



Fiche technique	1
Réalisateur	2
Le cinéma en partage	
Genèse	3
Paris, La Chaux-de-Fonds, Anvers	
Avant la séance	4
Du carbonado au film de genre	
Découpage narratif	5
Récit	6
Famille de sang, famille de cœur	
Mise en scène	8
Voir, revoir, (re)vivre	
Trois couleurs	
Géographie des émotions	
Séquence	12
Un deuil inachevé	
Genre	14
Un film, des films	
Musique	17
Dire ce qu'on ne peut pas dire	
Motifs	18
Un art de la description	
Document	20
Une nouvelle série ?	

● **Rédacteur du dossier**

Yannick Lemarié est enseignant de cinéma en classe de Cinéma-audiovisuel et critique à la revue *Positif* depuis vingt ans. Dans le cadre d'une mission de coordonnateur académique-cinéma, il a mis en place, organisé et animé des interventions pour les dispositifs scolaires, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a collaboré à de nombreux ouvrages et est l'auteur d'un *Dictionnaire des objets dans le cinéma* paru aux éditions Dumane en 2017.

● **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



Dessin de Lucas Harari pour son frère Arthur © Lucas Harari

● Générique

DIAMANT NOIR

France | 2016 | 1 h 55

Réalisation

Arthur Harari

Scénario

Arthur Harari, Vincent Poymiro, Agnès Feuvre

Photographie

Tom Harari

Décors

Véronique Sacrez

Musique

Olivier Marguerit

Montage

Laurent Sénéchal

Costumes

Sophie Lifshitz

Production

Les Films Pelléas

Distribution

Ad Vitam

Format

1.85, couleur

Sortie

8 juin 2016 (France)

● Synopsis

Pier vit de vols et de petits boulot: le jour, il travaille pour une entreprise de démolition, le soir, accompagné d'un complice dénommé Kevin, il participe à des cambriolages pour le compte de Rachid. C'est dans ce contexte social chaotique que Pier apprend la mort de son père. S'il ne l'a pas revu depuis plusieurs années au point d'ignorer qu'il vivait dans la rue sans ressources, il connaît – du moins le croit-il – son histoire: Victor Ullmann a été autrefois lapidaire et a dû abandonner son métier après avoir perdu une main dans un accident du travail. Rejeté par les siens puis déshérité, il est parti vivre un temps en Italie avant de revenir en France dans un foyer.

L'enterrement est l'occasion pour Pier de revoir sa famille, notamment son oncle Joseph et son cousin Gabi. Mais ces retrouvailles, loin d'apaiser la colère du jeune homme contre ceux qu'il considère comme les responsables principaux de la déchéance paternelle, la ravivent. Il décide «de leur faire mal», de demander «réparation». Hasard ou nécessité? Gabi propose à Pier de venir travailler à Anvers car il a besoin de quelqu'un de confiance pour abattre les cloisons de ses bureaux. Pier accepte et profite d'une fête donnée en l'honneur de Lisa, la compagne de Gabi, pour se lier avec Rick, le talentueux tailleur de pierre au service des Ullmann, qui consent à l'accueillir dans son atelier. Il rencontre également Gopal, le fascinant propriétaire d'usines de débrutage, lors d'un voyage d'affaires en Inde. Pier va-t-il dès lors abandonner son idée de vengeance? Quand il apprend la livraison de gros diamants, il décide au contraire de prévenir Rachid afin d'organiser un casse. Mais rien ne se passe comme prévu: à cause de l'arrivée inopinée de Joseph, le braquage tourne mal et laisse sur le carreau ce dernier ainsi que les complices de Pier. Lavé de tout soupçon par la police, le jeune homme décide malgré tout, après une brève conversation avec Gopal, de monter dans un train et de quitter la ville.

Réalisateur

Le cinéma en partage

● Le cinéma comme affaire de famille

Présenter Arthur Harari revient à parler de sa famille et en premier lieu de son grand-père, Clément Harari (1919-2008), qui donne ses traits à Isaac, l'ancêtre des Ulmann dont le portrait trône dans les bureaux. Si le nom est aujourd'hui connu surtout des cinéphiles, l'homme a pourtant sa place dans l'histoire du cinéma. Durant les années 1960-1970 en effet, il prête son visage à de multiples personnages souvent peu recommandables au point de devenir l'un de ces seconds rôles emblématiques du cinéma français. Avec une telle référence, difficile pour le petit-fils de ne pas s'intéresser au septième art.

Arthur Harari est né en 1981 de parents architectes installés en Seine-Saint-Denis. Tout en voyant quantité de films dès son plus jeune âge, il commence, poussé par son frère aîné Tom, à bricoler des courts métrages en Super 8. Il décide vite d'en faire son métier et se lance dans des études de cinéma. Il ne les mène pas cependant jusqu'au bout car il préfère réaliser plutôt que s'en tenir à un enseignement théorique. Tom, puis Lucas, le benjamin, l'accompagnent dans cet apprentissage. Le premier se tient derrière la caméra tandis que le «petit» offre, un temps, sa silhouette d'adolescent fragile aux personnages inventés par le cadet. Cette relation affective et familiale se prolonge aujourd'hui encore avec d'autant plus de facilité qu'elle repose aussi sur une complicité artistique. Il suffit de lire le roman graphique de Lucas, devenu dessinateur, pour en prendre la mesure. Aussi puissamment original que *Diamant noir, L'Aimant* (2017) s'enfonce lui aussi dans les mystères d'une personnalité et d'un lieu.

● Le cinéma comme fraternité

Famille de sang, famille de cœur. Arthur Harari n'a pas une conception étroite de la famille. Au contraire, il agrège volontiers autour de lui des «frères d'élection»: les acteurs, les principaux chefs de poste (assistant, monteur, scénariste), des artistes. Ancien braqueur devenu écrivain et metteur en scène, Abdel Hafed Benotman, auquel *Diamant noir* est dédié, est l'exemple le plus probant. «J'ai connu Hafed Benotman, confie le cinéaste à l'annonce de sa disparition, le temps d'une courte année, entre

● Se mettre en scène

Lorsque Caravage peint son *David avec la tête de Goliath* (1606-1607) il décide de donner ses traits au visage du géant décapité afin de faire pénitence auprès du pape qui lui reprochait ses blasphèmes. Beaucoup plus tard, Hitchcock reprendra le procédé puisqu'il ne fera pas moins de 37 apparitions dans son œuvre. Les réalisateurs contemporains ne sont pas en reste. Deux exemples parmi d'autres: Nanni Moretti et M. Night Shyamalan. Naturellement, chaque cas est différent: si le cinéaste est parfois une simple silhouette à peine discernable dans le flux de l'action, il peut en d'autres circonstances se résigner à un rôle secondaire voire principal. On pourra demander aux élèves, après leur avoir présenté Arthur Harari avant la séance, de repérer à quel moment il est présent sur l'écran et pour quelles raisons. Sans doute pourront-ils parler d'un effet signature. Mais on s'attardera surtout sur le rôle qu'il se donne: celui d'un policier venu annoncer à Pier la mort de son père. Faut-il rapprocher cette fonction de celle du réalisateur? C'est ce que Arthur Harari suggère lorsqu'il confie qu'il «aimait bien l'idée d'assumer frontalement la fonction de celui qui donne le coup d'envoi du récit, en venant annoncer l'élément déclencheur...» Sa jeunesse évitait de surcroît de tomber dans le cliché du flic.



le jour où j'ai décidé que je voulais qu'il joue l'un des rôles principaux de mon premier long métrage, *Diamant noir*, et sa mort il y a quelques jours. Entre temps, nous avons tourné ce film ensemble, et j'ai trouvé en lui un homme et un acteur exceptionnels, un ami et un frère.»¹

● Le cinéma comme filiation

Arthur Harari s'abreuve à une double cinéphilie. Tout commence à l'âge de 9-10 ans quand il découvre, lors d'une rétrospective de la Warner Bros. à Beaubourg, les grands maîtres américains du film noir. Sa passion le pousse à conserver dans sa poche une liste des films qu'il doit voir. Son goût marqué pour ce genre ne l'empêche pas cependant d'aller du côté des Sirk, Minnelli, Kazan – chez qui il apprécie l'usage flamboyant de la couleur – ou encore Cassavetes.

Son autre lignée – européenne celle-là – est tout aussi éclectique. Quelques grands noms ressortent: l'Allemand Fassbinder, les Italiens Pasolini (auquel Harari empruntera le prénom de son personnage) et Sergio Leone, les Français Renoir, Rohmer, Pialat, Chabrol et Eustache. Ces derniers sont si présents dans sa formation qu'on retrouve la trace de leurs œuvres et de leur art dans ses premiers courts et moyens métrages: *Des jours dans la rue* (2005), *La Main sur la gueule* (2007), *Peine perdue* (2013).

Fort de cette riche culture cinématographique, Arthur Harari peut dès lors réaliser *Diamant noir*.



En portrait, Clément Harari

1 «À propos de la mort d'Hafed Benotman», *Libération*, 2 mars 2015.

Genèse

Paris, La Chaux-de-Fonds, Anvers

● Courts métrages

Suivre la genèse de *Diamant noir*, c'est d'abord en repérer les prémisses dans les projets précédents, tout particulièrement les courts et moyens métrages. En effet, quand on découvre *Des jours dans la rue*, *La Main sur la gueule* et *Peine perdue*, on voit que *Diamant noir* s'y trouve déjà en germe. Certes, les sujets diffèrent largement, mais au-delà des péripéties propres à chaque scénario, on repère des constantes. Un besoin par exemple de ne jamais montrer le personnage principal chez lui, comme s'il fallait en faire une créature nomade, condamnée à rester dehors et à affronter le monde. Autre point commun : les relations conflictuelles entre les individus. *La Main sur la gueule* et *Peine perdue* sont à cet égard prémonitoires puisqu'ils évoquent, pour l'un, les liens compliqués entre un père et son fils, pour l'autre, la timidité d'un jeune homme incapable d'avouer ses sentiments à une femme. Ne sont-ce pas là quelques traits saillants du personnage de Pier ? À ces remarques, on n'oubliera pas d'ajouter un goût pour l'étrange (par exemple dans *Des jours dans la rue*, l'apparition soudaine d'un mendiant aux allures de mystique indien) et une mise en scène déjà affirmée où se conjuguent le recours au zoom et une préférence pour la profondeur de champ. Avec Arthur Harari, les acteurs – de Christian Chaussex dans *Des jours dans la rue* à Niels Schneider dans *Diamant noir*, en passant par Lucas Harari dans *Peine perdue* – doivent marcher, car le mouvement de leur pas est déjà une façon de les caractériser et de comprendre leur fébrilité.

● Scénario

Alors qu'il cherchait depuis plusieurs années des financements afin de réaliser une sorte de *road movie* dont l'inspiration se situait entre la France et l'Amérique, Arthur Harari se voit proposer un projet de film par le producteur Grégoire Debailly. Ce dernier avait lu un article du journal *Libération* dans lequel il était question de la multiplication des attaques à main armée en Europe. Il propose alors au jeune cinéaste de réaliser un film de braquage, et lui suggère un décor stimulant pour une telle histoire : la ville de La Chaux-de-Fonds, en Suisse, là où sont fabriquées des montres de luxe réputées. Si le premier synopsis développé avec Olivier Séror reprend grossièrement l'idée et le lieu, le projet, co-écrit avec Vincent Poymiro et Agnès Feuvre, évolue ensuite sensiblement : l'histoire ne se passe plus du côté de l'Helvétie mais sur les bords de l'Escaut, à Anvers précisément. Pourquoi ce déplacement d'une région vers une autre ? En partie parce que Pier Ullmann, le protagoniste de *Diamant noir*, s'inspire de Pierre Goldman, le célèbre aventurier-guérrillero des années 1960 qui bascula dans la délinquance avant d'être jeté en prison et de se faire assassiner par une organisation d'extrême-droite, «Honneur de la Police». Sa judéité amène les scénaristes à placer le film dans le quartier diamantaire d'Anvers, majoritairement juif. Par ailleurs, le lieu a de quoi attirer : il n'a jamais été exploité dans une fiction et a une réelle puissance dramatique.

À partir de là et afin de donner à son récit une assise solide, Arthur Harari se renseigne sur un milieu qu'il ne connaît pas et dans lequel son personnage évoluera. Par l'entremise de deux amis, il rencontre la famille du plus grand tailleur de pierre vivant, Gabi Tolkowsky, et un jeune négociant qui lui montrent des ateliers tout en lui dévoilant quelques secrets. En outre, il prend conscience de l'importance de l'Inde dans un marché en pleine expansion...

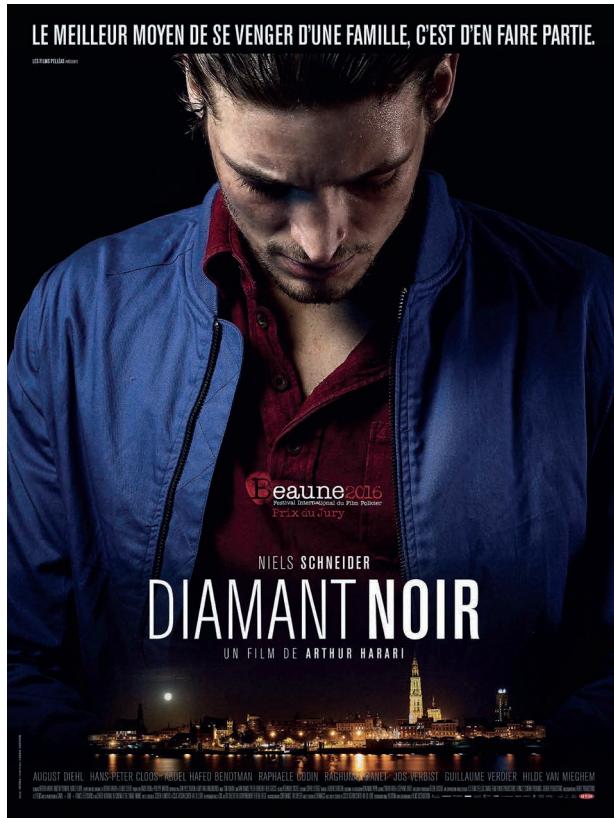
Le scénario est alors sur les rails : il n'a plus qu'à l'enrichir. Vincent Poymiro se souvient d'un type qui, après avoir perdu un bras dans la briqueterie de son père, se mit à détester sa famille, tandis qu'Arthur Harari convoque les pièces de Shakespeare (*Hamlet* et une citation de *Troïlus et Cressida*), *Les Hauts de Hurlevent* (pour la scène du cauchemar au cours de laquelle la main casse le carreau), Rubens, ses cinéastes de prédilection. *Diamant noir* est né.

● Casting

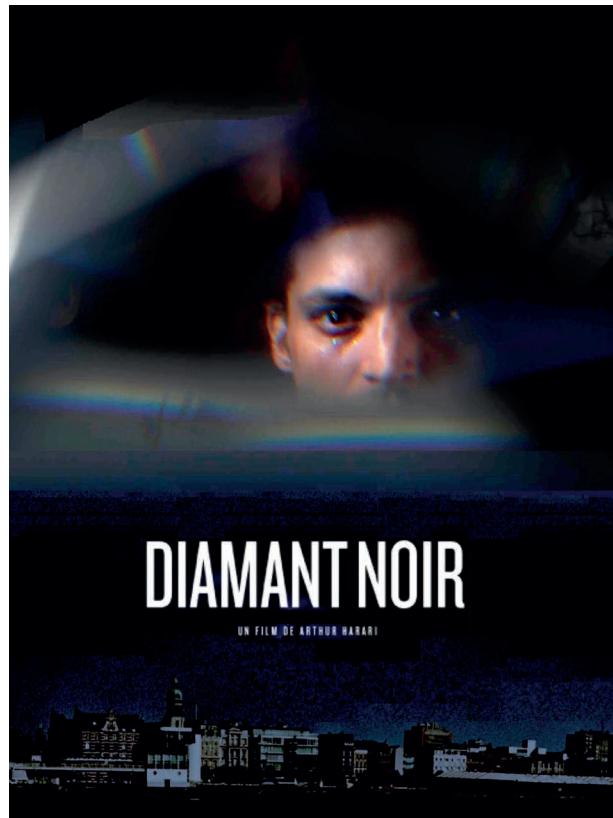
Il ne reste plus qu'à trouver les acteurs. Comme souvent, le choix est affaire de hasards et de suggestions. Alors que pour le rôle de Pier Ullmann, Arthur Harari imaginait un acteur plutôt petit, brun et nerveux, il écoute sa directrice de casting qui lui souffle le nom de Niels Schneider, dont le physique est pourtant à l'opposé de ce qu'il recherche. Mais le choix s'avère judicieux car le comédien est l'incarnation parfaite de Pier Ullmann. C'est avec une fortune identique qu'Arthur Harari trouve son Rachid. Plutôt que de prendre le cinéaste Abdellatif Kechiche pour jouer ce rôle comme il en avait l'intention, il retient le conseil de ce dernier et choisit Abdel Hafed Benotman, dont la réussite à l'écran est éclatante. Le casting est complété par des comédiens allemands particulièrement remarquables (August Diehl, vu chez Tarantino ; Hans-Peter Cloos) et, pour tenir le rôle de Gopal, par le chorégraphe, danseur, musicien et chanteur indien Raghunath Manet.



© Claire Nicol



© Ad Vitam



Essai d'affiche d'Arthur Harari © Arthur Harari

Avant la séance Du carbonado au film de genre

Parce qu'un titre est une information, une promesse, un horizon d'attente, il constitue le premier sujet d'interrogation. Ici, il surprend d'autant plus qu'il déploie une richesse sémantique sous son apparente banalité.

Le «diamant noir» ou *carbonado* a la particularité d'être plus ancien que le diamant blanc ou le diamant de couleur. Son origine reste en partie mystérieuse et se situerait en dehors de la Terre, selon les scientifiques. Il aurait été apporté par des météorites, ce qui expliquerait sa dissémination sur le globe et sa présence en dehors des roches volcaniques. Sa composition particulière, faite d'inclusions multiples, le rend difficile à tailler et, par conséquent, lui donne une place à part dans la famille des diamants... Faut-il voir là un lien avec Pier, le fils déclassé de Victor? Notons en tout cas que le prénom du personnage principal de *Diamant noir* favorise le rapprochement puisqu'il fait de Pier (ou, par synecdoque, son iris) la possible «pierre noire» du titre. Preuve supplémentaire: Niels Schneider, l'acteur, insiste sur les cheveux bruns du personnage qu'il incarne, allant jusqu'à comparer leur coloration à celle de la suie.

Comme Pier, le titre «diamant noir» (qu'on rapprocherait volontiers de *The Dark Mirror* de Robert Siodmak tourné en 1946) est pétri de paradoxes: il désigne un objet qui n'est jamais montré dans le film; il recourt à un lettrage blanc pour évoquer la noirceur; il évoque la richesse tout en se présentant dans une typographie d'une grande simplicité. L'absence d'article (*un diamant* ou *le diamant*) en fait un mode de dénomination, un surnom [cf. *Genre*], un problème à résoudre, sinon une abstraction. *Last but not least*, «diamant» suggère la lumière quand le «noir» nous plonge dans l'obscurité. Métaphore du cinéma? Même si personne n'y songe vraiment à la seule lecture de l'expression, il reste que devant un titre aussi chargé d'histoires (cf. *À la poursuite du diamant vert*, *Les diamants sont éternels*, *Le Diamant du Nil*, *Blood Diamond*...), le spectateur français imagine déjà un diamant à trouver, à voler ou à récupérer. Le graissage de l'adjectif «noir» le conforte dans cette impression puisqu'il voit dorénavant, au-delà de l'objet, un genre cinématographique: le film noir.

● Image

L'image conserve la simplicité du titre avec une organisation qui se fait selon deux axes, vertical et horizontal.

D'emblée, l'œil du spectateur est attiré par un jeune homme. Placé au-dessus d'un paysage urbain, celui-ci se détache sur un fond noir, écho probable de l'adjectif qualificatif du titre. Ses vêtements – une chemise légèrement entrouverte et un blouson zippé – le situent socialement du côté des employés plutôt que des dirigeants. Ils reprennent, par ailleurs, les deux couleurs primaires que le réalisateur privilégie dans son film: le rouge et le bleu. Alors que d'ordinaire une telle représentation (plan taille, axe frontal, portrait centré) vise à établir un lien direct entre le spectateur et le personnage par l'entremise de regards croisés, il n'en est rien ici: Pier est seul, dramatiquement seul; il baisse la tête comme s'il ne voulait pas être reconnu et qu'il tentait par tous les moyens de préserver son incognito, son mystère.

La taille du personnage étonne: elle en fait un géant. Rien d'illogique à cela puisque Pier est fasciné par la légende de Druon Antigone, la créature mythique de la ville d'Anvers qui tranchait la main de ceux qui refusaient de payer leur droit de passage sur l'Escaut. L'œil réduit à une seule ligne est celui d'un prédateur, à moins qu'il ne soit celui d'un héros parti à la recherche de quelques malfaiteurs. Reste que la position du visage nous invite à regarder vers le bas de l'affiche, là où, sur l'axe horizontal, se déploie Anvers (Antwerpen en néerlandais).

La cité belge, réputée pour l'activité de ses diamantaires, est reconnaissable aux bâtiments qui la composent, notamment la cathédrale Notre-Dame. Photographiée lors d'une nuit de pleine lune, elle brille de mille feux à tel point qu'on pourrait aisément la comparer à un diamant noir (après tout, le paysage se situe en dessous titre...) sur un plateau à débruter. La disposition de l'affiche rappellerait alors celle d'un atelier et, plus précisément encore, celle du tailleur de pierre en train d'observer le diamant après avoir, selon la formule de Rick, «tracé un chemin à la lumière». L'éclat lumineux qui conclut notre parcours de lecture ne nous permet pas cependant de nous défaire d'une impression générale: *Diamant noir* nous plonge dans un monde de colère, de ténèbres, d'angoisse et de cauchemars... Non pas un *dies irae*, mais une *nox irae*.

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:23 – 00:03:40

Première image : un œil fermé s'agit sous la paupière. Le dormeur, Pier sans doute, revoit l'accident de son père Victor qui, en plein travail de débrutage d'un diamant, se coupe la main sous le regard de son frère Joseph. Le générique s'achève sur un œil largement ouvert.

2 VOL D'UN TABLEAU

00:03:41 – 00:07:51

Pier livre un colis chez une femme. Il demande s'il peut se nettoyer l'œil et profite de son passage dans la salle de bains pour repérer les lieux. La nuit, il revient avec son complice, Kevin, pour s'emparer d'un tableau qu'il remet ensuite à Rachid. Ce dernier prend le temps de soigner Pier qui s'est blessé lors de sa fuite.

3 L'ENTERREMENT DE VICTOR

00:07:52 – 00:14:54

Alors qu'il retrouve Rachid dans un café, Pier est appelé par un policier qui lui annonce la mort de son père. Faute de l'avoir vu depuis longtemps, il découvre alors ses conditions de vie misérables. Après un passage à la morgue puis dans le foyer où il résidait, Pier rédige une lettre où il écrit ce qu'il croit savoir du passé paternel : l'accident, l'errance en Italie, l'évitement de l'entreprise familiale. Au cours de l'enterrement, il manifeste la détestation qu'il éprouve vis-à-vis des siens, notamment de son oncle Joseph.

4 L'INVITATION

00:14:55 – 00:20:43

Invité par son cousin Gabi à faire des travaux dans les bureaux d'Anvers, Pier décide d'accepter la proposition. Il voit là l'occasion de se rapprocher de sa famille pour mieux venger son père. Il sollicite toutefois l'avis de Rachid.

5 ARRIVÉE CHEZ JOSEPH

00:20:44 – 00:28:05

Sitôt descendu du train, Pier découvre le quartier diamantaire ainsi que les locaux dont il doit abattre les cloisons. Il apprend également que les ateliers ne sont pas dans le bâtiment qu'il visite. Plus tard, dans la soirée, il rejoint son oncle, sa tante, Gabi et la compagne de celui-ci, Luisa. Le repas est difficile : Joseph soutient une conversation tendue avec son fils sur une possible alliance avec un riche homme d'affaires indien

dénommé Gopal, avant de faire comprendre à Pier que l'invitation n'est pas de son fait.

6 ENTRÉE DANS LE MILIEU DIAMANTAIRE

00:28:06 – 00:40:12

Sur la trace de l'atelier de diamants, Pier entre dans une boutique où il apprend l'origine du nom d'Anvers. Lors de la pause déjeuner, il propose à Gabi de travailler avec lui. En vain : son profil, sa méconnaissance des langues étrangères sont, a priori, rédhibitoires. Coup de chance : Pier fait la connaissance de Rick, le tailleur de pierre favori de la famille Ullmann. Il lui demande de lui apprendre le métier. Entre-temps, la tension entre Gabi et son père aura monté d'un cran : Joseph préfère acheter quatre gros diamants plutôt que de traiter avec Gopal.

7 MALAISE

00:40:13 – 00:44:42

Pendant qu'il dessine le plan de l'atelier de Rick dans un carnet en vue d'un casse, Pier est rejoints par Luisa. Tous deux font quelques pas jusqu'à ce que Pier s'arrête, pétrifié : devant lui s'élève la statue du libérateur de la ville qui vient tout juste d'amputer son adversaire. Durant la nuit, alors que Pier fait un nouveau cauchemar, Gabi a une crise d'épilepsie.

8 VOYAGE EN INDE

00:44:43 – 00:52:23

Après sa première leçon avec Rick, Pier part en Inde avec Gabi afin de rencontrer Gopal. L'homme d'affaires indien leur fait visiter ses immenses ateliers de débrutage, tout en parlant de sa passion pour le diamant. Un lien se tisse entre le fils de Victor et l'Indien.

9 TIRER PLUSIEURS FILS

00:53:24 – 01:02:50

Pier continue à se former jusqu'au jour où Rick dévoile ses compétences. Surprise totale de Joseph qui, malgré sa colère, accepte que son neveu entre dans le monde des diamantaires ! Cette promotion ne dissuade pas pour autant Pier de se venger. Au cours de la soirée, il retrouve Luisa et Gabi à un meeting de boxe. Après une altercation, Gabi décide de partir seul, laissant sa compagne avec son cousin. Une idylle entre eux est-elle possible ? Luisa refuse...

10 LA VENGEANCE SE PRÉCISE

01:02:51 – 01:09:30

Pier apprend l'arrivée de quatre gros diamants d'une valeur de « vingt

millions ». Il avertit Rachid et Kevin. Si tout semble bien se passer pour Pier, ce n'est pas le cas pour Gabi qui se sent méprisé par son père.

11 CONTRETEMPS

01:09:31 – 01:21:40

Coup de théâtre ! L'atelier va être saisi à cause d'impayés. Joseph essaie de trouver une solution, au moins le temps que ses cailloux soient taillés. Inquiet, Pier prévient Rachid et Kevin de la nouvelle situation, provoquant chez eux une telle fureur que les deux hommes le menacent. Sans avertir Gabi, Pier suggère une solution à Joseph : demander l'aide de Gopal. Celui-ci accepte.

12 REMORDS

01:21:41 – 01:29:42

À deux doigts de mener à bien sa vengeance, Pier hésite, tergiverse, se sent mal. Alors que Luisa vient chercher un réconfort après une nouvelle crise d'épilepsie de Gabi, il tente de la violer.

13 UN BRAQUAGE RATÉ

01:29:43 – 01:45:44

C'est le jour J. Tandis que Rachid et Kevin s'affairent sur le coffre-fort, Joseph entre dans l'atelier et téléphone à Pier : il veut le voir immédiatement ! Pier se précipite. Une discussion s'engage pendant laquelle le fils de Victor apprend la vérité sur son père. La vengeance n'a plus aucune justification ! Malheureusement, Kevin, pourtant caché, est surpris par Joseph. Une fusillade s'engage qui laisse les deux voleurs morts sur le sol et Joseph blessé.

14 NOUVEAU DÉPART

01:45:45 – 01:51:24

Après un bref passage au poste de police, Pier rencontre une dernière fois Gopal puis prend le train, libéré de ses fantômes.

15 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:51:25 – 01:55:16



Récit

Famille de sang, famille de cœur

Le sang qui éclabousser les visages des deux frères dans la séquence d'ouverture du film est assurément celui de Victor. Il provient du moignon sanguinolent que la machine à débruter lui a laissé. Mais le sang ne peut se réduire à sa réalité physique. Comme le prouvent les nombreuses expressions usuelles («frères de sang», «liens du sang», «sang bleu»), il évoque aussi une origine, une filiation, une fraternité.

● Une famille déchirée

La famille Ulmann tourne autour des hommes. Les femmes ne sont pas négligées pour autant, mais elles ont un rôle social moins exposé: la mère de Gabi s'occupe de la maison tout en conservant un œil protecteur sur son unique rejeton. Quant à Luisa, en dépit d'une modernité apparente qui la pousse à pratiquer la boxe thaï et à poursuivre ses études jusqu'au doctorat, elle veille, comme sa future belle-mère, sur Gabi, notamment quand il a une crise d'épilepsie. Loin d'être libre comme ses activités semblent le suggérer, elle reste sous la coupe de son compagnon au point de se laisser toucher les fesses en public quand il veut prouver qui est le maître. Une précision toutefois: sa façon de réagir, à cet instant, prouve qu'elle n'est pas prête à toutes les concessions pour garder sa «place au soleil».

Une famille d'hommes donc. Mais une famille profondément fracturée, déchirée, comme l'attestent les dénominations. Attardons-nous déjà sur celui du grand-père, Isaac, dont on aperçoit un portrait dans les bureaux. Son prénom hébreïque évoque d'emblée une situation conflictuelle: Abraham n'a-t-il pas chassé son fils ainé afin de confier son héritage au seul Isaac? L'Ancien Testament précise: «Il se leva de bon matin, prit du pain et une outre d'eau qu'il donna à Agar. Il lui remit aussi l'enfant et la renvoya. Elle s'en alla et se perdit dans le désert de Beer-Schéba.» Ainsi, dès les origines du clan, la question du héritage et de la filiation se pose avec une acuité particulière. *Diamant noir* s'en fait l'écho. Non seulement Victor est – du moins si nous en croyons la lettre – «amputé» de la part qui lui revient à la mort de son père, mais, pire encore, il semble appartenir à une branche bâtarde. De fait, si les prénoms de Joseph et de Gabi (diminutif de Gabriel) sont hébreïques, le sien et celui de son fils,

Pier, sont d'origine romaine. Les premiers affichent une judéité ancestrale tandis que les seconds jettent leurs propriétaires hors du système patrilineaire. L'absence de kippa sur la tête de Pier au moment de la cérémonie de l'enterrement confirme cette impression, d'autant plus que les autres membres de la communauté n'ont pas manqué de la coiffer.

Une autre fracture se dessine dans le monde des hommes, celle entre Joseph et Gabi. Là encore, le prénom est annonceur d'une situation. «Gabi» est certes un diminutif hypocoristique, mais c'est également une forme tronquée de Gabriel. En retirant la dernière syllabe «el» – la plus importante puisqu'elle désigne le Père dans la langue hébreïque –, les scénaristes ont a priori coupé le lien entre l'enfant et son géniteur. Ils ont biffé le nom du père dans le prénom du fils et fait de cette absence un trait identitaire. La suite nous montrera que cette troncation n'est pas sans effets puisque Joseph donnera l'impression, petit à petit, d'abandonner son rejeton pour le remplacer par un autre plus conforme à ses attentes, Pier en l'occurrence.

● La main gauche

«L'art se fait avec la main», note Henri Focillon dans son *Éloge de la main*. C'est sans doute la raison pour laquelle le cinéma (cf. Alain Cavalier) est fasciné par cette partie du corps. On pourra demander aux élèves d'être attentifs à son usage dans *Diamant noir*. On les invitera également à s'interroger sur la différence que les sociétés antiques ont faite entre la droite et la gauche. Dans le film, la main représente d'abord l'outil de travail nécessaire pour le tailleur de diamant ou le voleur. Elle est, par ailleurs, le signe distinctif de Victor puisqu'il s'est fait «amputé» conjointement de son membre gauche et de sa part d'héritage. Gaucher, Pier l'est aussi puisqu'il recourt à sa main gauche pour écrire ou pour se peigner. Est-ce une façon de souligner sa filiation? Un moyen d'insister sur sa mise à l'écart de la famille Ulmann? Dernière observation qui mérite réflexion: c'est avec cette même main gauche que Joseph caresse les cheveux de son neveu lors de leur ultime rencontre. Manifeste-t-il son désir de prendre la place de Victor auprès de Pier?



● La recherche d'un père

Pier est naturellement enclin à répondre au souhait de Joseph. Certes, il veut se venger d'une famille qu'il tient pour responsable de la mort de Victor, mais sa quête d'un père est plus forte encore. Elle est l'obsession d'une vie. Chacun des quatre hommes qu'il rencontre (Rachid, Joseph, Rick, Gopal) aura donc, à un moment ou à un autre, une telle fonction paternelle auprès de lui.

Rachid est le père affectueux. Bien qu'il pousse Pier à commettre des cambriolages, il prend soin de lui: il se précipite sur une boîte à pharmacie dès qu'il constate une blessure sur le visage du jeune homme et s'enquiert régulièrement de l'état de son œil. On ne niera pas qu'il y trouve son intérêt (ne considère-t-il pas, après tout, les yeux de Pier comme ses propres yeux?), mais il y a plus entre eux: il suffit d'observer Rachid passer sa main dans les cheveux de Pier en signe d'affection ou le prendre dans ses bras juste avant l'enterrement. Rick incarne un deuxième trait de la fonction paternelle: il se charge de l'éducation. C'est lui qui accueille Pier dans son atelier et lui enseigne comment tailler une pierre. Il fait en quelque sorte ce que Victor aurait dû faire. Si l'affection entre les deux hommes est plus discrète, elle n'en est pas moins réelle, comme le montre l'attitude de Pier qui s'occupe aussitôt de Rick quand ce dernier se sent mal après avoir assisté à la saisie de son atelier.

En dépit de comportements plus réservés, du moins au début, Joseph et Gopal ne sont pas en reste et contribuent, eux aussi, à l'évolution psychologique du protagoniste. Joseph, par exemple, se méfie de son neveu: il précise d'ailleurs qu'il l'héberge à la demande de Gabi. Un peu plus tard, il lui rappellera qu'il «n'est pas chez [lui]». Or, c'est le même qui, *in fine*, est prêt à oublier sa responsabilité dans le braquage et à lui accorder une place privilégiée au sein de sa famille. Quant à Gopal, non seulement il confie à Pier une part de ses souvenirs, mais surtout il l'autorise à partir. Simple exeat? Certainement pas. En donnant son accord, il parachève le deuil; il conclut le rite de la séparation; il libère le fils de toute dette vis-à-vis du père décédé. Il dit la faute et la pardonne.

● Fraternité

Cette quête de père(s) se double d'une quête de frère(s). L'existence de deux familles – de sang et de cœur – à la fois indépendantes et reflets l'une de l'autre fait que chacun des personnages se dédouble. Ce constat vaut pour les pères comme pour les frères. Ainsi Kevin est-il le jumeau narratif parfait de Gabi. Toutefois, la fraternité, comme nous l'avons déjà vu, n'a rien d'idyllique. Elle mêle indifféremment l'amour et la haine, la générosité et la jalousie. Dans un premier temps, Pier n'a que de bonnes relations avec ses «frères»: le premier l'assiste lors des cambriolages tandis que le second lui propose un travail très bien payé. Puis les rapports changent: Kevin, par exemple, frappe son comparse dès que celui-ci annonce l'annulation du vol. De son côté, Gabi supporte de moins en moins son cousin au fur et à mesure qu'il prend conscience de la place qu'il occupe auprès de Joseph ou de Gopal.

Et Luisa dans ce tableau familial ? Comme Pier, elle vient d'un quartier «un peu crade», «un peu pauvre» et, comme lui, elle

est étrangère au milieu qu'elle fréquente. Pour cette raison, elle apparaît comme une «sœur». Elle est, pour ainsi dire, la jumelle que Pier n'a jamais eue et avec laquelle il s'entend si bien qu'il ne craint pas de la rejoindre dans sa chambre. Leur gémellité se manifeste jusque dans les vêtements rouges et bleus qu'ils portent de concert. On comprend dès lors le sentiment d'horreur de la jeune femme quand Pier se jette sur elle: la tentative de viol est aussi uninceste!

● «Come, come, thou Boy-killer»

Récit de famille. Récit de réparation. La citation de *Troilus et Cressida* que Joseph lance à Luisa au début du repas n'a rien d'innocent. Elle rappelle que *Diamant noir* relate l'histoire toujours recommencée des haines familiales, des fractures intimes et de la vengeance. En effet, Shakespeare place ces mots dans la bouche d'un Achille bien décidé à punir la mort de son bien-aimé Patrocle. La référence à *Hamlet*, qu'Arthur Harari revendique, apporte un complément essentiel puisqu'elle place la question de la filiation au cœur même de la vengeance. Le fantôme qui frappe aux carreaux de la chambre conduit le fils de Victor sur les traces du prince du Danemark.

● Échos

La famille Ulmann a beau être déchirée, elle maintient des liens qui empêchent sa dispersion et assurent sa survie. Dans sa construction même, le film rappelle cette nécessité. C'est la raison pour laquelle Arthur Harari multiplie les effets d'échos. On demandera aux élèves de les retrouver, des plus évidents aux plus subtils. On remarquera ainsi que le visage de Victor dans le cercueil ressemble à s'y méprendre à celui de Rick. Un peu plus tard, c'est la coiffure de Gopal qui rappellera celle de Pier, au point que tous deux semblent de la même famille. Autres exemples: la main ensanglantée de Rachid et le moignon sanguinolent de Victor. On fera, par ailleurs, le lien entre la scène du cauchemar, au cours de laquelle une main fracasse la vitre, et la scène finale où Rachid brise la porte avec son pistolet. Mêmes éclats de verre, même mouvement du bras.





Mise en scène Voir, revoir, (re)vivre

La déchirure naît d'un accroc. Mais au-delà, elle désigne une douleur intime, un deuil, un écart entre les membres d'une communauté, une fracturation au sein d'une famille [cf. **Récit**]. Elle évoque également l'opposition entre le rêve et la réalité, entre le mythe et son interprétation. Une seule solution permet d'y remédier : la reprise.

● Une séquence programmatique

La première séquence dans laquelle nous voyons Pier a une valeur programmatique puisqu'elle repose sur le triptyque qui va présider à l'ensemble du film : voir, revoir, (re)vivre. Reprenons : sous le prétexte de se nettoyer les yeux, Pier demande à la femme chez laquelle il livre un colis d'utiliser sa salle de bain. Avec son accord, il se dirige vers le lavabo. Quelques instants plus tard, tout juste sorti de la maison, le jeune homme se précipite dans un café pour dessiner dans son cahier le parcours qu'il vient d'effectuer. Par la grâce d'une caméra subjective et d'un deuxième travelling, nous mettons nos pas dans ceux de Pier et revoyons avec lui ce qu'il a déjà vu. En outre, l'absence de bruit ou de paroles donne une dimension presque onirique à l'instant. Troisième temps, troisième travelling : accompagné dorénavant d'un complice, Pier force, en pleine nuit, la porte de la maison, coupe l'alarme et s'empare d'un tableau qu'il avait remarqué lors de sa première visite. Il ne se contente pas cette fois-ci de *revoir*



les lieux en imagination. Il fait plus : il *revit* son trajet... ou du moins croit le revivre car tout ne se passe pas tout à fait comme il l'espérait. Alors qu'il s'apprête à partir avec son butin, Pier se prend «un mur dans la gueule» et fait un tel bruit qu'il finit par réveiller les propriétaires et s'enfuir en courant. Assurément, le parcours qu'il avait en tête aurait dû l'amener sans encombre jusqu'au tableau, mais la réalité est moins indulgente et la blessure que Pier s'est infligée près de l'œil est la marque d'un réel qu'on ne saisit pas aussi facilement. Elle rappelle qu'il y a toujours un écart ce qu'on imagine et ce qu'on vit.



● À l'échelle de l'histoire

Voir, revoir, (re)vivre : voilà donc le triptyque qui préside, non seulement à l'écriture du scénario de *Diamant noir*, mais également à sa construction. Pier répète en effet l'histoire de son père décédé et va jusqu'à poser ses pas dans les siens plusieurs années après. Comme Victor, il a commencé des études d'imprimerie; comme Victor, il se lance dans la taille des diamants. Fait-il exactement comme lui ? On peut en douter. Ceci dit, ce qui importe pour Arthur Harari c'est la façon dont Pier s'approprie le vécu paternel et comment, à partir d'informations parcelaires, il en reconstitue le déroulement. La lettre et, surtout, le rêve – même s'il vire au cauchemar – sont à cet égard essentiels. Ils donnent au jeune homme l'occasion, non seulement de revoir ce qui est arrivé à son géniteur, mais de le revivre à sa façon. Ils forment à la fois les éclats d'une mémoire morcelée et les arêtes vives de son esprit vindicatif. Ce sont des incitations à agir pour rectifier un passé qui ne passe pas.

Plus largement, le rêve est le moteur de chacun des personnages. Gopal, par exemple, s'est d'abord dessiné en maître de la lumière avant de faire une carrière de diamantaire. Retenons également la scène dans l'église. Le choix de ce lieu est a priori surprenant. Il révèle pourtant un besoin de croire. Rachid le dit sans ménagement à son complice lorsqu'il sent celui-ci faiblir après la fermeture de l'atelier : « Tu m'as trop fait croire. » Même Kevin, à l'échelle modeste de son personnage, est nourri d'un imaginaire constitué à partir de ce qu'il perçoit du monde qui l'entoure : il est ainsi persuadé qu'il suffit de rançonner un Juif voire un Indien pour s'enrichir.

Allons plus loin : *Diamant noir* est l'adaptation d'un mythe aux réalités contemporaines, autrement dit, sa relecture. La légende d'origine tient en quelques lignes : Druon Antigone exigeait un droit de passage sur l'Escaut et tranchait la main de quiconque refusait de payer. Silvius Brabo, un soldat romain qui passait par là, refusa de se plier aux exigences du géant et, au cours de l'altercation, lui trancha la main avant de la jeter dans le fleuve. Si Pier se voit comme un avatar du justicier romain, *Diamant noir* se veut la version moderne de la légende.

● Un film sur le cinéma

Tout ce que nous venons de dire n'est pas sans rapport avec le cinéma. Après tout, un réalisateur lui aussi voit, revoit et (re)vit : il visite le monde, fait des repérages (voir), met au point son synopsis (revoir) et veille au décor dans lequel les acteurs joueront leur partition (revivre). Loin de reprendre tel quel le réel, il en propose une interprétation en tenant compte de ses propres envies. Pier n'agit pas autrement. On peut même dire, partant d'une expression familiale, qu'il « se fait un film » sur ce qui est arrivé à son père, et que son passage dans le quartier des diamantaires est une façon pour lui de réaliser un fantasme. Résumons : une histoire en tête, il va à Anvers où il se renseigne sur la configuration du quartier et l'agencement de l'atelier de Rick. Puis, fort de ces informations, il esquisse un plan (semblable au plan au sol du chef décorateur), tout en imaginant les déplacements dans l'espace des hommes – Kevin et Rachid en l'occurrence – qu'il aura recrutés et qui les reproduiront lors du braquage. L'échec ou la réussite de l'opération dépend du respect scrupuleux des consignes et de la qualité de la mise en scène. Les instruments que Pier utilise (crayon, papier, œil) comme les qualités que Rachid lui réclame (« Sois clair, calme, précis ») rappellent ceux du cinéaste au moment de se lancer dans la réalisation.

Le parallélisme vaut également dans l'autre sens. Arthur Harari n'est-il pas un peu diamantaire et voleur ? En effet, il joue avec la lumière après avoir « dérobé » au monde ce dont il a besoin pour son long métrage. Mieux, il use du réel comme d'une matière première dont il tranche les entours afin d'en extraire le meilleur.

● Le zoom

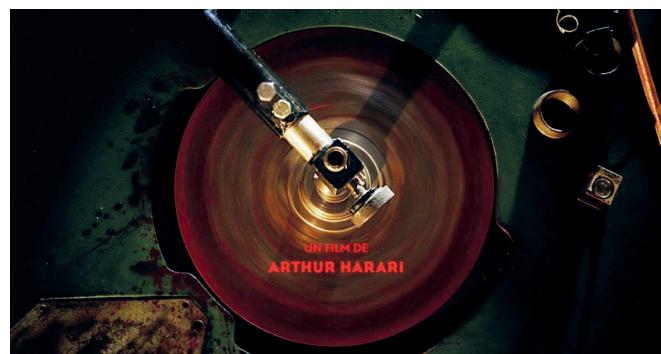
Le zoom a souvent mauvaise réputation : dispositif rhétorique trop explicite, il casserait l'illusion d'un narrateur invisible et impersonnel. Le choix parfaitement assumé par Arthur Harari n'en est que plus fort. Les élèves trouveront facilement des exemples de son emploi dans *Diamant noir*. Il leur restera à trouver une justification. Le zoom suggère une émotion qui est, comme l'indique son étymologie (*e-motio*), un « mouvement qui sort de soi ». Il est donc la manifestation d'un sentiment personnel, la transcription visuelle de la « force ejaculatrice de l'œil » (Robert Bresson). Dans un monde corseté où chacun doit éviter de trahir ses sentiments – et cela vaut en priorité pour Pier ! –, il rend visible ce qui se joue dans les tréfonds de l'intimité des personnages. Zoomer c'est, en quelque sorte, jeter au visage de l'autre sa haine et... son désir.

● L'œil

Dans *Diamant noir*, l'œil est constamment cité dans les dialogues, constamment filmé en gros plan. On demandera déjà aux élèves de relever les expressions du film qui l'évoquent. Autre piste de travail possible : indiquer ses états – fermé, ouvert, blessé, noyé de larmes. Ceci fait, on pourra les interroger sur les raisons qui poussent le réalisateur à attacher autant d'importance à cet organe. Plusieurs explications peuvent être avancées. L'œil est un instrument de travail grâce auquel le voleur et le diamantaire repèrent immédiatement, pour le premier la qualité d'un tableau, pour le second, la pureté d'une pierre. Ainsi le talent de Pier n'est-il pas dans la technique qu'il maîtrise parfaitement, mais dans son « œil », c'est-à-dire son don pour distinguer le vrai du faux et tracer le chemin de lumière à travers le diamant. L'œil permet également d'accéder à une intériorité qui reste, quoi qu'en dise, mystérieuse ; il figure la porte d'entrée vers le rêve. On fera un sort particulier à la sueur qui tombe sur la paupière dans la première scène et aux larmes qui signifient tantôt la colère, la rage (chez Pier) ou la douleur (chez Pier ou chez Luisa). Voir, mal voir, bien voir : l'œil concentre toutes ces problématiques.

Trois couleurs

Au rebours du film policier français qui privilégie d'ordinaire le gris, le rugueux, le granuleux, bref tout ce qui donne l'apparence d'une écriture réaliste, Arthur Harari décide au contraire de s'inspirer des grands cinéastes formalistes (Kazan, Sirk) et des grands peintres (Rubens).



● Rouge

Le rouge est la couleur du film, présente dès le générique sur le lettrage et dans les images. Il provient du sang de la main tranchée de Victor, du jabot d'un pigeon percé d'un couteau, de ce que Rachid nomme « de la viande ». Mais le rouge n'est pas circonscrit à la blessure, il éclabousse tout : les vêtements des deux frères, leurs visages et, au-delà, l'ensemble des photogrammes de *Diamant noir*. Son exposition constante rappelle à la fois la séquence inaugurale – sorte de scène primitive du trauma subi par Pier – et l'obsession vengeresse du fils de Victor.

Le rouge est également la couleur du remords, une manière de rappeler qu'on est responsable de ses actes. En effet, alors que Pier pensait venger son géniteur, il devient à la fin du film l'unique responsable de la mort de Rachid, son père putatif. La main ensanglantée que ce dernier pose sur la chemise immaculée, établit une correspondance entre Rachid et Victor, et surtout marque l'enfant d'une trace dorénavant indélébile.



● Bleu

Comme le rouge, le bleu colonise le film. C'est d'abord un moyen de distinguer Pier des autres membres de la famille puisque lui seul porte un bleu de travail. Pour autant le bleu ne se limite pas à sa représentation ouvrière, il crée les conditions d'une meilleure exposition du rouge. Associée à la couleur chaude du sang et de la passion, sa froideur naturelle exacerbe les oppositions.

Le bleu est-il une couleur de moindre qualité? Ce serait oublier le diamant bleu du film et l'excitation qu'il provoque. Est-ce la couleur de la dissimulation? Les costumes que portent les décideurs l'insinuent. On remarquera, en tout cas, que Pier lui-même adopte le *dress code* de la famille au fur et à mesure qu'il grimpe dans l'échelle sociale. Une dernière scène montre l'importance de cette couleur: le tête-à-tête entre Pier et sa tante. C'est en effet dans une pièce entièrement bleue qu'ils discutent longuement. Certains y verront un procédé pour calmer les esprits après la crise d'épilepsie de Gabi et la violence des émotions. D'autres penseront – ajoutant ainsi un trouble au trouble – à la tunique bleue de Jocaste, la mère incestueuse dans *Oedipe roi* de Pier Paolo Pasolini.



● Jaune

L'apparition du jaune dans le film crée un choc visuel et un effet de dépaysement. De fait, il est réservé à l'Inde, à Gopal et à son imposante demeure. On en retrouve quelques touches sur le tableau que le diamantaire a peint durant sa jeunesse. Une raison principale à cela: dans la tradition indienne, le jaune est associé à la lumière. Ainsi Gopal vit-il *dans* un diamant. Revoyons le premier plan d'intérieur, celui où l'Indien et ses invités sont en contre-jour, en plan large et dans la profondeur du champ. De là où nous sommes, ils paraissent pris dans des faisceaux de lumière, grâce notamment aux nombreuses fenêtres qui ouvrent sur l'extérieur. Fenêtre: n'est-ce pas le terme que Rick emploie quand il poli le diamant? La pierre n'est pas uniquement un moyen pour asseoir sa fortune, c'est une voie vers l'illumination.

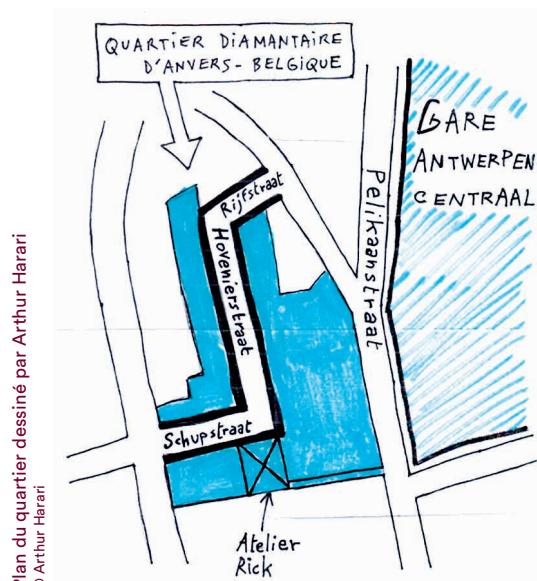
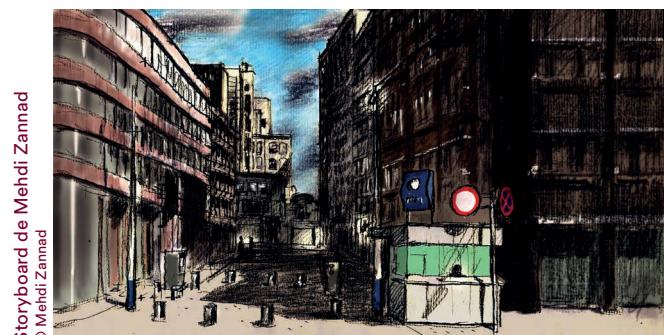
● L'ombre et la lumière

Ce travail sur la couleur va de pair avec celui sur la lumière. *Diamant noir* alterne les scènes de jour, pendant lesquelles on

travaille, et de nuit, pendant lesquelles on se repose. Rien de très original de ce point de vue. Il convient cependant de dépasser ce premier constat. Remarquons d'abord que, si la nuit offre parfois des moments d'intimité, elle favorise l'expression des pulsions les moins avouables: Gabi, par exemple, attend que la soirée soit bien avancée pour se faire livrer sa drogue. C'est à des heures crépusculaires que Pier, de son côté, cambriole les maisons ou tente de violer Luisa. Cette répartition a évidemment de quoi rassurer: le mal viendrait de l'obscurité et il suffirait de la lumière du jour pour le chasser. Pour autant, la réalité est plus complexe puisque le jour est lui-même contaminé. La mort de Rachid, pourtant parfaitement éclairée, ne représente-t-elle pas, pour Pier, une plongée effrayante dans les ténèbres? Son réalisme tranchant est aussi inquiétant – sinon plus – que l'onirisme de la séquence initiale.

Géographie des émotions

On échouerait à comprendre le travail d'Arthur Harari si on ne prenait pas en compte la dimension spatiale de sa réalisation.



● Sud, nord, est

Constatons déjà que le film s'organise autour de trois pôles géographiques différents d'autant plus marqués que Pier Ullmann n'a pas d'attaches précises: son père a fini son existence dans un foyer et Rachid – son père d'adoption [cf. Récit] – possède un dépôt de meubles dont le propre est d'offrir l'apparence d'une maison sans en être une véritablement. Quant à Pier, on ne le voit jamais chez lui. Un plan dans le film pourrait éventuellement donner cette impression, mais il est fait de telle sorte (une plongée serrée sur le personnage en train d'écrire) qu'il laisse le spectateur dans l'expectative. En fait, Pier est montré comme un

apatriote : il travaille du côté de Barbès, le quartier de Paris sans doute le plus cosmopolite, et vit dans la rue Labat, dont le nom s'entend comme «là-bas». Sans doute ces deux adresses sont-elles dans la capitale française, mais elles ont surtout en commun de souligner la difficulté pour le jeune homme de se situer dans un espace géographique précis. Pire encore, il est tiraillé entre le sud et le nord. Le sud, c'est-à-dire l'Italie où Victor s'est exilé et l'Afrique du Nord à laquelle le prénom de Rachid fait sonner ; le nord, c'est-à-dire Anvers, là où Joseph et Gabi habitent et où ils cultivent un entre-soi social, religieux, économique. Au cas où Pier n'aurait pas compris, l'oncle se charge vertement de le remettre à sa place : «Tu n'es pas chez toi ici.»

L'Inde constitue le troisième territoire de *Diamant noir*. Il lui donne la possibilité d'échapper à un face-à-face nord-sud mortifère et de vivre son nomadisme sans se renier. Pour autant, aussi bien reçu soit-il par Gopal, il reste un étranger.



● Ouverture et fermeture des espaces

La géographie de *Diamant noir* ainsi établie, il reste à se poser la question des frontières et à s'interroger sur leur degré d'ouverture et de fermeture. Dès l'arrivée de son cousin à Anvers, Gabi insiste sur tous les moyens mis en œuvre pour «boucler le quartier» : des plots «qui montent», un poste de police, des caméras «partout». L'atelier de Rick est tout autant protégé. Nul n'a la possibilité d'y entrer s'il n'a pas le code de déverrouillage des portes ou n'est pas accompagné. Même la maison de Joseph paraît repliée sur elle-même. Les chambres et bureaux ressemblent à des cellules dont il est difficile de s'échapper.

On comprend dès lors l'envie de Gabi d'abattre les parois, d'éliminer le couloir, bref «de restructurer les bureaux». «Faut casser tout ça, tu vois», insiste-t-il auprès de Pier avant d'ajouter que c'est «trop cloisonné». Au rebours de son père qui préfère les espaces secrets, il veut que les clients aient l'impression «de dominer la ville» et «d'être au ciel». En rompant avec les choix architecturaux paternels, il tente d'imposer surtout une autre conception du commerce. Son organisation de l'espace relève tout autant d'une vision topographique que d'une pensée économique. Pour le dire autrement, Gabi est un adepte d'une économie mondialisée : il prône la globalisation et son mode de production capitaliste, quand Joseph s'en tient au local et à l'artisanat.

● Un espace labyrinthique

Pour Pier (voire Luisa), l'espace est d'abord un terrain hostile qu'il doit investir pour s'emparer de ce qui l'intéresse. Pour s'en convaincre il suffit de comparer sa façon d'entrer chez la femme au début du film ou chez son oncle : c'est à chaque fois le même travelling louvoyant, la même caméra indiscrète, le même espace labyrinthique. De fait, si Pier donne souvent l'impression d'aller droit devant lui, il est pourtant obligé de tenir compte de la forme serpentine des rues ou des obstacles qui se dressent sur son passage. Le montage lui-même favorise la désorganisation momentanée de l'espace. En effet le parcours de Pier, lors de sa première visite dans l'atelier de Rick, ne correspond pas à son positionnement final. Alors qu'il regarde l'écran d'ordinateur où la structure d'un diamant est analysée, il se retrouve au milieu des tailleurs de pierre dans le plan suivant. Le peu de temps écoulé entre les deux actions défie les lois de la continuité chronologique et renforce le sentiment d'une fracture spatio-temporelle.

Pier voit les lieux tout autant qu'il les rêve [cf. **Mise en scène : «Voir, revoir, (re)vivre»**]. C'est vrai quand il prépare un cambriolage et qu'il se remémore la distribution des pièces qu'il doit visiter. C'est vrai également quand il fait des cauchemars. C'est vrai enfin et surtout quand il évoque sa vie. Force est de constater qu'il a, pour reprendre les termes de Clément Rosset, «supprimé le réel» pour lui substituer «son double». Parce qu'il a cru son père, il a imaginé un monde qui n'a rien à voir avec celui qu'il affronte. *Diamant noir* s'apparente dès lors à un voyage dans un espace mémoriel et à un parcours dans les «vastes palais» du souvenir chers à saint Augustin. L'œil fermé qui forme le premier plan du film ainsi que les plongées régulières dans la nuit invitent le spectateur à considérer qu'il se trouve, peut-être, dans le cerveau d'un homme.

● Casser, relever, réparer

Que veut faire Pier en allant vers le nord ? Se venger assurément, mais aussi réparer. Jusque-là il vivait au milieu des gravats : ceux des chantiers de la rue Barbès ou ceux des bureaux d'Anvers. Même l'amas de terre du cimetière était fait de pierres mal dégrossies. Les déblais de chantier ou les excavations figuraient en quelque sorte ses brisures psychologiques et ses plaies intimes. Or, son départ en Belgique marque un changement puisqu'on le voit remettre des locaux à neuf. Cette activité de réfection purement manuelle précède son évolution psychologique et annonce sa «reconstruction» [cf. **Genre**].

● Partir en train

Le train a toujours fasciné les réalisateurs. Il figure le mouvement et raconte une arrivée, un départ, des voyages plus ou moins mouvementés. *Diamant noir* ne manque pas d'exploiter un tel potentiel dramatique. La présence du train est d'abord signalée par la bande-son (dans la scène de la salle mortuaire ou lors de la discussion avec Rachid) avant que de l'être à l'image. En procédant ainsi, le cinéaste anticipe le départ et l'inscrit dans l'inconscient du spectateur et de son personnage. Les plans sur les rails ne feront que corroborer cette intuition. Le train fait le lien entre deux familles, entre deux espaces, entre deux temps. Il atténue provisoirement les distances et permet au passé de revenir. La dernière scène méritera une étude plus approfondie : pourquoi finir dans une gare ? Pourquoi prendre comme dernier plan celui de Pier dans un wagon ? Quelques pistes de réponses seront sans doute données par les élèves : c'est une façon de boucler le film, de quitter Anvers, d'en finir avec le passé. C'est également l'aboutissement logique d'un parcours. Pier a achevé son deuil. Il peut dorénavant se défaire des ses souvenirs et vivre sa propre vie.



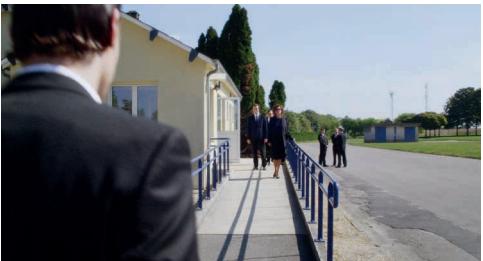
1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence Un deuil inachevé

La scène du cimetière est parfaitement délimitée : elle commence avec l'arrivée de Pier sur les lieux et s'achève avec son départ précipité [00:12:36 - 00:14:54]. Visuellement, sa singularité provient des choix chromatiques [cf. **Mise en scène**: «Trois couleurs»]. Alors que le rouge éclaboussait et éclaboussera chaque plan de *Diamant noir*, il s'est ici complètement retiré de l'image, comme le sang du corps du défunt. À sa place, on voit le bleu des rampes, des grilles et des volets, mais surtout le blanc et le noir. Blanc comme les chemises, le drap mortuaire et les bâtiments. Noir comme les costumes et les robes des endeuillés. Si quelques taches de vert (les arbres, la pelouse) apparaissent ici ou là, elles sont reléguées à l'arrière-plan et, le plus souvent, noyées d'ombre.

● Des retrouvailles

D'ordinaire, un enterrement est l'occasion d'une réconciliation : les membres de la famille s'étreignent et acceptent de faire leurs dissensions pour se recueillir et partager une douleur commune. C'est ce que nous voyons quand Pier se prépare pour les funérailles de son père : Kevin lui exprime silencieusement sa compassion, alors que Rachid le prend dans ses bras [1]. L'arrivée au cimetière semble se faire dans un esprit de

communion identique. Le plan large [2] qui ouvre la séquence est structuré de telle sorte – en particulier grâce aux deux rampes qui forment quasiment des lignes de fuite – que les retrouvailles semblent inéluctables. Les Ulmann attendent dans la profondeur de champ tandis que la caméra vient vers eux, comme pour anticiper leur réunion. Le bruit des pas établit le lien avec le plan rapproché suivant [3] et, surtout, associe le travelling au déplacement de Pier, dont les regards hors-champ invitent à la complémentarité des espaces. Retour au plan initial [2]. Entrée de champ de Pier. L'impression était donc la bonne puisque tous les membres de la famille sont cadrés ensemble [4]. D'ailleurs la tante esquisse quelques pas pour accueillir son neveu et, sans doute, le soulager de sa peine. Reste que rien ne se passe comme prévu : alors que l'architecture du décor et l'axe choisi favorisent la proximité apparente des corps, le fils de Victor bifurque brusquement vers la gauche [5] et entre, seul, dans la pièce où repose le cercueil. La caméra elle-même, prise de vitesse, continue un mouvement dorénavant inutile. Le divorce est patent !

● La Qeri'ah : rite de la déchirure

Le deuxième temps de la séquence se passe à l'intérieur du bâtiment. Il commence par un gros plan sur le visage du mort qui, caché par un drap blanc, se dérobe aux regards des vivants et à l'élucidation de son mystère [6]. Pour le spectateur, c'est l'occasion de découvrir la judéité de Pier. L'information n'est pas anodine car le rituel des funérailles chez les Juifs obéit à des règles précises, notamment le jour de l'inhumation : cercueil



9



13



10



14



11



15



12



16

débarrassé de tout ornement superflu, corps du défunt recouvert d'un simple drap blanc et du talith, éloge funèbre prononcé par le rabbin, *Qeri'ah*, récitation du *kaddish* des funérailles. Si tous les actes du rituel ont une grande importance, le geste de la *Qeri'ah*, qui consiste à déchirer un vêtement à hauteur du cœur, est assurément l'un des plus forts puisqu'il figure la séparation entre le mort et sa famille. Il évoque non seulement « l'interruption d'un trajet humain et la débâcle de son support matériel » mais également la rupture traumatique d'une relation intime et communautaire. Plus que tout autre, le fils de Victor devrait se conformer aux règles. Or c'est le contraire qui se passe. Notons tout d'abord qu'il ne porte pas la kippa, au rebours des autres membres de la famille que nous voyons à travers la fenêtre [7]. Par ailleurs, il enfreint l'un des interdits les plus formels puisqu'il touche le corps du trépassé et expose son moignon aux regards des vivants [8]. Le recours au gros plan, dont on connaît la valeur disruptive, souligne la violence de la transgression, le choc visuel se conjuguant ici à un choc émotionnel d'autant plus virulent que nous entendons en *off* les premières paroles d'une prière.

● Des funérailles inachevées

La descente du cercueil en terre ne réconcilie pas les Ulmann. Certes, rien ne l'annonçait. Après tout, Joseph, le frère de Victor, avait refusé de parler de son frère décédé au rabbin et s'était tenu résolument à l'écart. Si le cadre dans le cadre l'isolait de sa femme et de son fils, il l'isolait tout aussi sûrement de son neveu [7]. L'inhumation ne change rien. Seul dans le plan, Pier [9] doit

faire face à son cousin, sa tante et, surtout, son oncle [10]. En portant des lunettes de verre fumé sur son nez, ce dernier manifeste une hostilité radicale et le refus obstiné d'un quelconque échange. Il oppose son visage mutique à toute tentative de raccord regard [12]. Pier a beau jeter des coups d'œil vers lui [11], le contact est impossible à établir. À vrai dire, le serait-il, Pier continuerait à éprouver le même ressentiment. En fait, il lui est impossible d'oublier l'histoire de son père, telle qu'il se la raconte depuis plusieurs années et telle qu'il l'a retranscrite auparavant dans sa lettre. D'où le tas de terre qui se trouve derrière lui [cf. **Mise en scène**: « *Une géographie des émotions* »]; d'où son geste de retrait quand le rabbin tente de lui déchirer un morceau de sa chemise [13]; d'où, enfin, son incapacité à prononcer les paroles que toute l'assistance attend et qu'il a préparées chez lui [14]. Sans doute, les raisons sont-elles scénaristiques et donc dramatiques. Le moindre de ses mots, en effet, aurait permis aussitôt de rétablir la vérité sur Victor. Mais il y a plus: le silence ouvre une brèche dans le réel et déchire la syntaxe du monde. En partant [15], Pier suspend la cérémonie et laisse un trou béant dans la terre consacrée du cimetière. Il faudra le passage à Anvers et la conversation finale avec Gopal pour qu'enfin l'inhumation aille à son terme et que l'âme du mort trouve le repos éternel.

La séquence – qui s'achève avec l'image de la famille Ulmann perplexe [16] – prend acte d'une triple déchirure: physique, intime et sociale. Le plan suivant de Pier en tenue de chantier montre mieux qu'un long discours ce qu'il doit faire dorénavant.



Genre Un film, des films

« L'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité. »

Orson Welles, *F for Fake*

● Film noir

Utilisée pour la première fois par Nino Frank puis élargie par Pierre Chartier avant d'être consacrée par Raymond Borde et Étienne Chaumeton qui en firent le titre de leur livre [cf. **Document**], l'expression «film noir» est une façon de désigner un ensemble de longs métrages dans lesquels on retrouve des caractéristiques plus ou moins affirmées: des types de personnages (détective privé, gangster plus ou moins psychopathe, citoyen lambda victime du destin), un climat paranoïde, une atmosphère sombre et désespérée, le recours au flashback. Le film noir est surtout un «body snatcher» qui investit/envahit les formes plus classiques et qui, selon le principe du nomadisme, donne l'impression d'une instabilité généralisée qui touche, non seulement le personnage et son environnement, mais également l'image.

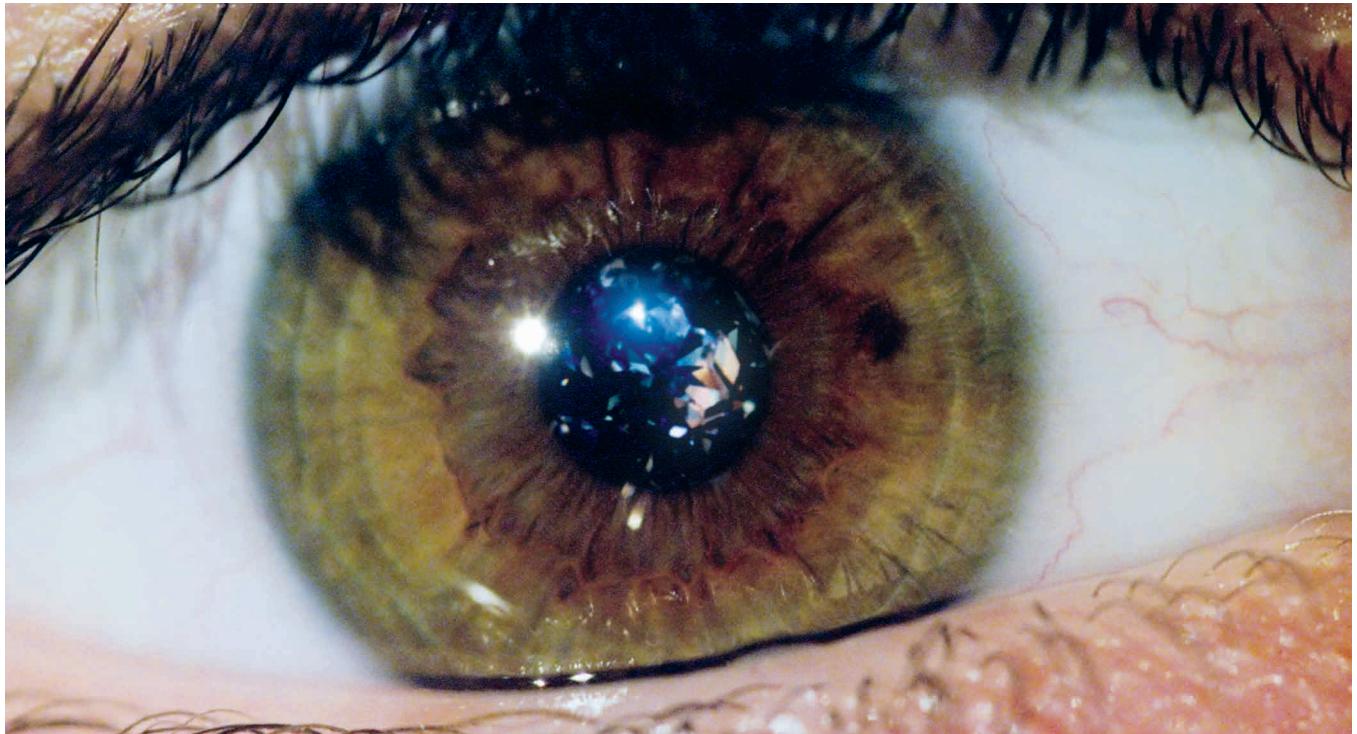
Comme nous l'avons dit précédemment [cf. **Avant la séance**], *Diamant noir* revendique jusque dans son titre sa filiation avec le film noir, même s'il propose la version française d'un genre qui, pendant longtemps, a été réservé à l'industrie hollywoodienne.

Pour arriver à ses fins, Arthur Harari commence par construire un récit à la structure et aux ressorts quasiment classiques. Que voyons-nous en effet à l'écran? Un fils vindicatif, convaincu que son père a été spolié de son héritage, pousse de petits truands sans envergure à s'emparer des diamants de son oncle. Autrement dit, *Diamant noir* se présente d'abord comme un film



de casse matiné d'un film de vengeance, où chacun remplit le rôle qu'on attend de lui. Aucune scène ne manque à l'appel: d'un côté, la présentation de la «bande», l'arrivée sur les lieux, les repérages, la préparation, le hold-up, l'irruption des forces de police ; de l'autre, l'apparition inopinée du fantôme paternel et la prise de conscience d'un enfant qui décide de rompre avec une existence ancienne pour s'attaquer à ceux qu'il juge responsables de la déchéance des siens et de son propre déclassement.

Pourtant, la difficulté à s'en tenir à un seul genre (film de casse? film de vengeance?) est déjà le signe d'un vacillement propice au film noir. Ce n'est pas le seul. On relève ainsi, au hasard: le malaise du protagoniste sinon son désespoir, la rudesse et l'ambivalence des rapports familiaux, le milieu anxio-gène, la grandeur tragique des événements, le trouble des

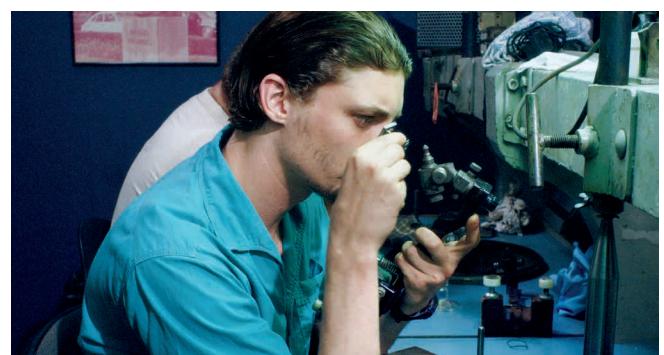
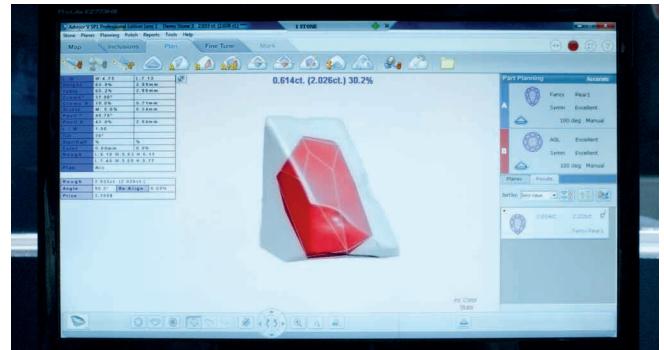


identités... Sans oublier l'un des traits formels les plus caractéristiques du film noir, l'ombre qui envahit l'atelier dès les premières images et qui ne cessera de s'étendre jusque dans les moindres recoins de la maison de Joseph... En fait, l'ensemble du film joue sur la confusion: Pier est une créature du bien et du mal, du jour et de la nuit (cf. la séquence où il s'enfonce dans la nuit pour ne pas se faire repérer par son oncle et son cousin qui se disputent). Les personnages ne sont ni blancs ni noirs; le regard voit mais reste en partie aveugle à ce qui l'entoure; le réel revendique son opacité tout en se soustrayant constamment à l'élucidation. Qu'en est-il, par exemple, de Victor dont l'existence est (re)constituée uniquement par les discours qu'on tient successivement sur lui? Qui est réellement Luisa qui affiche une vraie liberté tout en acceptant d'obéir aux ordres de la famille Ullmann? Quels secrets inavouables Rachid garde-t-il tapis au fond de lui? Même la figure lumineuse de Gopal a son versant obscur: s'il proclame sa passion pour la pureté du diamant, il ne craint pas d'exploiter ses contemporains pour asseoir sa fortune. Avec *Diamant noir*, le visible est travaillé par l'invisible; le blanc est agité par les remugles de la noirceur.

● Un film documenté

La dimension documentaire de *Diamant noir* ne remet évidemment pas en cause ce que nous venons de dire. Au contraire, il s'agit d'une nouvelle inclusion. Loin de hériter du naturalisme et du réalisme poétique français, le film noir est en effet réputé pour son goût de la description et son attention à l'environnement socio-économique des personnages. Sans être un documentaire, *Diamant noir* est assurément une œuvre informée. Il repose sur une enquête préalable que le cinéaste a menée auprès de négociants et de tailleurs de pierres [cf. [Genèse](#)]. Et c'est fort des informations obtenues que le film a été scénarisé.

À l'instar d'une Denise Baudu (*Au Bonheur des Dames*) ou d'un Lantier (*Germinale*) chez Zola, Pier est présenté d'emblée comme un nouvel arrivant qui connaît mal le monde dans lequel il pénètre et doit se renseigner pour ne pas être complètement perdu. D'où cette boussole perceptive et informative qui l'amène à interroger Gabi ou le pousse vers celui qui détient le savoir, en particulier Rick de Vries. À partir de là, tout y passe: l'exposition du matériel, l'organisation des lieux, la technique du débrutage, la présentation du commerce et de ses évolutions possibles. Si aucune voix off ne vient soutenir les images, le spectateur



n'est pas pour autant perdu puisqu'il suit l'apprentissage de Pier ou, mieux encore, y participe. Son savoir passe par trois phénomènes cinématographiques: la suspension provisoire de l'image-action, la monstration d'un geste technique qui n'a pas de visée narrative, le prédilection pour le gros plan qui découpe les étapes de la fabrication et amplifie la singularité d'un mode opératoire. Ainsi le réalisateur prend-il le temps de filmer la visite de l'atelier et d'en présenter les différents secteurs. Il s'attarde sur le geste de Pier qui porte un diamant à son œil pour en vérifier la qualité; il suit son geste au moment du polissage. Bien que le détournement par l'Inde se justifie d'un point de vue strictement narratif, il permet aussi de montrer un autre type de production. Cet ancrage dans la réalité ne donne que plus de force au récit et aux personnages.

● Un conte horrifique

Film noir, documenté. Et pourquoi pas un conte horrifique ? Les raisons d'un tel rapprochement ne manquent pas, surtout si on a en tête les remarques de François Flahault. Pour le philosophe, en effet, le conte présente l'intérêt de parler d'un monde qui, contrairement à celui de la philosophie, ne vise pas la complétude. Il est traversé, en outre, par les deux questions essentielles que l'enfant se pose : «Quelle est ma place par rapport à la génération précédente ? Quel est mon rapport au sein de la famille ou, plus généralement, au sein d'une communauté qui n'a pas besoin de moi ?»

Pour commencer, constatons que *Diamant noir* est sous le signe du dépaysement. En effet, la statue de Silvius Brabo nous conduit vers des temps immémoriaux, à l'époque où un géant faisait la loi sur l'Escaut. Quoiqu'il soit parfaitement de son époque, Pier est pourtant assimilé au héros antique, à tel point que le titre *Diamant noir* paraît presque le mode de désignation de son personnage, un peu à la manière d'un Perrault quand il nomme son héroïne Blanche-Neige ou Cendrillon. L'assimilation se justifie encore mieux si on rappelle que Pier aime se raconter des histoires. Joseph s'inscrit dans une logique narrative identique. Il a tout du roi voire de l'ogre des récits premiers : la corpulence, la crainte qu'il inspire si puissante que personne n'ose toucher à son bureau, le comportement autoritaire, la maison-citadelle-labyrinthe perdue au milieu des bois et qui est constamment plongée dans une nuit profonde. Par ailleurs, il loge son neveu, réduit à l'état d'employé poussiéreux, dans une sorte de cave munie d'un seul vasistas, comme s'il voulait le rejeter dans les profondeurs de l'oubli ou lui imposer une réclusion. Quant aux autres personnages, ils occupent sans barguigner les fonctions d'aides et d'opposants. À ces remarques préalables, ajoutons qu'Arthur Harari refuse de donner des réponses à toutes nos questions. C'est particulièrement vrai pour la mystérieuse Luisa et l'énigmatique Rachid qui va jusqu'à s'en amuser devant Pier : «Tu me connais, toi ? Tu sais qui je suis ?»

À partir de là, le voyage à Anvers peut être interprété comme un voyage initiatique. Pier pénètre dans la ville, notamment dans la zone-frontière du quartier des diamantaires, comme dans la forêt primitive, pour y subir les épreuves qui le feront grandir. Plus encore, il traverse le royaume des morts pour renaître à lui-même. En effet, il assiste d'abord aux funérailles de son père, puis rejoint la maison du défunt Isaac Ullmann, avant de connaître

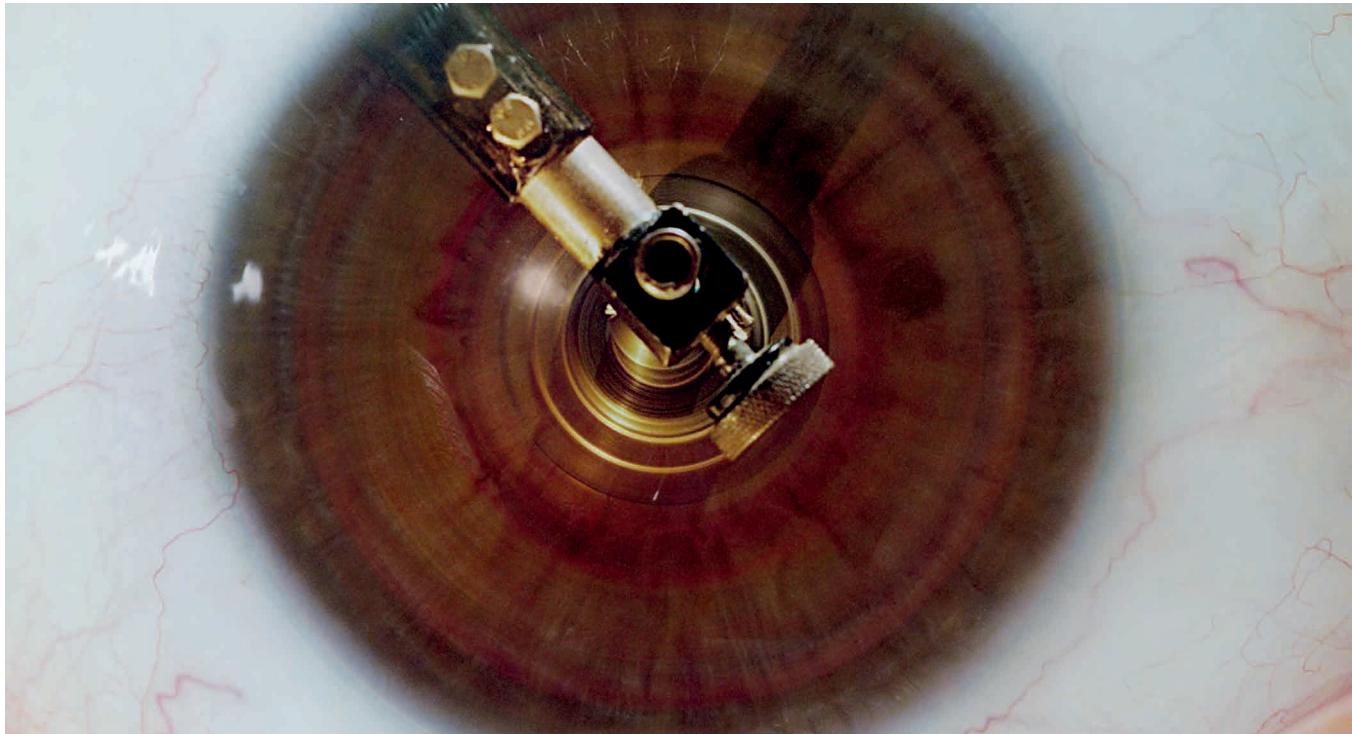
les enfers, lors de la tuerie finale. Même sa tentative de viol sur Luisa est, si on en croit Vladimir Propp et ses *Racines historiques du conte merveilleux*, la manifestation des forces morbides qui le traversent et qui le dépassent. Sa voracité sexuelle ne résulte pas d'un désir conscient, mais de son état provisoire de mort-vivant.

Sa survie, après un tel chaos, annonce, dès lors, la fin de l'enfance et de l'ignorance. C'est le signe d'une émancipation et d'un passage vers l'âge adulte. Au terme de *Diamant noir*, Pier a réussi à se libérer de la tutelle paternelle et à s'alléger du poids du passé. Il s'est défait de la génération encombrante des pères pour mieux se projeter dans le futur. Il a appris également à se situer sur son arbre généalogique. Alors qu'il acceptait jusque-là de se comporter comme un fils vis-à-vis de Joseph, au risque de brouiller sa parentèle, il refuse de continuer lors de leur ultime confrontation. Le départ en train [cf. Encadré : «Partir en train»] est la traduction moderne de sa maturité. Comme le souligne Arthur Harari dans un entretien donné à l'auteur du dossier, Pier va faire les choses seul pour la première fois de sa vie, sans avoir besoin d'en référer à quelqu'un.

«Cet homme,
Victor Ullmann,
est le seul à
connaître la vérité
sur lui-même.»

Le rabbin





Musique

Dire ce qu'on ne peut pas dire

Parce qu'il se méfiait de la musique de film dont il craignait les effets redondants, Arthur Harari préféra s'en passer pour ses courts métrages. Certes, il y recourait parfois, mais, dans ce cas-là, il choisissait des morceaux existants qu'il prenait soin d'intégrer à l'action. À cet égard, *Diamant noir* marque une rupture. En effet, le cinéaste se fie totalement aux compositions d'Olivier Marguerit. Le musicien ne partait pas de rien : il disposait des quelques notes qu'Arthur Harari lui avait sifflées et qui avaient accompagné le projet, depuis les premières ébauches du scénario.

● Musique

Dès le générique, le thème est associé à Pier dont il traduit les pensées et épouse les inquiétudes. D'un lyrisme parfaitement assumé, il est la manifestation sensible de l'humeur du personnage. Attention toutefois à ne pas se méprendre. Loin d'être un simple épanchement des sentiments, le lyrisme naît ici de la relation entre le jeune homme et le monde, du retentissement que les mots provoquent sur son âme. Ainsi les notes figurent-elles à la fois sa mélancolie profonde et la persistance de ses obsessions. Elles rendent compte des envies de vengeance qui le taraudent depuis qu'il a appris la supposée spoliation dont son père a été victime. L'histoire a beau avancer, les mêmes accords retentissent pour signifier l'irrémissible faute de la famille Ullmann, son impossible pardon. Pier va-t-il dans le foyer où vivait son père ? Prend-il le train pour Anvers ? Voit-il la statue ? Le thème revient, plus ou moins marqué, plus ou moins rapide, plus ou moins tronqué, plus ou moins transformé, mais toujours aussi prégnant. Il résiste même quand Pier semble oublier sa mission devant le bureau de son oncle. Il faut passer en effet par une longue introduction – calquée sur le piétinement et les hésitations du neveu – pour que le morceau se déploie enfin dans sa pureté quasi originelle.

La variété des sentiments impose le recours à des instruments différents : la flûte pour la douleur, la trompette pour la réparation et le jugement dernier, le violon pour les atermoiements. La réconciliation n'est pas encore pour maintenant, mais elle viendra à la fin, soutenue par la présence à l'unisson des trois instruments. Rien n'est oublié, mais Pier, dorénavant, assume la coexistence de ses différents états d'âme.

● La musique des langues

Si les instruments de musique sont les manifestations sensibles des déchirures intimes de Pier, les langues, indépendamment de ce qu'elles signifient, constituent une façon de le singulariser au sein de la famille Ullmann. De fait, nous savons qu'il ne pratique pas l'anglais et encore moins le flamand ou l'allemand. Or, il est entouré de personnes polyglottes qui n'hésitent pas à converser dans l'une et l'autre de ces langues sans se préoccuper du jeune homme : c'est en anglais que Gabi répond au téléphone ou regarde un documentaire consacré à Gopal ; c'est en allemand que Joseph interpelle son fils... À chaque fois, Pier écoute, impuissant. Le spectateur lui-même doit se contenter des inflexions et de la rythmique des phrases pour deviner ce qui se trame. Reste que cette musique – des mots, des accents – a quelque chose de séduisant car elle permet de saisir une émotion, sans qu'elle soit parasitée par une formulation toujours contestable. Elle ouvre également sur un monde complexe où une parole univoque n'a plus sa place. En tendant l'oreille à des intonations nouvelles, Pier se voit donc contraint de ne pas se fier à la « petite musique » de son enfance, celle qui prétendait que Joseph était un monstre et Victor, un saint.

● Airs d'opéra et chansons

La musique ne doit pas faire oublier la présence de chansons et d'airs d'opéra dans le film. Ils suppléent aux problèmes de communication entre les membres de la famille Ullmann et insistent sur la dérision de leur monde. Parce qu'il est incapable d'exprimer avec ses propres mots son amour pour Luisa, Gabi, par exemple, fredonne « Mi sono innamorato di te » (Luigi Tenco) lors de sa soutenance de thèse. Il semble répondre à l'inquiétude de sa compagne qui écoute « La Chanson de Solveig » d'Edvard Grieg dans la salle d'entraînement où elle s'est isolée. Les paroles évoquent en effet l'attente de la femme aimée... Et ce n'est pas fini. Car c'est le même air – ou plutôt la seconde partie du même air – qui retentit lors de la confrontation entre Joseph et son fils. Incapable d'avouer son besoin d'affection, ce dernier se saoule et reprend les mots de la soprano pour avouer sa frustration. Il va jusqu'à prier son père de chanter avec lui pour partager quelque chose et renouer enfin une relation filiale.

Motifs

Un art de la description

Comme il est considéré avant tout comme un art dramatique par les réalisateurs et ceux qui font profession d'analyse, le cinéma est vu en priorité à travers les attitudes, les gestes, les actions et les sentiments qui mobilisent ses acteurs et, à travers eux, leurs personnages. Pourtant, il s'est construit, comme le dit l'universitaire Jacques Aumont, comme un «art de la description»¹ et pour cette raison n'a jamais fait, sauf très rares exceptions, l'économie des objets. Encore faut-il distinguer entre les objets qui habillent le décor, sans autre but que de combler un vide, et ceux qui requièrent l'attention parce qu'ils participent à la scène. Si tous entrent dans le champ de compétences du chef décorateur, les premiers relèvent du travail de l'ensemblier tandis que les seconds sont de la responsabilité de l'accessoiriste. L'objet est d'ordinaire posé devant soi – jeté, nuance l'étymologie pour mieux souligner le pis-aller qu'il constitue. En revanche, l'objet-jouant demande un soin particulier car il naît d'une double prévenance, celle que lui porte le réalisateur bien conscient de l'enjeu qu'il représente dans le déroulement de son scénario, et celle que lui accorde le spectateur qui voit, en lui, le prolongement d'une humanité et un moyen d'accéder à une part de vérité. *Diamant noir* privilégie trois objets : le peigne, le diamant, la statue.

«Les chamans savaient que non seulement le feu, le vent, l'eau, les forêts, mais aussi les objets ont une âme.»

Orhan Pamuk, *L'Innocence des objets*



● Le peigne

C'est assurément le plus discret. Pourtant, Arthur Harari ne manque pas d'insister sur son importance dès sa première apparition à l'écran, dans la séquence au cours de laquelle Pier récupère les affaires de son père mort. C'est à ce moment-là en effet qu'un voisin de chambrière lui remet le peigne de son père. L'héritage est bien maigre, presque ridicule ! Pourtant, le recours au gros plan montre que l'objet, aussi dérisoire qu'il puisse paraître, n'est pas anodin. Une première raison à cela : le peigne fait partie de ces objets qu'on ne partage pas ou difficilement tant ils sont associés à la toilette et donc à l'intimité. Or, en le recevant, Pier tisse à nouveau un lien avec celui qui avait disparu de sa vie. D'ailleurs, il ne manque pas d'utiliser l'objet pour se coiffer (de sa main gauche...) avant de se rendre à l'enterrement. Une autre raison justifie l'attention accordée à l'objet : le peigne signifie la peine, voire le remords, qui s'attache à l'enfant et donc le désir de vengeance qui désormais le tenaille. Qu'a-t-il fait pour sauver son père de la misère ? S'est-il préoccupé de lui durant toutes ces années ? Son indifférence n'est pourtant pas la

¹ Jacques Aumont, «L'objet cinématographique et la chose filmique», in *Cinémas*, vol. 4, n°1, «Dispositif(s) du cinéma (des premiers temps)», 2003, p. 179.

marque d'un égoïsme ou d'un manque d'attention aux autres. La preuve, il s'inquiète du malaise de Gabi, fait les gestes de premiers secours quand celui-ci a une crise d'épilepsie. Il apprend même la technique à Luisa : tenir les membres de l'épileptique tout en lui mettant un objet entre les dents pour l'empêcher d'avaler sa langue. Et pour appuyer sa démonstration, Pier utilise le peigne paternel ! L'objet dramatisé «crie muettement» (l'expression est de Aumont) la douleur secrète de Pier ; il révèle la complexité d'un être qui prône conjointement la vengeance et le refus de s'ensauvager totalement.



● Le diamant

Le diamant n'est pas le peigne. Sa place dans *Diamant noir* lui permet d'autant moins cette discrétion qu'il en est l'enjeu dramatique le plus évident. Gabi conclura-t-il une alliance avec Gopal en dépit des préventions de Joseph ? Pier réussira-t-il à se faire accepter par Rick, le tailleur de diamants ? Rachid et Kevin s'empareront-ils à temps des quatre pierres enfermées dans un coffre-fort ? Le diamant est au cœur de l'économie d'Anvers, au croisement des échanges commerciaux entre l'Europe et l'Inde et surtout au centre des préoccupations des différents personnages.

Ceci dit, le diamant n'est peut-être pas un objet au sens où nous avons employé le terme jusqu'ici. En effet, à aucun moment dans le film, il ne devient ce bijou qu'il l'élèverait à la dignité de la pierre précieuse. Au contraire, il reste une chose minérale qui se définit par sa densité, sa dureté, sa couleur. Défait de la nécessité de se soumettre à quelque but, le diamant devient alors un producteur de sens, une source inépuisable de discours qui changent au gré des interlocuteurs. Pour Gabi «le diamant, c'est rien, juste une pierre transparente», puis il ajoute : «On décide que ce caillou vaut cher et ça crée de la richesse. Il y a quelque chose d'absurde là-dedans, mais c'est génial.» Gopal, quant à lui, le voit comme «une abstraction parfaite [...] une pure idée [...] une équation». Le film lui-même s'inscrit a priori dans cette démarche puisqu'il propose de parler d'un diamant noir sans jamais éprouver le besoin de le montrer. Naturellement, une telle disponibilité discursive facilite l'usage de la métaphore. «J'ouvre une fenêtre et là, tu vas voir, la lumière, en plus de rentrer, elle va sortir [...]. La lumière rentre, sort, sautille entre les facettes. Elle sort de tous les côtés. Ça n'arrête pas, c'est infini», s'enthousiasme Rick devant Pier, son nouvel apprenti. Difficile de ne pas voir une allusion au cinéma, surtout quand le diamant vient aussi régulièrement se superposer à l'iris d'un œil. «La technique, rappelle Rick à Joseph, s'apprend vite, n'importe qui peut la maîtriser. Ce qui fait la différence, c'est l'œil.» À l'instar du diamantaire, le cinéaste-projectionniste doit se fier à l'acuité de son regard. C'est en effet, grâce à lui, qu'il saura diriger la lumière et lui tracer un chemin. Il ne se laissera pas rebouter par une impureté originelle, mais, au contraire, en profitera pour créer une forme vibrante, insolite, originale. À travers les commentaires du tailleur de pierre, c'est donc toute «une morale esthétique» (l'expression est d'Arthur Harari lui-même) qui est développée.

Plus généralement, le diamant représente la vie et la mort. Il est la lumière et la nuit, un mystère qui élève les hommes jusqu'au mysticisme ou qui les plonge dans les affres de l'envie et du mercantilisme.



● La statue

L'unique apparition de la statue lui octroie une singularité dramatique. Certes, l'objet avait été annoncé par des cartes postales exposées sur un présentoir de magasin, mais les représentations ne disaient rien de sa puissance surgissante de la sculpture. C'est la raison pour laquelle Pier est stupéfait quand le géant de pierre se dresse devant lui. À vrai dire, sa réaction s'explique, car la statue donne forme à son obsession ; elle rend visible et concrète ce qui n'était jusque là qu'une image intime et abstraite. Elle extrait de sa mémoire un bloc d'espace-temps et arrime son imaginaire au réel. La contre-plongée ajoute à l'intérêt de la vision car elle installe à l'échelle du cosmos ce qui était dans les replis d'une pensée. Ainsi jaillit une époque révolue, celle des temps anciens où les héros n'hésitaient pas à s'attaquer aux géants et aux monstres. Pour Pier, il s'agit alors d'inscrire son action dans un destin et de donner au casse qu'il prépare une fonction libératoire, presque sacrée.

La libération n'est cependant possible qu'à partir du moment où le souvenir fait mouvement. C'est le rôle du travelling circulaire de sortir la statue de son immobilité. Freud y voit l'exemple parfait de ce qu'il nomme une «inquiétante étrangeté», ce moment particulier où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé. En échappant à sa torpeur, la statue révèle à un Pier pétrifié, non seulement les pôles de la vie et de la mort, mais leur contamination réciproque. Les deux brèves séquences suivantes développent le propos, tout en inversant les données : la première nous montre la main du père défunt s'agiter pour frapper au carreau de la fenêtre; la seconde nous montre Gabi tomber au sol, les muscles durcis sous les effets d'une crise d'épilepsie. Il n'y a pas une seule façon d'être au monde. Même sous sa forme sépulcrale, Victor continue à exister; même dans leurs étoffes de vivants, les membres de la famille Ulmann sont menacés d'une raideur morbide. La statue est donc une invitation à sortir de sa léthargie et à se dresser contre une injustice. Et le sportif dans tout cela ? La question paraît saugrenue. Et pourtant... À la place qui leur revient dans l'histoire, Luisa et son ami boxeur ont retenu la leçon. Ils sculptent en effet leur corps pour mieux se défendre quand quelqu'un tente de les coucher...

● Se coucher

Parce que le cinéma (lointain descendant des études de Marey et de Muybridge) est un art du pas et du mouvement, tout ce qui contrarie cette vocation première mérite une attention redoublée de la part du spectateur. Dans le film d'Arthur Harari, tous les personnages, à un moment ou un autre, sont allongés, de gré ou de force. On pourra demander aux élèves de recenser les scènes dans lesquelles une telle situation se retrouve. En voici quelques-unes au hasard : scènes du cauchemar, de l'enterrement, du viol, des crises d'épilepsie, de l'hôpital... En complément de ce relevé, on leur demandera ensuite de proposer des justifications. Ils verront ainsi, en dépit de circonstances variées, une idée se dégager : s'allonger revient à chuter. La chute est parfois physique : il suffit pour cela d'un coup poing dans le plexus, une perte de connaissance suivie d'une crispation des muscles, d'une balle dans une jambe ou dans le ventre... Elle est également le résultat d'une faillite morale, comme dans cette scène au cours de laquelle Pier se jette sur Luisa pour la violer.



Document

Une nouvelle série ?

Dans l'histoire de la réception du film noir, le livre de Raymond Borde et Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain, 1941-1953* (initialement paru en 1955), a certainement été un des jalons essentiels. Alors que le phénomène n'en était encore qu'à ses prémices, les deux auteurs tentaient d'en saisir les contours et de le définir. Pour cela, ils s'appuyaient, dès leur introduction, sur la notion de «série».

«Une série pourrait se définir comme un ensemble de films nationaux ayant entre eux quelques traits communs (style, atmosphère, sujet...) assez forts pour les marquer sans équivoque et leur donner, avec le temps, un caractère inimitable. Les séries ont une durée variable : tantôt deux ans et tantôt dix. C'est un peu le spectateur qui en décide. Du point de vue «filmologique», les séries ont des sources dans quelques vieilles bandes, quelques titres lointains. Puis elles connaissent une apogée, c'est-à-dire, un moment d'exceptionnelle pureté. Ensuite, elles s'affaiblissent et disparaissent en laissant des séquelles dans d'autres genres.

L'histoire du cinéma est, dans une large mesure, une histoire de séries. Il y a bien entendu, quelques films inclassables : *Citizen Kane* d'Orson Welles ou *Rien qu'un pauvre cœur* de Clifford Odets sont de ceux-là. Mais souvent un grand film n'est inclassable que parce qu'il est le premier d'une série nouvelle et qu'on manque de recul nécessaire. *Caligari* était inclassable avant d'engendrer le caligarisme.

Depuis l'avènement du parlant, on citerait par exemple : aux États-Unis, la série sociale, le film de gangsters et le film dit «désuet» ; en Allemagne, la comédie légère des années 1930 à 1933, prélude immédiat à la comédie américaine ; en URSS, les films consacrés à la révolution d'Octobre ; en France, le réalisme de Carné, Renoir et Duvivier.

Plus près de nous : la comédie anglaise, le film français légendaire (de *L'Éternel Retour à Singoalla* et à *Juliette*), le documentaire social de Daquin, de Rouquier, de Nicole Vedrès. En URSS : les œuvres à la gloire du travail collectif (des *Trois rencontres aux Mineurs du Donetz*) et le cycle kolkhozien. Aux États-Unis : le documentaire policier (Hathaway, Kazan, Dassin), le film psychanalytique, la nouvelle école du western... Autant de séries qui ont chacune leurs lois propres,

leurs traditions et souvent leur public.

Qu'il y ait, depuis plusieurs années, une «série noire» dans la production d'Hollywood, paraît peu contestable. Autre chose est d'en définir les traits essentiels.

On simplifierait le problème à l'excès, en qualifiant le film noir d'onirique, d'insolite, d'érotique, d'ambivalent et de cruel... Il y a de tout cela dans la série, mais c'est tantôt l'onirisme qui domine – et nous avons *Shanghai* ; tantôt l'érotisme – et nous avons *Gilda* ; tantôt la cruauté d'une action insolite. Souvent le côté noir ne tient qu'à un personnage, une scène, un décor.»

Raymond Borde, Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, Flammarion, 1993, pp. 12-13.

Genre ? Série ? Même si aujourd'hui «série» prête à confusion avec de la télévision, le choix du mot pour désigner un ensemble de films ne manque pas d'intérêt. Il permet d'abord de ne pas s'en tenir à quelques traits formels qui, siège établis, seront de toute façon invalidés par des contre-exemples. Il autorise surtout une plasticité définitionnelle qui correspond assez bien aux nécessités de notre époque et à *Diamant noir*. Car, même s'il est toujours difficile d'établir l'acte de naissance d'une nouvelle série, *Diamant noir* constitue assurément un exemple de ce qu'on pourrait appeler «les films liquides». Que faut-il entendre par cette expression ? Pour répondre, il convient de revenir aux enseignements du sociologue Zygmunt Bauman qui voit dans la *liquidité* – c'est-à-dire dans l'indistinction des territoires, la labilité des genres, la précarité des couples, etc. – la caractéristique principale de notre époque post-moderne. «Les liens humains, notait-il dans un entretien, sont véritablement fragiles et, dans une situation de changement constant, on ne peut pas s'attendre à ce qu'ils demeurent

indemnes.»¹ Le film d'Arthur Harari est marqué par une telle instabilité : confusion entre rêve et réalité, indécision du prénom Pier (devenu Pir, Pierito, au gré des interlocuteurs), fluctuation des comportements, incertitude sur les liens familiaux et fraternels... Certains y verront peut-être les marques du fantastique. À tort cependant, car ce genre naît d'un basculement entre le monde réel et un autre plus étrange. Les «films liquides» prennent acte d'une réalité hybride qui d'emblée fluctue. Les élèves trouveront-ils d'autres exemples pour compléter la série ? Verront-ils dans les films noirs du patrimoine l'annonce d'une «liquidité» dont nous ne faisons que mesurer les effets ? Tenons-nous à une remarque : au rebours des séries précédentes évoquées par Borde et Chaumont, les «films liquides» n'ont pas d'identité nationale ; ils appartiennent à des territoires où la mixophylie (Bauman) tient lieu de nécessité.



¹ Xavier de la Vega, «Vivre dans la «modernité liquide». Entretien avec Zygmunt Bauman», in *Sciences humaines*, n°165, novembre 2005, p. 114.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Diamant noir (2016),
DVD, Ad Vitam. Le DVD est accompagné des interviews d'Arthur Harari et de Niels Schneider, des essais comédiens et de scènes coupées.

Quelques films noirs

Le Faucon maltais (1941)
de John Huston,
DVD et Blu-ray, Warner Bros.

En quatrième vitesse (1955)
de Robert Aldrich, DVD
et Blu-ray, Carlotta Films.

La Soif du mal (1958)
d'Orson Welles,
DVD et Blu-ray,
Universal Pictures France.

La Femme au portrait (1944)
de Fritz Lang,
DVD, Wild Side Video.

Little Odessa (1994)
de James Gray,
DVD, Opening.

The Yards (2000)
de James Gray,
DVD et Blu-ray, BAC Films.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le film noir

- Raymond Borde, Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain, 1941-1953*, Flammarion, 1993.
- Anne-Françoise Lesuisse, *Du film noir au noir*, De Boeck Université, 2001.
- Michel Ciment, *Le Crime à l'écran, Une histoire de l'Amérique*, Découvertes Gallimard, 1992.
- François Guérif, *Le Film noir américain*, Denoël, 1999.
- James Naremore, *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, 2008.
- Thomas C. Renzi, *Screwball Comedy and Film Noir: Unexpected Connections*, McFarland, 2012.

Autour du film

- François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, De Boeck Université, 2002.
- François Flahault, *La Pensée des contes*, Economica, 2001, consultable en ligne:
↳ francoisflahault.fr/contes.php

• Zygmunt Bauman,
La Vie en miettes. Expérience postmoderne et moralité, Hachette, 2003.

Roman graphique

- Lucas Harari, *L'Aimant, Sarbacane*, 2017 [pour les rapprochements possibles avec *Diamant noir*].

Articles

- Florence Maillard, «*Diamant noir*», *Cahiers du cinéma*, n°723, juin 2016.
- Yannick Lemarié, «*Diamant noir. Éclats d'un genre*», *Positif*, n°664, juin 2016.
- Jacques Mandelbaum, «*Diamant noir*: un si brillant polar», *Le Monde*, 7 juin 2016.
- Jacky Goldberg, «*Diamant noir*», *Les Inrockuptibles*, 3 juin 2016.

SITES INTERNET

Une interview radio d'Arthur Harari et Olivier Marguerit sur leur collaboration par Benoit Basirico pour Cinézik :
↳ cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20160608135959

Rencontre avec Arthur Harari et son équipe :
↳ vimeo.com/191615686

Transmettre le cinéma

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

↳ transmettrelecinema.com/film/diamond-noir



- Présentation du film par Arthur Harari
- Entretien avec Niels Schneider
- Entretien avec le chef opérateur Tom Harari

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/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema

L'auteur remercie vivement Arthur Harari pour son écoute et sa disponibilité. Ses commentaires ont largement nourri ce dossier. Il associe à ces remerciements Tom Harari et Niels Schneider.

Pendant longtemps le cinéma de genre a eu mauvaise presse en France. Pour expliquer un tel phénomène, certains avancent des raisons économiques, d'autres des raisons culturelles. Pour autant, les choses évoluent comme le prouve le succès critique et public de films comme *Grave* (2016) ou *Revenge* (2018). Sorti en 2015, *Diamant noir* a marqué une étape importante de ce renouveau. Avec cette histoire de vengeance, Arthur Harari prouvait qu'il était encore possible pour un Français de réaliser un film de genre tout en menant une réflexion approfondie sur la nature humaine et les relations familiales.

Le récit est apparemment simple : Pier veut « faire mal » à son oncle, l'homme qu'il tient pour responsable de la mort prématurée de son père, et pour cela imagine un casse avec des complices. Si le scénario est limpide, Arthur Harari ne cesse de l'enrichir au gré des légendes qu'il convoque et des questions qu'il se pose : que signifie le mot « père » ? Quelle place donner au fils dans le cercle familial ? Comment filmer le monde fermé des diamantaires anversois ?



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA