

Humour et subjectivités

Retour critique sur le film *Intouchables*¹

Antonio Pele*

Introduction

“Pour comprendre le monde aujourd’hui, nous avons littéralement besoin du cinéma. Ce n’est que dans le cinéma que nous pouvons saisir la dimension essentielle que nous ne sommes pas prêts à affronter dans notre réalité. Si vous recherchez ce qui dans la réalité est plus réel que la réalité même, commencez par les fictions de cinéma”. Selon Slavoj Žižek (*The pervert’s guide to cinema*, 2006), les fictions cinématographiques devraient être prises au sérieux dans la mesure où, si nous disposons des catégories de pensée adéquates, nous pourrions y découvrir nos désirs refoulés et les quelques balises idéologiques qui continuent à structurer nos sociétés. Je souhaiterais saisir cette invitation de Žižek et réaliser une analyse du film *Intouchables*², afin de montrer que ce dernier s’appuie sur l’utilisation et la légitimité d’une culture et de *la* culture dans la construction de certaines de subjectivités.

Sur le ton de la comédie, le film raconte les vicissitudes de la relation et les liens d’amitié entre deux personnages issus de deux milieux sociaux différents. Philippe, un riche aristocrate souffrant de tétraplégie, décide d’embaucher comme aide-soi-

*Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

1. L’auteur remercie chaleureusement les observations et les commentaires des évaluateurs qui ont permis d’améliorer indéniablement ce travail.
2. *Intouchables*, réalisation: Éric Toledano et Olivier Nakache. France, Gaumont; TF1 Films Production, 2011.

gnant à domicile, Driss, un jeune homme d'origine africaine, venant de la banlieue parisienne. Au long de leur histoire, ils semblent ainsi s'unir contre une société qui les avait exclus et qui faisait d'eux des "intouchables". Pour l'un, cette exclusion était due à un handicap physique, pour l'autre, à une origine sociale et ethnique. L'entente et l'amitié entre ces deux hommes viendraient, en partie, de l'absence de codes de politesse et de condescendance dans leurs rapports. Ils auraient réussi à établir une relation d'égal à égal en portant un "bon regard" sur l'autre, c'est à dire, sans compassion. Au fur et à mesure du film, au grès d'anecdotes, d'expériences intimes et de moqueries partagées, les deux protagonistes apprennent l'un de l'autre à accepter leurs difficultés respectives, en dépassant leurs peurs et leurs frustrations.

Je souhaiterais montrer que derrière cette amitié entre deux individus, se camouflent des conditions sociales qui ont rendu possible cette rencontre à caractère privé. Le but de mon analyse essaiera, premièrement, de comprendre comment une telle amitié a pu surgir, si cette rencontre s'était justement basée sur l'absence de compassion et d'empathie. Comment une amitié a-t-elle pu apparaître à partir d'une base qui, au début, excluait volontairement tout sentiment altruiste? L'égalité relationnelle des deux individus est affichée par l'absence d'apitoiement sur le sort de l'autre, et elle se construit simultanément dans l'usage d'un même langage (un certain sens de l'humour, comme nous verrons). Nous pourrions donc nous poser la question suivante: comment ces deux personnages, provenant de deux réalités si éloignées, ont-ils pu se synchroniser presque immédiatement sur ce même espace relationnel? Comment ont-ils pu s'entendre sur un même type d'humour avec autant de rapidité? L'idée que je souhaiterais défendre ici est que cet humour leur a été transmis au long de leur processus préalable et respectif de socialisation. C'est en cela que nous pourrions formuler l'hypothèse d'une perméabilité entre l'intime et le social, entre une sphère privée et une sphère publique³. Mon objectif principal, et qui fera donc l'objet d'une première partie, consiste à montrer que cette histoire d'amitié, qui relève apparemment du domaine privé, a prolongé et exagéré certaines caractéristiques de certains rapports socio-culturels en France. En d'autres mots, nos deux protagonistes se reconnaissent comme égaux, non pas parce qu'ils s'identifient comme deux humains dépouillés de leurs différences physiques et sociales (ce que le film semble défendre), mais parce que leur langage et leur comportement reproduisent certains éléments propres à une sociabilité

3. Mon but ici n'est pas de définir ce que j'entends par le mot "sphère" et quelles seraient les caractéristiques du "public" et du "privé". J'utilise ces derniers termes de manière interchangeable avec d'autres concepts comme, respectivement, le social et l'intime. L'absence de définitions précises de ces formules ne représente aucun obstacle pour le cheminement de ma démonstration. Pour aller plus loin, on peut consulter Arendt (1961) et Ariès et Duby (1999).

française. Cette première partie consistera donc à révéler certains aspects de ce phénomène qui implique la médiation de la sphère sociale sur et dans ces rapports intimes et privés.

La deuxième partie de mon analyse semblera entreprendre le chemin inverse, à savoir l'influence de certains codes privés dans la sphère sociale. Pour réaliser cela, je m'attarderai particulièrement sur la manière dont Driss (le jeune de banlieue) s'appropriera certains codes culturels du nouveau milieu social qu'il fréquente, et la façon dont il les utilisera pour parvenir à ses fins dans la sphère sociale. Nous verrons ainsi comment un certain discours culturel, qui semble ressortir du domaine public, serait en fait préalablement structuré par des processus issus d'un domaine privé. Nous verrons comment la compréhension et l'utilisation d'un type de code culturel permettront à Driss de parvenir à ses fins. Pour résumer un peu grossièrement le propos principal de cette étude, le rire serait un phénomène public qui structurerait les rapports individuels et privés (première partie) et la culture (au sens strict du terme) serait un phénomène privé qui articulerait certains jeux de force dans les rapports sociaux (deuxième partie).

Sphère publique sur sphère privée: le rire qui légitime

Le propos de cette partie ne vise pas à démontrer comment certaines valeurs de la nation française seraient définies dans le film dans des rapports de type privé (entre Driss et Philippe) en tentant d'analyser par exemple leur forme et leur contenu. Ce que nous voulons faire est montrer comment certains de ces éléments culturels français sont *présupposés* dans les relations entre ces deux personnages, et du fait même de cette présupposition, invisible et omniprésente, ils viennent à construire les rapports à soi, les rapports à l'autre et les rapports à la société. C'est cette présupposition qui est exigée et c'est à l'intérieur de celle-ci que la structure narrative du film peut être cohérente et légitime. En même temps, et par le fait même qu'elles soient considérées comme un préalable à tout processus de socialisation, ces présupposés culturels doivent faire l'objet d'une étude critique. Pour illustrer cela, je vais étudier ici l'une de ses manifestations qui est la plus saillante dans *Intouchables* et qui est le sens de l'humour que ce film développe. Dans cette analyse, j'étudierai premièrement les caractéristiques utilisées par les deux personnages lorsqu'ils font recours à ce type de langage. Deuxièmement, j'identifierai en quoi ce sens de l'humour dissimule la médiation et l'intromission de certains éléments bien spécifiques de la sphère publique française. Ce genre de rire, utilisé dans les dialogues du film, est ainsi *structuré*, avec des caractéristiques qui lui sont propres, et *structurant*, comme désignant des rôles précis et comme source de légitimité.

Le rapprochement et l'amitié entre les deux personnages ne se sont pas faits au moyen de l'empathie et de la tolérance, ni par l'intermédiaire de la compréhension de la différence et de la complexité de l'autre mais au contraire, par l'utilisation d'un discours qui semble neutraliser toute tentative d'apitoiement. D'ailleurs, ce n'est pas par altruisme réciproque que les deux protagonistes entament leur relation. Philippe perçoit chez Driss un jeune homme capable de répondre à ses besoins quant à la manière de prendre soin de lui, c'est à dire, et selon ses mots sans "aucune pitié ». Avec ce nouvel emploi, Driss accède pour sa part à un confort matériel inespéré, vivant dans un hôtel particulier dans un bel arrondissement de Paris. L'entente entre les deux personnages est donc motivée initialement par la satisfaction de leurs intérêts personnels et exclusifs. Le souci humaniste de prendre soin d'un handicapé et le sentiment de devoir donner sa chance à quelqu'un qui était exclu économiquement de la société ne sont donc pas les facteurs qui ont déterminé la conduite des deux protagonistes. L'absence de sentimentalisme et de compassion se manifeste à la source de cette relation et tout au long de son développement. Cette dernière s'établit, mais pas exclusivement, autour de dialogues qui adoptent un franc parler et certain sens de l'humour. Dans l'une des premières scènes du film, dans la chambre de Philippe, nous assistons au dialogue suivant:

Philippe: Autrement comment vous vivez l'idée d'être un assisté?

Driss: Quoi?

Philippe: J'veux dire, ça vous gêne pas de vivre sur le dos des autres, ça vous pose pas un petit problème de conscience?

Driss: Ça va, merci et vous?

Philippe: Sinon vous pensez que vous serez quand même capable de travailler? J'veux dire avec des contraintes, des horaires, des responsabilités?

Driss: J'me suis trompé, en fait vous en avez de l'humour.

Philippe: J'en ai tellement que je suis prêt à vous prendre à l'essai pendant un mois. Je vous laisse la journée pour réfléchir? J'parie que vous ne tiendrez pas deux semaines.

Autre scène: Philippe demande à Driss une dragée au chocolat.

Philippe: Donnez-moi un chocolat.

Driss: Non.

Philippe: Donnez-moi un chocolat.

Driss: Pas d'bras, pas de chocolat... C'est une vanne hein! Oh j'déconne!

Philippe: Ah c'est une blague?!

Driss: Ben oui, elle est bien quand même!?

Philippe: Très bonne, c'est une très bonne blague.

L'absence de code de formalités dans les rapports de Driss et Philippe fait ainsi surgir un autre code implicite de socialisation qui est constituée par le type d'humour employé dès le début par les deux personnages et qui va leur permettre, en effet, de se jauger et de s'accepter comme deux personnes égales. C'est cet humour qui rythme leurs échanges et leurs rapports. Comment comprendre ces remarques et en quoi ont-elles pu rapprocher les deux personnages? Ce sens de l'humour mélange souvent le sarcasme et l'ironie. Le premier trait déploie une certaine agressivité, (le mot sarcasme viendrait étymologiquement du grec, *sarkos*, c'est à dire "mordre la chair") dont l'intensité est neutralisée par l'ironie qui l'enveloppe. Cela peut s'apprécier dans l'exemple cité plus haut: "pas de bras, pas de chocolat". La première partie de la phrase, la prémisse, est vraie et sarcastique, la deuxième partie, la conclusion, est fautive et ironique. Pour enrichir ce propos, nous pouvons faire référence à une autre scène lorsque Driss enfile pour la première fois à contre cœur des bas de contention à Philippe:

Philippe: Ben quoi, vous m'enfilez mes bas, vous avez une très jolie boucle d'oreille je trouve ça très cohérent.

Driss: On peut arrêter les vanes là?!

Philippe: On a l'impression que vous avez fait ça toute votre vie... vous avez jamais pensé à faire un CAP d'esthéticienne?

C'est grâce à cette ironie que le sarcasme, cette attaque initiale, peut être formulée sans crainte de blesser la personne d'autrui. L'ironie est, en ce sens, un faux discours, et comme l'a souligné Vladimir Jankélévitch, elle prête de l'intelligence à autrui. L'ironiste anticipe le fait qu'autrui aura en effet saisi la fausseté de ce discours. Ainsi, à la différence du mensonge qui exploite "notre tendance naturelle à croire, tendance qu'il dévie à ses fins intéressées, est littéralement un *abus* de confiance et une escroquerie... L'ironie, au contraire, assouplit notre créance. L'ironie fait ensemble honneur et crédit à la sagacité divinatoire de son partenaire; mieux encore! Elle le traite comme le véritable partenaire d'un véritable dialogue; l'ironiste est de plain-pied avec ses pairs, il rend hommage en eux à la dignité, il leur fait honneur de les croire capables de comprendre" (Jankélévitch 1964, p. 64). Ce type d'humour ironique fait donc appel à l'intelligence de l'ironisé, l'invitant à déchiffrer la fausseté du discours. En retour, il est attendu un sourire, et peut-être une réponse qui suivra les mêmes règles du jeu.

De nombreux échanges entre les protagonistes suivent de près ce type d'humour, qui prend la forme de "vannes" comme l'indique le dialogue retranscrit plus haut. Les vanes font référence à des remarques qui ont pour but de se moquer de quelqu'un mais en évitant toute méchanceté. L'origine de ce mot viendrait du latin *vannare*

et qui donna lieu, entre autres, au verbe “vanner”. Celui-ci signifie secouer dans un van, c’est à dire, une sorte de panier à fond plat, des grains de façon à les nettoyer en les séparant de la paille, des poussières et des déchets⁴. Ainsi “lancer une vanne” signifie aussi “secouer” quelqu’un, en créant une apparence de manque de respect. Sous cette illusion, les deux interlocuteurs peuvent s’affranchir des règles traditionnelles de formalité qui restent alors en suspens. Ils créent ensemble un nouvel espace relationnel qui leur est propre. Dans cet espace, ces échanges de vanes permettent aussi de révéler la personnalité de chacun, dégagée apparemment de leurs attributs naturels et de leurs rôles sociaux. C’est la constitution de cet espace, en tant qu’expérience partagée, où Driss et Philippe vont pouvoir à travers l’humour, adopter un langage vrai, qui va être le terreau de leur amitié. Il s’agit d’un champ où les deux personnages, vont révéler peu à peu et à travers le rire, comme dans un jeu de séduction, leur personnalité respective. Dans cet espace, où le langage serait cru et direct, deux hommes s’affranchiraient d’une société qui les avait décrétés comme des “intouchables”. Leur sens de l’humour partagé représenterait leur propre code face aux formalités sociales et hypocrites du monde extérieur. Cet humour pourrait même jouer le rôle d’un “désidentificateur” en interprétant l’idée d’Erving Goffman (1963, p. 44). Ainsi, dans leurs interactions Driss et Philippe ne se perçoivent pas comme des porteurs de stigmates. Leur humour révèle bien ces dernières mais de part sa nature même, il les affiche et les neutralise à la fois. Dans la mesure où le stigmate surgit des interactions sociales, celle-ci n’a alors pas lieu d’être dans les échanges entre Driss et Philippe.

Comme j’ai essayé de le montrer, un humour spécifique semble avoir été un ingrédient important dans la rencontre et le maintien de la relation amicale entre les deux protagonistes du film. Il semble même avoir permis de créer une relation contre le reste de la société qui les avait exclus et *stigmatisés*. Or cet humour n’a pas été inventé sur le moment par nos deux personnages. Pour qu’il puisse fonctionner, ces derniers l’avaient nécessairement appris tout au long de leur processus antérieur et respectif de socialisation. Provenant de deux mondes différents, cet humour est ce qui semble les avoir aussi réunis. Bien que venant de milieux sociaux opposés, ils partageaient déjà un certain langage, une certaine façon de se socialiser avec autrui. Leur rencontre et leur amitié ne font que l’attester. L’égalité entre ces deux “intouchables” n’a pu se construire que parce qu’ils avaient été préalablement “touchés” par des codes socioculturels particuliers de la société française. Leur amitié paraît vraisemblable dans la mesure où elle passe par un certain type de rire commun et produit par l’idiosyncrasie française. Mieux encore, cette amitié se trouve légitimée

4. Nous nous sommes inspirés de la définition du dictionnaire: *Le Petit Robert* (2002). Paris, Laffont, p. 2738.

parce qu'elle utilise ce type d'humour. Quand le rire semble apparaître comme un langage spontané et relatif exclusivement au domaine privé, son usage et sa fonction seront en fait préalablement établis et légitimés par la sphère publique. Leurs manières directes et "vraies" seraient peut être issues de leur personnalité respective, échappant pour le dire ainsi, grossièrement, à tout déterminisme social, mais la forme, cet humour ironique et sarcastique, viendrait lui d'un apprentissage social qui, d'une certaine manière, leur a été imposé. Cet humour ne proviendrait pas des personnalités de Driss et de Philippe mais d'une façon d'être et de se comporter partagée et compris communément par le reste de la société française (le succès de ce film en est aussi la démonstration). Il y aurait le déploiement d'un humour spécifique qui s'accorderait avec une certaine identité nationale⁵.

Bien que cela ne soit pas l'objectif de ma démonstration, d'aucuns pourraient penser que ce sens de l'humour reproduirait sournoisement les intérêts de la classe dominante. Une telle idée pourrait être formulée de cette manière: Driss et Philippe pensent se traiter d'égal à égal, usant d'un langage "vrai" par l'intermédiaire d'un sens de l'humour spécifique, mêlant ironie et sarcasme. Cependant, comme ce discours viendrait, en réalité, d'une culture dominante, ils reproduiraient au sein de leur échange, la légitimation de la supériorité de certaines catégories sociales et l'infériorité d'autres couches de la population. Dans ce cas, la supériorité sociale de Philippe (riche aristocrate) sur Driss (jeune homme d'origine africaine venant de la banlieue) serait constamment réaffirmée, et cela même à leur insu. La forme (ironie et sarcasme) et la diffusion (du public au privé) de ce sens de l'humour maintiendrait et légitimerait secrètement les inégalités socioculturelles entre Driss et Philippe et donc, de la société française en général. Selon cette perspective, cette reproduction et ce redéploiement des inégalités seraient garantis et exercés grâce à l'illusion d'un discours franc et d'un rapport d'égal à égal. L'usage du sens de l'humour serait en réalité un jeu de force qui, derrière le rire, maintiendrait et légitimerait des structures de pouvoirs. Il est possible qu'une analyse plus détaillée de la question puisse démontrer cette hypothèse, mais mon approche n'est pas celle-là. Elle vise seulement à signaler, au contraire, une autre direction de cet enchevêtrement: l'influence d'une culture publique et sociale dans la structuration d'une relation de type privée.

Comme je l'ai indiqué plus haut, pour que ce sens de l'humour soit efficace et accepté par Driss et Philippe, ces derniers ont du avoir appris et être entraînées préalablement par ce genre de discours. Ce sens de l'humour fonctionne entre les deux personnages aussi bien d'un point de vu technique (capacité à faire des jeux de mots, par exemple) que d'un point de vue légitime (l'auteur d'une blague peut se

5. Voir à ce sujet le numéro 2 de la revue *Poli* (2010).

sentir à l'aise au moment de la formuler, et le destinataire sait la reconnaître comme telle). De telles qualités de formulation et de compréhension ont donc été apprises préalablement par nos deux protagonistes (et par le public du film). Nous pouvons donc émettre l'hypothèse que cet apprentissage antérieur vient, comme nous l'avons écrit, de leur socialisation respective au sein de la société française. Ce point est très important: l'extrême improbabilité de leur rencontre et de leur amitié (du fait qu'ils étaient tous les deux des "intouchables" dans leur milieu social respectif) est sublimée par l'activation d'un langage qui, de part son unique origine possible, interpelle et retranscrit les codes d'une société qui les avait elle-même exclus. Il ne s'agit pas de se demander comment ces deux individus exclus de la société, ont pu apprendre à être si agiles dans l'art d'exercer cet humour. L'enjeu ne se trouve pas là et pour le découvrir, je pense qu'il est nécessaire de réaliser une distinction, entre d'une part la société française qui a en effet rendu socialement et matériellement "intouchables" les deux protagonistes et, d'autre part, l'idéal de la nation française. L'idée de nation en France se décline de différentes façons: devenue "corps politique" elle est la base de la souveraineté. Elle est aussi un mythe. Selon la définition d'Ernest Renan qui a influencé grandement cette conception française, celle-ci "est une âme, un principe spirituel" qui est meut par "le désir de vivre ensemble" (Renan, 1882). C'est la nation qui de façon invisible et bienveillante, éduque culturellement ses "enfants" pour qu'ils puissent s'affranchir de leurs obstacles innés ou acquis (Todorov, 2006, p. 71). La nation promeut l'émancipation intellectuelle, culturelle (et politique) des individus au détriment de toute autre attache concrète (comme la religion). Son idéal implique en particulier la construction de subjectivités politiques voir citoyennes, fondées sur le développement de l'esprit critique. Il conviendrait ici de rappeler la phrase de Bergson dans son essai sur le rire: "Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure" (Bergson, 1924, p. 11). La présence cachée de cette idée de la nation française dans le film *Intouchables* constitue, je pense, l'une des clés de sa compréhension. C'est parce que Driss et Philippe rient intelligemment et réalisent ensemble une anesthésie momentanée de leurs cœurs respectifs, de leurs stigmates respectifs, que nous devons assumer en filigrane la présence d'une nation française. Mieux encore: c'est justement dans l'*inexplication* même de la transmission de ce langage ironique et sarcastique que se manifeste la pureté de l'idéal de la nation française. C'est elle qui est en quelque sorte la "main invisible" qui a enseigné ce type d'humour et qui a réuni nos deux personnages. L'amitié entre Driss et Philippe est rendue crédible, parce qu'elle rentre dans les coordonnées imaginaires et idéalisés de la nation française. C'est son caractère invisible en quelque sorte qui la rend omniprésente. Mieux encore, *Intouchables* reproduirait implicitement un changement qui

a été constaté dans d'autres champs de la société française contemporaine, à savoir selon Philippe Coulangeon (2004, p. 81), que les inégalités socioéconomiques ne seraient plus aussi fortement soutenues que par le passé par des formes de domination symbolique.

En outre, il est à noter que certaines études récentes portent justement sur la manière selon laquelle certains principes, sont utilisés juridiquement et politiquement, pour gérer et contrôler le comportement de certains groupes en France. Raphaël Liogier (2009) fait ainsi référence à une *laïcité machine* qui devenant un cadre sociocognitif, justifierait – en utilisant les idéaux “républicains” d'égalité et de neutralité – l'intervention des pouvoirs publics dans les sphères privées et religieuses – l'interdiction du voile de type *hijab* étant l'une des manifestations les plus criantes. Camille Robcis (2006) pour sa part fait référence à une “Biopolitique de la dignité” en soulignant comment le concept de dignité humaine a été appliqué en France, dans plusieurs cas, non pas pour défendre certains droits, mais pour limiter au contraire leur exercice voir restreindre les droits de la citoyenneté à certains, et cela au nom d'un certain “vivre ensemble” dont la dignité humaine serait l'un des éléments. Aussi bien la laïcité que la dignité humaine apparaissent ainsi comme des principes qui doivent être présumés dans la conduite de certains groupes en France (étrangers, musulmans, homosexuels) et si ceux-ci ne les respectent pas – en suivant les règles définies par les pouvoirs publics mais dont ils n'ont pas l'accès – leurs comportements est régulés voir sanctionnés juridiquement. La perspective que je viens d'exposer sur *Intouchables* prolonge en quelque sorte ces points de vue juridico-politiques à un niveau plus “micro”, en repérant dans les deux personnages principaux du film, une régulation réciproque de leur comportement, à partir de valeurs et de codes comportementaux préalablement définis.

Dans la deuxième partie, je souhaiterais aborder le thème de la liberté qui se manifeste dans *Intouchables* et cela à deux niveaux: comme une expérience vécue conjointement par nos deux protagonistes et comme une liberté vécue individuellement par chacun d'entre eux. J'essayerai de démontrer cette fois-ci, la prédominance de certains codes socioculturels d'une sphère privée sur la sphère publique.

Sphère privée sur sphère publique: légitimer la culture

La liberté vécue conjointement par Driss et Philippe se manifeste lorsqu'ils se permettent d'enfreindre ensemble certains codes légaux et sociaux de la société afin de mener à bien leur complicité et leur amitié: excès de vitesse sur le périphérique et course poursuite avec des véhicules de la police nationale, utilisation thérapeutique et festive du cannabis, recours au service de la prostitution à domicile, démonstration

permanente d'un certain machisme (Rigouste, 2012), menace et usage modéré de la violence contre certains individus (riverains et ex-petit ami de la fille de Philippe). Dans tous ces cas, la liberté de cette nouvelle et intime complicité se manifeste désormais et prévaut sur la sphère sociale. Ils ne se construisent pas comme des victimes de la société et vont même contre cet "ethos compassionnel caractéristique de notre époque et qui est aussi un instrument au service d'une demande de justice" (Fassin et Rechtman, 2007, p. 409).

En ce qui concerne ce deuxième niveau de la liberté, celle-ci consiste en une libération individuelle, elle agit comme un dépassement des préjugés et des peurs que chacun se faisait sur soi et sur les autres. Chaque personnage apprendra à se transformer grâce aux enseignements de l'autre et donc, en suivant Erving Goffman (1963, p. 113, 117), à dépasser ses stigmates respectifs dans les "interactions mixtes" avec des individus dits "normaux". En ce qui concerne Philippe, cette libération s'opère en deux temps et au niveau relationnel. Au niveau familial, il récupère son autorité de père et quant à l'amour, il affrontera sa peur d'être rejeté, à cause de son handicap. Grâce à Driss, il surmontera ainsi son complexe de ne pas pouvoir être aimé tel qu'il est (fin du film). La situation de Driss est plus subtile, car c'est là même que se manifeste un processus inverse d'enchevêtrement entre la sphère publique et la sphère privée.

Nous devons tout d'abord identifier quels étaient les préjugés et les limites de Driss. Ceux-ci apparaissent, en particulier, dans les premières scènes du film. Nous le voyons se présenter à un entretien d'embauche (organisé dans le but de recruter un aide-soignant pour Philippe), et cela dans le but exclusif de recevoir par écrit un refus qui lui permettra de toucher des allocations chômage. Le premier échange entre les deux personnages débouche sur débat culturel relatif plus particulièrement au domaine musical. Driss se montre ironique en faisant croire qu'il ne connaît Berlioz que par le quartier de la banlieue parisienne qui porte ce nom. Par la suite, le débat se poursuit de la manière suivante:

Philippe: Expliquez-nous un peu votre papier-là...

Driss: Il me faut une signature pour dire que je me suis présenté à l'embauche que malheureusement malgré les qualités évidentes, enfin, bref vous mettez votre baratin habituel, comme quoi vous êtes pas intéressé, faut trois refus pour que je puisse toucher mes ASSEDIC.

Philippe: Oui je comprends vos ASSEDIC, vous n'avez pas d'autres motivations dans la vie?

Driss ne profite pas de l'allocation chômage parce qu'il ne souhaite pas travailler (le film démontre le contraire) mais parce qu'il a assumé que son identité sociale et raciale représentent des obstacles pour accéder à un emploi. Il sait et connaît donc

parfaitement bien la façon dont son identité véhicule certains stigmates, lorsqu' il pénètre dans certains "lieux interdits" (Goffman, 1963, p. 81). Ce premier entretien d'embauche face à Philippe doit être mis en parallèle avec un autre entretien qui aura lieu plus tard dans le film et qui, comme nous le verrons, révélera une autre clé de l'histoire. De nombreuses scènes comiques du film ont pour toile de fond les rapports de Driss avec la nouvelle culture qui l'entoure. Le film relate ainsi l'introduction de Driss et ses moqueries dirigées contre le monde culturel sophistiqué de Philippe. Mais cette expérience et cette immersion dans *la* culture seront aussi la base d'un apprentissage et d'une transformation chez Driss et c'est ici qu'interviendraient subtilement certains codes dominants de la société française. Dans le domaine musical par exemple, Driss se moque de la "grande" musique, classique et opéra (nous nous rappellerons par exemple de la scène de "l'arbre" pendant le *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber). Son goût se porte plutôt vers le jazz-funk qui lui permettra, par ailleurs, d'exécuter un numéro de danse pendant la fête d'anniversaire de son nouvel ami, et auquel se joindra une partie des invités. Cette scène de danse collective n'est pas anodine symboliquement et montre peut-être comment les classes supérieures de la société française contemporaine ne se définissent pas seulement par une culture savante hermétique mais se présentent par un éclectisme des goûts et des pratiques culturelles (Coulangeon, 2004, pp. 76-77).

La peinture est aussi l'objet des railleries de Driss, mais elle sera aussi, le domaine spécifique, avec la poésie, l'instrument qui lui permettra de conquérir sa liberté. Pour pouvoir nous rendre compte de ce processus, nous pouvons identifier différentes étapes, dispersées dans le film, de la relation entre Driss et la peinture. Le contexte de la première étape est une galerie d'art. Driss s'étonne et s'amuse du prix attribué à une peinture abstraite et contemporaine ("Le mec il a saigné du nez sur un fond blanc et il demande 30.000 euros?!"). Cette scène semble révéler une fracture insurmontable entre Driss et les codes artistiques dominants. La deuxième étape est relative à un Driss concentré dans un processus de création artistique d'une peinture (l'art contemporain n'est donc pas si facile à accomplir). Il l'a réalisé avec réussite obtenant une reconnaissance sincère de son entourage et une compensation économique (Philippe ayant vendu son œuvre pour plus de 10.000 euros à l'un de ses amis). La fracture socioculturelle est à présent neutralisée, et Driss détourne les codes artistiques dominants et les règles du marché de l'art pour atteindre ses fins. Après cette subtile et amusante destruction des codes culturels dominants, nous assistons par la suite et de façon apparemment paradoxale à leur légitimation. En d'autres mots, l'art contemporain peut faire l'objet de railleries mais la culture et l'art en général doivent être sauvegardés, car, bien utilisés, ils peuvent sauver l'individu. La troisième étape s'applique à une scène ultérieure. Driss doit faire face à

un problème concernant son entourage familial (son jeune cousin est menacé par des délinquants de son quartier). Philippe l'invite à s'asseoir à ses côtés face à un tableau figuratif représentant une femme de dos, et lui demande: "qu'est ce qu'elle évoque cette femme pour vous? [...] Moi j' imagine qu'elle se lève, qu'elle se retourne et qu'enfin je découvre son visage". Le dialogue se poursuit entre petites phrases, silences, et peu à peu Driss raconte son passé, ses origines, son identité (enfant né au Sénégal, adopté à huit ans par sa tante, véritable nom, famille recomposée). Pour comprendre cette scène, ce n'est pas que cette peinture ait créé grâce à un message secret, un climat propice aux confidences entre les deux personnages. Ce n'est pas l'aura et le mystère de cette "femme dont on ne voit pas le visage" qui vont inciter Driss à partager son passé et son intimité. L'enjeu de cette scène est autre part.

En effet, et jusqu'à présent, Driss s'amusait du monde culturel sophistiqué qui l'entourait. Cette dernière scène marque une rupture par rapport à ce comportement. Il est désormais sérieux, voir affligé, et il partage une nouvelle facette de son intimité avec Philippe. C'est justement parce que Driss se confie à son ami *en présence* de cette toile et que nous le voyons l'observer parfois en silence et sans la juger⁶, que l'art se trouve désormais *réhabilité*. Au lieu de l'effet de ce tableau sur nos deux personnages, comme provoquant symboliquement un rapprochement intime et amical, nous devrions voir plutôt l'inverse. En effet, c'est parce que ce rapprochement a eu lieu sous cette œuvre d'art, que la culture se retrouve au même moment réhabilitée dans le parcours individuel de Driss. Plus particulièrement, ce sont les confidences (sur sa vie) et les silences (sur la peinture) de Driss qui vont enclencher cette nouvelle légitimation.

Dans cette scène, c'est à deux niveaux que nous pouvons analyser la façon dont la culture se retrouve légitimée. Premièrement, Driss révèle une partie importante de son identité et, deuxièmement, nous attribuons inconsciemment une valeur à ses confidences parce qu'elles touchent, d'une part, à son intimité et qu'elles révèlent, d'autre part, une complexité assumée (Driss ne répète-t-il pas "c'est compliqué"?). Ainsi, ce n'est pas tant la valeur artistique du tableau (que Driss semble, il est vrai, apprendre à saisir lorsqu'il l'observe en silence) qui incite et provoque cet échange intime, mais au contraire, c'est l'importance supposé de cet échange en présence de cette peinture qui va implicitement et symboliquement redonner une valeur à l'art, et lui conférer à moyen terme un rôle dans l'évolution personnelle de Driss.

Ce processus est vérifié et complété quelques scènes en amont, lorsque Driss, ne travaillant plus momentanément pour Philippe, passe un nouvel entretien d'embauche dans une entreprise de livraison de colis à domicile. La première partie de l'entretien

6. Sa première remarque portant sur la jeune femme du tableau ("elle est bonne") ne produit d'ailleurs et intentionnellement que peu d'effet comique.

semble mal se déroulait lorsque la jeune femme chargée du recrutement met en avant le manque d'expérience de Driss quant à la conduite d'un véhicule. Il surmonte alors cet "handicap" en renvoyant certains codes qu'ils lui furent transmis *précisément* lors de son apprentissage culturel et artistique chez Philippe. Voici la scène:

Elle: Je vois que vous n'avez le permis de conduire que depuis un mois.

Driss: Ouais, mais j'ai conduit depuis longtemps. Ouais, je conduisais dans les voies privées, les chemins, les parcs, les parkings. Mais j'ai conduit bien.

Elle: J'ai lu votre dossier. Dans votre évaluation personnelle, vous n'avez marqué qu'un seul mot: "pragmatique".

Driss: Oui.

Elle: C'est important, c'est vrai. Chez nous il y a une autre dimension très importante que vous avez oubliée de mentionner.

Driss: Ah bon?

Elle: Prenez peut-être le temps de lire notre slogan [affiché sur une affiche publicitaire fixée au mur adjacent].

Driss: C'est presque un alexandrin ça.

Elle: Pardon?

Driss: Pre-nez-le-temps-peut-être-de-lire-no-tre-slo-gan, douze pieds.

Elle (souriante): J'ai pas fait exprès

Driss: En temps et en heure. [slogan de l'entreprise]. C'est pour ça que vous avez mis les Molles de Dalí. Pour le côté artistique.

[Sur le mur est ainsi placée une reproduction du tableau de Salvador Dalí, La Persistance de la mémoire ou "Montres molles"].

Elle (souriante): peut-être ouais...

Driss: Vous aimez la peinture?

Elle: Ah oui! J'aime bien Goya.

Driss: Ouais, c'est pas mal! Mais depuis "Pandi Panda", elle n'a pas fait grand chose quand même!

Driss obtient cet emploi non pas grâce à ses aptitudes techniques mais parce qu'il a su démontrer une connaissance et surtout un rapport désintéressé à l'art et à la culture, intégrant ainsi l'"aristocratie du désintéressement" (Bourdieu, 1979, pp. 286-287). Il utilise la poésie (alexandrin) et la peinture (Dalí) pour renverser le rapport de force et se permet même de jouer sur l'autodérision⁷. C'est ce type

7. Il fait en effet un jeu de mot avec Goya, Chantal Goya étant une chanteuse française pour enfants, qui eu un important succès à la fin des années 1970 et au début des années 1980, et dont l'une des chansons étaient "Pandi Panda".

de comportement qui définirait, entre autres, les classes sociales supérieures en France et qui serait, en plus, sollicité dans le processus adéquat de socialisation (et en particulier à l'école)⁸ et dans l'accès à un bon emploi. La place que la nation française fait à *la* culture serait en ce sens une reproduction de la culture des couches sociales les plus aisées. Plus que la volonté et l'effort individuels, le facteur déterminant de la réussite d'une personne est en effet, comme le souligne Alexandre Delaigue (*Les P'tis Bateaux*, 2014), sa naissance, (milieu social et moment historique: récession ou expansion économique). La transmission des codes culturels ne peut donc être réalisée que dans un contexte qui valorise la culture en général et ses différentes formes de manifestation (musique, théâtre, littérature etc.). Comme l'écrivait Pierre Bourdieu: "L'œuvre d'art considérée en tant que bien symbolique n'existe comme telle que pour celui qui détient les moyens de se l'approprier, c'est-à-dire de la déchiffrer" (Bourdieu et Darbel, 1966, p. 71). La culture n'est ainsi accessible qu'à ceux qui sont déjà cultivés (Faguer, 1968, p. 414) et la nation française se base sur l'illusion d'un accès égalitaire à cette dernière pour justifier sa structure méritocratique. Cependant, et ce qui nous intéresse est qu'à la différence de nombreuses scènes du film, où Driss était exclu et se moquait des codes de la "classe cultivée", il se montre désormais capable de les retransmettre et de les utiliser pour parvenir à ses propres fins. Plus que la culture en soi, Driss semble avoir acquis une certaine capacité culturelle et à comprendre que la méritocratie française repose, en fin de compte, sur une "aristocratie des talents", pour reprendre l'expression de Jules Naudet (2014). Driss a appris de Philippe à intégrer les codes de la "classe cultivée", et en les utilisant pour parvenir à ses fins (avoir un emploi), il réalise de même l'idéal républicain de méritocratie (le jeune noir de banlieue sort de l'exclusion sociale). C'est aussi pour cette raison qu'une certaine subjectivation est en train ici de se dérouler, puisque selon Michel Foucault (1984, pp. 40-41), les "modes de subjectivation" impliquent bien un rapport de soi à soi-même, en visant des "transformations qu'on *cherche* à opérer sur soi-même". Bien entendu, il y a ici une limite à l'utilisation de cette perspective foucauldienne, car ces transformations n'ont été ni volontaires ni recherchées, mais produites en quelque sorte à l'insu des deux personnages. Dans tous les cas, Driss et Philippe ont réalisé ensemble un "itinéraire moral" (Goffman, 1963, pp. 32-40), en dépassant

8. Depuis 2012, l'épreuve de "Culture Générale" a été supprimée de l'examen d'entrée de "Sciences-Po", pour justement éliminer l'effet ségrégatif de son mode de sectionnement. De manière générale, l'éducation en France se base et génère de nombreuses inégalités. Selon le rapport Pisa de 2009, le poids du milieu économique et social de l'enfant pèse plus lourdement en France qu'ailleurs: la "variance" liée aux origines sociales atteint 16,7 % en France contre 8,6 % au Canada par exemple. Voir l'article de Chemin (2012).

sant leur condition de stigmatisés et de victimes, tout en apprenant ensemble et respectivement une autre façon d'être.

Conclusion

Des films comme *La Haine*⁹ ou plus récemment *Suzanne*¹⁰ enferment les personnages dans leurs catégories sociales et n'autorisent aucun dénouement permettant aux individus d'échapper à leur destin. Dans *Intouchables*, nous avons vu un enchevêtrement des sphères publique et privée, l'une conditionnant l'autre, et réciproquement. Nous pourrions voir cela comme un emprisonnement qui déboucherait inexorablement sur l'omnipotence des codes socioculturels des classes supérieures. Cette réalité est présente dans le film, mais son histoire n'est pas fixée sur les conflits et les contradictions des rapports sociaux en France. Ces derniers sont dépassés, neutralisés, voir même "éclairés" par l'appropriation réciproque de certains codes culturels entre et par les deux personnages.

Intouchables est aussi un film qui représente un paradoxe: la rencontre de deux mondes opposés semble révéler un *contenu* irréal à cette histoire, mais la *forme* de ce film, comme nous l'avons vue, repose sur des éléments réels qui dessinent et structurent certains codes de la société française. C'est d'ailleurs peut-être cette tension sous-jacente que montre secrètement *Intouchables* et qui constitue selon Pierre Ronsanvallon (1992, pp. 160-161) une attitude bien française, c'est à dire "la critique du privilège et la recherche de l'égalité civile marquent en permanence la façon qu'a la société [française] d'appréhender le rapport social, même si c'est parfois pour l'obscurcir". La question consistant à savoir si *Intouchables* éclaire ou obscurcit ce processus dépend donc des yeux du spectateur. En effet, comme le souligne Nelly Quemener (2014, pp. 192-193) "l'humour n'échappe jamais complètement aux modèles dominants, mais il profite d'un agir propre, celui de resignifier ces modèles, voire d'en montrer le caractère arbitraire, par le biais d'une répétition imparfaite et d'une recontextualisation pouvant être mis au service d'une lutte politique". C'est aussi grâce à cet "agir propre" que le film *Intouchables* a eu aussi un succès international. La grille d'intelligibilité utilisée ici visant à un établir un lien entre un humour spécifique et la production à la française de certaines subjectivités ne saurait donc limiter le contenu et les multiples dimensions de ce film. Ainsi devrions-nous aussi nous interroger par exemple sur le rôle de l'amitié qui s'est construite entre Driss et Philippe, et de quelle façon elle a produite entre eux,

9. Réalisation: Mathieu Kassovitz, France, 1995.

10. Réalisation: Katell Quillévéré, France, 2013.

un certain “mode de vie” (Foucault, 1994, pp. 163-167) qui a séduit des publics variés et éclectiques.

Références

- ARENDETT, Hannah. (1961), *Condition de l'homme moderne*. Paris, Calmann-Lévy.
- ARIÈS, Phillipe & DUBY, Georges. (1999), *Histoire de la vie privée, 5: de la Première Guerre mondiale à nos jours*. Paris, Seuil.
- BERGSON, Henri. (1924), *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris, Alcan.
- BOURDIEU, Pierre. (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. (1966), *L'Amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris, Minuit.
- CHEMIN, Anne. (2012), “La culture générale, outil de sélection rouillé”. *Le Monde*, 15/4. Disponible sur <https://lemde.fr/2P90QcE>, consultée le 24/9/2017.
- COULANGEON, Philippe. (2004), “Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie: le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?” *Sociologie et Sociétés*, 36 (1): 59-85.
- FAGUER, Jean-Pierre. (1968), “A propos de *L'Amour de l'art* de P. Bourdieu et A. Darbel”. *Revue Française de Sociologie*, 9 (3): 413-417.
- FASSIN, Didier & RECHTMAN, Richard. (2007), *L'empire du traumatisme: enquête sur la condition de victime*. Paris, Flammarion.
- FOUCAULT, Michel. (1984), *Histoire de la sexualité II: l'usage des plaisirs*. Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. (1994), *Dits et écrits*, tome IV. Paris, Gallimard.
- GOFFMAN, Erving. (1963), *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. New Jersey, Prentice-Hall.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1964), *L'ironie*. Paris, Flammarion.
- LES P'TIS BATEAUX (2014). Radio France Inter. Disponible sur <https://www.franceinter.fr/emissions/les-p-tits-bateaux/les-p-tits-bateaux-06-juillet-2014>, consultée le 24/9/2017.
- LIOGIER, Raphaël. (2009), “*Laïcité* on the edge in France: between the theory of church-state separation and the praxis of state-church confusion”. *Macquarie Law Journal*, 9: 25-45. Disponible sur <http://www.austlii.edu.au/au/journals/MqLawJl/2009/3.html>, consultée le 10/2/2017.
- NAUDET, Jules. (2014), “L'ascenseur est dans les escaliers”. *Libération*, 3/7.
- POLI (2000). 2 (Humour et identité nationale).
- QUEMENER, Nelly. (2014), *Le pouvoir de l'humour: politiques des représentations dans les médias en France*. Paris, Armand Colin.
- RENAN, Ernest. (1882), “Qu'est-ce qu'une nation?”. Conférence prononcée le 11 mars 1882 à la Sorbonne. Disponible sur <https://bit.ly/2nDKQmv>, consultée le 24/9/2017.

- RIGOUSTE, Paul. (2012), “Intouchables (2011): l’intouchable domination masculine”. *Le Cinéma est Politique*, 21/6. Disponible sur <http://www.lecinemaestpolitique.fr/intouchables-2011-lintouchable-domination-masculine-2>, consultée le 24/9/2017.
- ROBCIS, Camille. (2016), “The biopolitics of dignity”. *South Atlantic Quarterly*, 115 (2): 313-330.
- ROSANVALLON, Pierre. (1992), *L’État en France, de 1789 à nos jours*. Paris, Seuil.
- THE PERVERT’S guide to cinema* (2006). Réalisation: Sophie Fiennes. Mischief Films/Amoeba Film.
- TODOROV, Tzvetan. (2006), *L’esprit des lumières*. Paris, Robert Laffont.

Résumé

Humour et subjectivités: retour critique sur le film Intouchables

Ce travail vise à déchiffrer certaines bases socioculturelles à partir desquelles se construisent les rapports entre les deux personnages principaux du film *Intouchables*. Ainsi, cette fiction nous permettra de détecter des codes implicites qui définissent certaines subjectivités de la société française actuelle. En étudiant le croisement d’une sphère publique sur la sphère privée – et inversement –, nous verrons comment se construisent certains processus d’assimilation et la reproduction d’une culture spécifique. Ainsi, notre but consiste à démontrer que dans l’analyse de ces intersections cachées peuvent apparaître certaines potentialités critiques et politiques.

Mots-clés: Cinéma; Culture; Humour; Identité; *Intouchables*; Subjectivités.

Resumo

Humor e subjetividades: comentários críticos sobre o filme Os Intocáveis

O artigo procura entender algumas das bases socioculturais que presidem a construção das relações entre os dois personagens principais do filme *Os Intocáveis*. Essa ficção nos permitirá identificar os códigos implícitos que definem certas subjetividades da sociedade francesa atual. Ao estudar o cruzamento da esfera pública com a privada, e inversamente, podemos ver como são construídos processos de assimilação e de reprodução de uma cultura específica. Assim, nosso objetivo consiste em mostrar como a análise dessas intersecções ocultas pode revelar algumas potencialidades críticas e políticas.

Palavras-chave: Cinema; Cultura; Humor; Identidades; *Os Intocáveis*; Subjetividades.

Abstract

Humour and subjectivities: critical comments on the movie The Intouchables

This work aims to understand certain socio-cultural elements through which the relationships between the two main characters of the French movie *The intouchables* are built. This fiction enables us to detect certain implicit codes that shape specific subjectivities in the French society. Focusing on how a public sphere intersects with a private one and – vice versa – we will see how some processes of assimilation and reproduction of a specific culture are built. At the same time, we aim to demonstrate that this analysis of those hidden intersections might be able to convey some critical and political potentialities.

Keywords: Cinema; Culture; Humour; Identity; *The Intouchables*; Subjectivities.

Texto recebido em 16/2/2017 e aprovado em 18/10/2017.

DOI: 10.11606/0103-2070.TS.2018.127032.

ANTONIO PELE é professor adjunto do Departamento de Direito e do Programa de Pós-graduação em Direito (PPGD) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGD – PUC-Rio).
E-mail: apele@puc-rio.br.

