White Dog

(Samuel Fuller, 1982)

Revoir

Œil pour œil

par Florent Barrère le 16.06.2014

Deux ans après *The Big Red One* (1980), à la fois récit personnel et film de guerre, Samuel Fuller revient à un modeste film de série B, à l'écriture resserrée :une jeune femme, actrice débutante à Hollywood, recueille un chien blessé, à la toison blanche. Elle découvre qu'il a été forcé depuis son plus jeune âge par un propriétaire sudiste à attaquer à mort tous les afro-américains. Eprouvant de l'affection pour ce chien égaré, elle décide de le confier à un anthropologue noir dans un centre de dressage, qui va relever le défi de guérir le chien d'attaque de sa « haine raciale » si profondément ancrée.

Le chien de Pavlov

Ivan Pavlov, le maître de la psychologie soviétique moderne, estimait que les comportements complexes des organismes pouvaient se résumer à des chaînes de comportements conditionnés. Pour prouver sa démarche, il a mené des recherches sur les chiens : ainsi, en associant un son de clochette à de la nourriture (poudre de viande), le chien salivait, à tel point que cette salivation, au fil des répétitions, se déclenchait à l'unique son de la clochette, sans l'apport de la nourriture (conditionnement de type 1). Ses travaux, très peu connus en occident, se sont souvent limités à ce seul « réflexe conditionné », c'est-à-dire à une réaction non volontaire de la part de l'animal qui répond à un stimulus. Ce traitement forcé fait tout l'intérêt du roman originel de Romain Gary : son *Chien Blanc* (1) est un lointain cousin dégénéré du chien de Pavlov, un chien du sud *Dressé pour tuer* (2), dans un stupéfiant conditionnement raciste qui a soulevé l'indignation de l'actrice Jean Seberg, alors compagne de l'écrivain et très engagée dans le Mouvement des droits civiques et la défense des idées de Martin Luther King au tournant des années soixante.

La seconde partie du récit suit à nouveau les préceptes de Pavlov, mais en les inversant : il ne s'agit plus d'inculquer au chien des réflexes conditionnés mais de patiemment « inhiber » sa haine raciale au contact quotidien d'un dresseur noir **[01]**. Les résultats sont arrachés de haute lutte, après de nombreux cycles d'améliorations et de rechutes, où la répétition des mêmes gestes sert le processus de guérison, la fatigue se révélant bien souvent le dernier seuil où se dépose toute la hargne de la bête, enfin. Les motifs récurrents du don d'hamburger, de la caresse, de l'affrontement physique dans l'arène **[02]** illustrent l'aspect cyclique du travail de dressage, l'éternel recommencement du « désapprentissage », le combat ingrat contre un racisme qui touche jusqu'aux chiens d'attaque.

Le style Fuller

Grâce aux cadrages pertinents de Bruce Surtees (3), le procédé alors récent de la *steadicam* est adopté à hauteur de chien : Samuel Fuller se démarque nettement du roman de Romain Gary, qui adoptait exclusivement le point de vue des humains. Le réalisateur prend l'initiative d'expérimenter avec son spectateur un « devenir-chien », qui se manifeste non par un mimétisme poussif – la subjectivité animale n'est jamais réduite à une pénible caméra subjective ; mais par une *attention canine* à la sensation d'être là, dans l'espace. C'est un peu de ce sentiment-là que Gilles Deleuze et Félix Guattari tentent de théoriser avec la notion de « devenir-animal » : « « Le devenir-animal » ne peut advenir dans la simple ressemblance, qui n'est qu'un obstacle ou un arrêt à cet état des choses, qui est vécu comme une relation transitoire : ni homme, ni animal, dans l'interstice vécu de cette relation. Le devenir-animal ne consiste pas à imiter l'animal ou à être l'animal » (4).

La musique d'Ennio Morricone, loin de cette subjectivité animale dévolue aux cadrages, semble au contraire en « empathie » avec les trop rares humains qui essaient de comprendre, d'aimer ou de sauver le chien (sa maîtresse, le dresseur noir, le propriétaire blanc du centre de dressage). En ressort une mise en scène de prime abord déroutante, car volontairement heurtée, « oxymorique » : entre sécheresse et baroquisme, les déambulations canines se heurtent à des flashes expressionnistes d'une rare violence. A commencer par cette image emblématique, reprise en partie par l'affiche du film, du chien en gros plan, repu, l'œil éteint, le pelage d'une blancheur irréelle moucheté par le sang de sa dernière victime **[03]**. Car toute la problématique du film réside dans la charge satirique endossée par ce chien à la blancheur virginale : peut-on combattre le racisme par les armes du racisme ? Un chien d'attaque endoctriné, de surcroît violent, est-il le meilleur outil pour démontrer l'ignorance crasse du racisme ? Toute l'ambiguïté du film, que Samuel Fuller prend un malin plaisir à ne jamais dénouer, réside dans ce questionnement.

Un film censuré

Samuel Fuller peut difficilement être taxé de racisme, car les accès de violence de son chien blanc ne le vengent d'aucune frustration personnelle : la charge satirique est ainsi décuplée via le personnage de l'ancien propriétaire du chien, qui a l'outrecuidance de léguer, par tradition ou tout simplement habitude, un racisme postcolonial à ses petites-filles. Mais contre toute attente, le mal de la polémique enfle et le réalisateur reçoit sur le tournage la visite d'un porte-parole de la NAACP (Association Nationale pour l'Avancement des Personnes de Couleur) venu s'assurer que « le film ne portait pas atteinte à l'image des noirs ». La Paramount, pressentant le scandale à venir, bloque alors l'exploitation du film et sa sortie reste extrêmement confidentielle. Dommage, car en l'état, *White Dog* rivalisait sans peine avec les meilleurs films d'horreur des années quatre-vingts, *revenge movie* canin réussissant la parabole d'une société californienne outrageusement raciste.

Un film tragique

Le film est moins ludique qu'éprouvant, en bien des moments angoissant, comme le prouve cette scène si inattendue du gazage d'un chien à la fourrière, reléguée à l'arrière-plan dans la zone floue alors que le point est effectué sur le visage de l'actrice, effarée. Les souvenirs personnels de Samuel Fuller se mêlent sans nul doute au trépas de ce chien, lui qui a filmé dans un documentaire la libération du camp de Falkenau (Tchécoslovaquie), alors qu'il était engagé comme soldat dans la première division d'infanterie américaine, la bien nommée « Big Red One ».

A de trop rares moments de pure sensibilité affective, surtout au côté de sa maîtresse où il trouve ses plus beaux moments de répit, le chien blanc bascule le plus souvent vers l'implacable machine à tuer : la première victime est un éboueur noir, dont le camion se fracasse contre la vitrine d'accessoires pour chien *oscar's*. D'oscars, il ne sera point question pour ce film ébouriffé, comme le prouve par la suite la féroce pique (de fléchette !) adressée au poster du R2D2 de *Star Wars* (1977) de Georges Lucas par le propriétaire blanc du centre de dressage, au prétexte que les ferrailles clignotantes mettent au placard les animaux sauvages dans le cœur des enfants ! S'ensuivent d'autres victimes, toutes afro-américaines : une actrice, un employé du centre de dressage, jusqu'à un ultime quidam noir, en costard-cravate, qui meurt sous les crocs du chien au sein même d'une église, au pied d'un vitrail moderne représentant Saint-François d'Assise, grand protecteur des animaux sauvages.

Alors que le chien semble tout à fait guéri, grâce aux efforts considérables du programme de « désapprentissage » mené par le dresseur noir, tout s'écroule à la dernière séquence : lorsqu'on lui enlève sa muselière, l'animal, gueule béante, retrouve ses anciens démons et se jette à la gorge de l'homme blanc, propriétaire du centre de dressage. La scène est désarmante, car elle propose un nœud d'enjeux bien insoluble autour de la question raciale : pourquoi, contre toute attente spectatorielle, l'Homme blanc est-il tué ? C'est une « entorse » manifeste à une fin de film d'horreur pessimiste, où le chien aurait tué son dresseur noir, prouvant ainsi l'extrémisme de son conditionnement. Il aurait pu aussi dans un même élan mettre à terre sa maîtresse, non parce qu'elle est une femme blanche, mais parce qu'elle l'a quasiment abandonné durant le dressage. Mais pourquoi diable se jeter aveuglément sur ce vieil homme blanc, ce doux patriarche ? Sans doute le chien voulait-il se venger des sévicesexercés par son ancien maître, qui accuse une ressemblance physique assez marquée avec le vieil homme. Organise-t-il inconsciemment la mort de la domination blanche, de la culture coloniale, en étalant le ça refoulé de la population noire ? Le chien a reçu symboliquement les coups de l'homme blanc ; il rend viscéralement les coups à l'homme blanc. Œil pour œil. Le constat est d'une lucidité effroyable, au seuil de la tragédie : la haine de l'homme pour l'homme n'en finit jamais. Elle ne s'éteint jamais, ne se guérit jamais. L'animal n'est qu'une victime de plus, vecteur de cette violence qui se transmet, à l'infini.

Notes :

(01) *Chien Blanc* de Romain Gary, Editions Gallimard, 1970.

(02) Titre du film sur le marché français, où il fut distribué plus largement qu'aux Etats-Unis.

(03) Durant quinze années (de *Play Misty for Me* à *Pale Rider*), il fut notablement le directeur de la photographie de Clint Eastwood.

(04) Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980. pp. 285-286.

par Florent Barrère le 16.06.2014
Site Revue Eclipses - Copyright