction magnétique, exercerait sur l'autre pour le faire venir jusqu'à lui? Il est plutôt question ici, semble-t-il, d'une empathie poussée jusqu'à sa dernière extrémité. Une ultime fusion qui est le cœur du cinéma de Pierre Salvadori et qui constituerait *in fine* la dimension morale de toute fiction par l'identification aux personnages qu'elle propose au spectateur : cette capacité à prendre pour soi les fragilités de l'autre et par là même à s'en considérer responsable.

● Masques

Le jeu sur le double et la duplicité s'incarne dans *En liberté!* par l'usage répété de masques. Ceux, en premier lieu, des interpellés du commissariat, celui aussi avec lequel Louis s'est endormi au terme de la soirée passée à garder Théo et qu'Yvonne lui redonne le lendemain en le faisant surgir de son soutien-gorge, celui également dans lequel Mariton glisse son visage après avoir été aspergé d'acide par Santi. Mais c'est Antoine qui fait le plus grand usage de cet accessoire : le sac poubelle qu'il enfile pour braquer un bureau de tabac, le sachet en papier kraft qu'il laisse derrière lui et grâce auquel Yvonne retrouve sa trace, la cagoule en latex qu'il se choisit pour perpétrer le braquage de la bijouterie Massena. En partant du principe que le masque, s'il camoufle celui qui le porte, participe également à le révéler, et après avoir précisé les connotations que chaque déguisement charrie avec lui, on pourra chercher à définir le visage que chaque personnage donne à voir dans celui qu'il arbore.



Influences

Comédies américaines

Dans un dialogue du film coupé au montage, le personnage de Santi, édenté, faisait une confidence à Mariton à propos de sa jeune fiancée : « Elle m'a fenfibilisé aux formes. Au design. Je suis particulièrement sensible aux années finquante... L'allianfe de l'éléganfe au fimple. » La phrase jetait un éclairage intéressant sur la relation entre Santi et cette jeune fiancée qu'on imagine être Yvonne. Elle donne également en sous-main l'une des clés du cinéma de Pierre Salvadori.

● Leçons de mise en scène

Salvadori raconte que c'est en découvrant *Le ciel peut attendre* d'Ernst Lubitsch (1943) que le simple cinéphage qu'il était à l'époque comprit ce qu'était véritablement le cinéma : « Je suis resté dans la salle immobile. C'était un tel afflux d'idées, de sensations. Pour la première fois, j'ai eu l'impression de comprendre ce qu'est un cinéaste, à quoi ça sert ! À partir de là, je suis parvenu à me forger un goût, à découvrir ce que j'aimais et pourquoi je l'aimais, à formuler une opinion, et, plus important encore, à m'exprimer ou plutôt à oser m'exprimer. »¹

Explorant plus avant cette première rencontre, Salvadori découvre le cinéma de celui qui est aujourd'hui encore considéré comme l'un des grands maîtres de la comédie. Il comprend peu à peu ce qui fait l'essence du style lubitschien, une écriture cherchant toujours les moyens de suggérer plutôt que d'exposer, un art du hors-champ et de l'ellipse à nul autre pareil, pariant toujours sur l'intelligence et la complicité du spectateur et « faisant plus avec une porte fermée que la plupart des réalisateurs d'aujourd'hui avec une braguette ouverte » — pour reprendre les mots de Billy Wilder à l'évocation de celui qui fut l'un de ses maîtres de cinéma.

Cette recherche de l'épure, de la trouvaille visuelle qui permet de faire passer une idée en contrebande — et qui fait la grâce de films tels que *Haute Pègre* (1932), *Rendez-vous* (1940) ou *La Folle Ingénue* (1946) — est également l'un des carburants de l'écriture et de la mise en scène du cinéaste français. C'est ce qui lui donne cette sophistication, qu'il cherche ensuite à bousculer en travaillant avec des acteurs très spontanés comme Guillaume Depardieu, Marie Trintignant ou Pio Marmai. Tout formaliste qu'il soit, Salvadori tient en effet



Haute Pègre (1932) © Flair Films

à faire palpiter ses films de la vibration fragile de l'existence.

Mettant en scène des personnages esquinés par la vie et assez éloignés des milieux aisés dans lesquels évoluent la plupart des personnages de la comédie américaine classique, le cinéaste, toujours soucieux d'efficacité stylistique, n'en est pas moins sensible à une autre approche, plus incarnée, de la comédie. À ce propos, une autre figure tutélaire pourrait être Blake Edwards. Le réalisateur de *The Party* (1968) a en effet inventé un comique très singulier alliant la gravité au grivois et travaillant un rythme à contretemps, où l'efficacité dramaturgique est souvent dynamitée par l'absence de véritable enjeu narratif, explorant l'ordinaire et le quotidien, osant la digression voire l'essoufflement ou l'ennui. Un apport primordial dont se nourrit la nouvelle génération américaine (les frères Farrelly, Ben Stiller, Judd Apatow, Adam McKay...) et que Pierre Salvadori creusera à sa manière dans son cinéma.

Héritier français de la comédie américaine, tant celle des années 1930-1940 (Lubitsch, Hawks, Capra, Cukor, McCarey, Sturges...) que celle des années 1950-1960 (Wilder, Edwards, Donen, Tashlin...), Pierre Salvadori participe ainsi, à travers la singularité de son travail, au renouveau d'un genre comique en constante redéfinition.

1 Nicolas Tellop, Quentin Mével et Dominique Toulat, *op. cit.*

● Mille et une histoires

Éloge de la fiction, *En liberté !* met en scène des conteurs d'histoires dont les récits structurent l'ensemble du film. Ce dernier s'inscrit ainsi dans la tradition littéraire des récits enchâssés, qui procède en Europe de l'intégration des techniques orientales de narration. Celles qu'on retrouve notamment dans le recueil *Les Mille et Une Nuits*. C'est le cas par exemple de *Don Quichotte* de Cervantes ou de *Jacques le Fataliste* de Diderot.

Le procédé se croise également au cinéma, dans les films du Polonais Wojciech Has, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (1965) ou *La Clepsydre* (1973), ou bien encore dans ceux de l'Américain Rob Reiner, *Stand by Me* (1986) ou

Princess Bride (1987) — deux films qu'évoque Pierre Salvadori comme influences directes d'*En liberté !*. Ce plaisir de la mise en abyme du narrateur peut également s'appuyer non plus sur la littérature mais sur la formidable machine à histoires qu'est le cinéma, comme dans *La Rose pourpre du Caire* de Woody Allen (1985), ou bien encore *Les Voyages de Sullivan* de Preston Sturges (1941), dont l'ouverture ressemble à s'y méprendre à celle d'*En liberté !*. En s'arrêtant sur ces procédés narratifs, on pourra introduire les élèves à une réflexion sur les rapports complexes que nous entretenons aux histoires — modèles à suivre, matières à réflexion, catharsis... — et, partant de là, entrer dans les enjeux de mise en scène du film de Pierre Salvadori.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

En liberté!, DVD, France Télévisions Distribution.

Autres films de Pierre Salvadori

Cible émovante (1993), DVD, Les Films Pelléas.

Les Apprentis (1995), DVD, Les Films Pelléas.

... *Comme elle respire* (1998), DVD, Les Films Pelléas.

Les Marchands de sable (2000), DVD, Les Films Pelléas.

Après vous (2003), DVD, TF1 Vidéo.

Hors de prix (2006), DVD, TF1 Vidéo.

De vrais mensonges (2010), DVD, Pathé Vidéo.

Dans la cour (2014), DVD, Wild Side Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Articles sur le film

- Olivia Cooper-Hadjian, « *En liberté!* de Pierre Salvadori », *Critikat*, 19 mai 2018.
- Élisabeth Franck-Dumas, « Pierre Salvadori : l'humour libre », *Libération*, 30 octobre 2018.
- Jacques Mandelbaum, « *En liberté!* : fantaisie policière par-delà la mort », *Le Monde*, 13 octobre 2018.
- Théo Ribeton, « Avec *En liberté!*, Pierre Salvadori signe la comédie de l'année », *Les Inrockuptibles*, 26 octobre 2018.

Entretiens

- Franck Garbarz et Grégory Valens, « Le vraisemblable ne m'intéresse pas. Entretien avec Pierre Salvadori », *Positif* n° 693, novembre 2018.
- Joachim Lepastier et Jean-Philippe Tessé, « Avoir du métier. Entretien avec Pierre Salvadori », *Cahiers du cinéma* n° 748, octobre 2018.

Sur Pierre Salvadori

- Nicolas Tellop, Quentin Mével et Dominique Toulat, *Pierre Salvadori, le prix de la comédie*, Playlist Society, 2018.

Sur la comédie au cinéma

- Emmanuel Burdeau, *Comédie américaine, années 2000*, Les Prairies ordinaires, 2015.
- Marc Cerisuelo, *Comédie(s) américaine(s) – D'Ernst Lubitsch à Blake Edwards*, Capricci, 2021.
- Fernando Ganzo, Jacky Goldberg et Quentin Mével, *La Nouvelle Comédie du cinéma français*, Nouvelles éditions Place, 2017.

SITES INTERNET

Le dossier de presse du film :

↳ <https://medias.unifrance.org/medias/205/233/190925/presse/en-liberte-dossier-depresse-francais.pdf>

Un dossier pédagogique édité par Cinémas du Sud & tilt :

↳ <https://seances-speciales.fr/wp-content/uploads/2021/05/En-Liberte%CC%81-Dossier-Enseignant.pdf>

Deux entretiens avec Pierre Salvadori par Emmanuel Burdeau en 2015 :

↳ <https://blogs.mediapart.fr/emmanuel-burdeau/blog/230615/pierre-salvadori-va-au-paradis>
↳ <https://cafedesimages.fr/pierre-salvadori-cinquante-reflexions-sur-la-comedie/>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ <https://transmettrelecinema.com/film/en-liberte>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

En liberté! fait se rencontrer Yvonne et Antoine. La première cherche les mots pour dire à son fils la vérité sur un père récemment disparu, un policier considéré comme un héros mais qui n'était en fait qu'un méprisable « ripou ». Le second a été injustement condamné à huit ans de prison et vient juste de recouvrer sa liberté.

À travers l'entrelacs de leurs parcours respectifs, Pierre Salvadori propose une comédie policière à l'humour débridé, multipliant les quiproquos et les faux-semblants, un film coloré au rythme endiablé, scandé par des dialogues s'autorisant de brusques échappées poétiques, une ode aux puissances de la fiction.

Héritier de la comédie américaine classique, celle d'Ernst Lubitsch tout comme celle de Blake Edwards, Pierre Salvadori poursuit avec cet opus une recherche esthétique entamée depuis son premier film, *Cible émouvante*, en 1993 : celle d'un cinéma à la fois populaire et raffiné, entièrement habité par le souci de transmettre au spectateur une force de vie salvatrice et un rire libérateur.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA