

DÉBORDEMENTS

Rédacteur en chef : Raphaël Nieuwjaer

Comité de rédaction : Gabriel Bortzmeyer, Lucie Garçon, Florent Le Demazel, Romain Lefebvre, Jean-Marie Samocki

Ont également contribué à ce numéro : Camille Brunel, Emilie Notéris, Sophie Wahnich

Relecture ou traduction : Daniel Dos Santos, Arnaud Widendaële

Maquette : Stéphane Macquet

Couverture : Tiphaine Brelay

Photographie de couverture : Paul Schiraldi (reproduite avec l'aimable autorisation de HBO)

Création et gestion du site de Débordements : Guillaume Levisse

Pour leur confiance et leur générosité, Débordements tient à remercier tout particulièrement Eric Ardouin, Raymond Bellour, David Bernagout, Nicole Brenez, Erik Buclinckx, Louise Champiré, Théo Charrière, Claude Simone Contesse Deltour, Clément Dumas, Sylvain George, Olivier Germain, Régis Hébraud, Zeynep Jouvenaux, Nicolas Klotz, Jean-Guillaume Kuhn, Martine et Patrick Lefebvre, Eric Loret, Mathieu Macheret, Adrien Malosanne, Roman Mathey, Maël Mubalegh, Frédéric Neyrat, Elizabeth Perceval, Yannick Reix, Fabien Sabatier, Souliman Schelfout, Samuel Slama, Benjamin Thomas, Leyokki Tk, Tipicomm, Eric Thouvenel, Eva Truffaut et Benoit Verhille.

© Chaque auteur pour sa contribution, 2019. © Débordements pour l'ensemble

ISBN 978-2-9567739-0-0

SOMMAIRE

EDITO PAGE 7

FRAGMENTS URBAINS (I) PAGE 10

TRAJECTOIRES COMMUNES,
ENTRETIEN AVEC PHILIPPE FAUCON PAGE 16

FRAGMENTS URBAINS (II) PAGE 56

FACE À DAVID SIMON PAGE 60

Au poste : David Simon et la télévision, une introduction
The Corner : Départs de la fiction et devenirs en série

The Wire : Tombeaux d'Amérique (I)

Generation Kill : Tombeaux d'Amérique (II)

Treme : Tambours et tempêtes

Show Me a Hero : Vengeance des lois et violence mythique

The Deuce : Persona non gratis

En développement

FRAGMENTS URBAINS (III) PAGE 194

FILMER L'ESPACE PUBLIC PAGE 200

Conversation potentielle avec Les Scotcheuses,
Mariana Otero et Matthieu Bareyre

FRAGMENTS URBAINS (IV) PAGE 238

FRAGMENTS URBAINS (ÉPILOGUE) PAGE 244

EDITO

De débordements en débordements

Au commencement, il y avait quelques ami.e.s autour d'une table de salon – ainsi que toutes sortes de choses à boire et à grignoter.

Au commencement, il y avait le projet, vague, de créer une « revue en ligne ». Une de plus ? Oui, mais nous étions suffisamment ignorants de ce qui existait pour ne pas nous en soucier. Débordements, puisque ce serait son nom, croiserait des pratiques d'écriture, des rapports au cinéma, des temporalités ; et, aussi bien, les juxtaposerait, les opposerait peut-être. De l'université à la critique, de la critique à l'université – ces champs auxquels nous appartenions à peine étaient des points d'arrivée autant que de départ. Nous n'avions alors qu'une certitude : il fallait aller voir ailleurs. Sortir de la fac pour se risquer à l'exercice de la critique. Sortir de France pour voir ce qui s'écrivait dans d'autres langues. Sortir du cinéma pour aller voir comment il entrelaçait ses puissances avec la vidéo, la bande dessinée, Internet, la photographie... Certains chantiers sont restés en plan. D'autres se sont développés tant bien que mal – avec les moyens du bord.

Comme une certitude ne vient jamais seule, nous en étions bientôt une deuxième : quitte à prendre la peine d'écrire, il fallait le faire « bien ». Lectures, relectures, corrections, commentaires. Personne n'aura été à l'abri de voir son texte finir à la corbeille. C'est de cette exigence – dont nous sommes bien mal placés pour mesurer les effets sur la qualité de nos écrits – qu'est née véritablement la revue. Une revue n'est pas un agrégat de textes ; c'est, tout simplement, un lieu de paroles, une zone qui invente son propre temps et ses propres conditions pour essayer de penser. Qu'elle soit en ligne n'y change rien : pas de revue sans amitié. Telle est son étoffe : le sentiment que le nom propre importe moins que celui du collectif ; qu'il n'y a pas de publication qui ne soit en quelque sorte signée et contre-signée par ses relecteurs anonymes.

Chemin faisant, Débordements a largement excédé les ambitions de ses créateurs. Certes, ce n'était pas compliqué ; ceux-ci s'étaient lancés sans plan de bataille ou de communication, en ne s'adressant à personne. Nous n'avions aucune idée de comment tout cela fonctionnait, et c'était heureux. Depuis, nous avons publié près de 700 textes d'une centaine d'auteurs différents. Sommes-nous (la « rédaction ») amis avec tous ces gens ? Certes non. Mais Débordements comme idée, comme projet, sera devenu suffisamment autonome pour

nouer ses propres alliances. De rencontre en rencontre, ce que peut être la revue s'est déplacé, mais sans qu'un regard rétrospectif ne donne tout à fait le sentiment d'une dispersion. Une « ligne éditoriale » a bien fini par s'esquisser. Par-delà la chronique des sorties hebdomadaires et la fausse évidence du « bon » et du « mauvais », la rédaction de critique aura été le lieu privilégié pour faire apparaître des soucis, des préférences et des oppositions, en les mettant à l'épreuve des œuvres. Au centre : une attention à la manière dont les films se frottent au réel et aux imaginaires contemporains ou, de façons singulières, font vivre une articulation entre l'esthétique et le politique, la réalité et la fiction.

Et maintenant ? Maintenant, cette vanité que vous tenez entre vos mains : sortir des numéros sur papier. Pas beaucoup : un par an, pour commencer. Pas de revue sans amitié, pas de revue sans désir non plus. Après plus de sept années à publier en ligne, nous voulons le papier. Parce que nous voulons concevoir nos textes différemment, en fonction d'un autre support ; parce que nous voulons envisager aussi différemment les rapports entre textes, ainsi qu'entre textes et images. Secouer les chaînes de la routine. S'inscrire dans une autre temporalité. Oh non, le papier ne nous apportera pas l'éternité. Mais il offrira à nos lecteurs des marges pour gribouiller, annoter, s'emporter. Il nous offrira aussi l'occasion de toucher du doigt ce à quoi nous avons consacré tant d'heures.

Il n'y avait pas de raisons suffisantes pour créer une revue en ligne. Il n'y en a pas non plus pour passer au papier. Disons-le avec autant de gravité que de légèreté : c'est un pari. Autre support, autres manières de faire, autres alliances. Il faut voir. Encore une fois, il nous faudra sortir – de l'actualité, bien sûr ; du cinéma, aussi. Aller voir des historiens, des philosophes, des bricoleurs sans étiquette afin de faire atterrir les images, les placer en regard de notre monde. Et qu'en retour, celles-ci ouvrent les brèches nécessaires pour rendre ce monde respirable.

Cette recherche, nous l'entamons à travers plusieurs descriptions de la vie urbaine : des fragments écrits au hasard des films ou récoltés sur les murs en manif, ou des séries produites par David Simon, de The Corner à The Deuce. Pour lui, raconter les villes – Baltimore, La Nouvelle-Orléans, Yonkers ou New York –, c'est topographier ce qu'il reste de l'espace public et, tout à la fois, lister les manœuvres de ceux qui le privatisent et les tactiques de ceux qui y survivent, dans le dehors de toute chose (maison, institutions). Ce souci, il le partage avec Philippe Faucon, si loin de lui dans ses manières, et si proche dans ses problèmes : comment épanouir le récit des existences tout en ciblant la violence des structures ; raison pour laquelle nous avons demandé au réalisateur de La Désintégration et de Fatima un long

entretien, qui trouve à son tour un écho dans les propos croisés de deux cinéastes – Mariana Otero, Matthieu Bareyre – et d'un collectif – Les Scotcheuses – dont les pratiques questionnent, chacune à leur manière, la mise en scène des espaces autres, des lieux en lutte comme la ZAD aux places repeuplées comme celles de Nuit Debout.

Demain, si tout va bien, nous explorerons les liens entre le cinéma et l'écologie. Même question – comment les films nous aident à habiter –, même urgence – comment le capitalisme détruit nos demeures –, autres chantiers.

FRAGMENTS URBAINS (I)

1. Plans fixes et longs de quartiers fantômes, infrastructures ferroviaires, centres de loisirs et autres bâtiments abandonnés sur différents continents. *Homo Sapiens* de Nikolaus Geyrhalter entend proposer l'image plausible d'un monde dont l'espèce humaine aurait disparu. Afin qu'aucun indice de sa présence ne puisse être détecté, la bande-son composée de bruits « naturels » fut entièrement réalisée en studio. La photographie (retravaillée numériquement) est irréprochable, chaque plan est pleinement réjouissant pour l'œil – au risque que rien ne soit imaginé hors-champ. La contemplation de ces ruines a en effet quelque chose d'insatisfaisant, de frustrant. Se délecter d'un tel spectacle, celui de l'absence de nos semblables, requiert un état d'aveulissement et de désaffection mortifère.

Le monde vivant nous inclut, il est urgent de peupler dignement ces lieux.

Que l'on commence par localiser les ensembles architecturaux où Geyrhalter a tourné ces images. Renseignons-nous sur leur histoire. Il faut que quelqu'un.e se rende sur place, plusieurs personnes. Il faut croiser nos observations sur les sols, la mer, l'air, les espèces vivantes, les aménagements et les édifices : dessiner, photographier, filmer, cartographier, échantillonner. Analyser nos besoins, noter nos rêves, dire ce que nous voulons. Imaginer des plans de restauration écologique, sociale, psychologique et sémiologique. Investissons les équipements disponibles : piscines, immeubles, smartphones, péages, auditoriums, issues de secours, boîtes aux lettres, herbothèques. Transformons-les avec nous. Créons des villages, des villes, des « cités subjectives. [...] Il existe un franchissement de seuil à partir duquel l'objet architectural et l'objet urbanistique acquièrent leur propre consistance d'énonciateurs subjectifs : ça se met à vivre, ou ça reste mort ! » (Félix Guattari). [L. G.]

2. Pour commencer, un chat allongé sur un panneau en bois. Ensuite, une femme lavant les vitres de sa voiture, un photographe réglant la position de son appareil, des tulipes rouges sur un fond aqueux, un panneau de signalisation, un paquet de cigarettes traînant sur le bitume, le haut de bouteilles de Coca-Cola, un ouvrier maniant une pelleteuse, des hommes en train de discuter, un feu rouge clignotant, des jambes qui avancent sur le trottoir, un crâne lisse et chauve, un lampadaire sur fond de fils électriques, *et cetera*. Le commencement, en réalité, est fortuit, l'ordre indifférent. Il n'y a ici ni intrigue

ni hiérarchie, mais un inventaire urbain constitué d'une suite de plans fixes, de visages, d'expressions, d'activités, de mouvements, d'inerte et d'animé. Ce qui fait lien entre tous ces éléments, c'est une ville. Seulement cette ville n'apparaît pas, elle ne se déduit pas de la somme des fragments. Des indices désignent le Japon, mais nous pourrions être à Osaka, à Nara, à n'importe quel endroit où l'on trouve des chats et du Coca-Cola. Par définition, chaque ville offre son flux ininterrompu de choses et d'êtres, et le lien est aussi ailleurs, dans la sélection qui s'y opère. Certains passants prennent la pose, d'autres font signe de la main : ces réactions nous renvoient à une présence. Le commencement, alors, n'est pas fortuit, rien n'est plus indifférent. Dans la rencontre d'une ville et d'une caméra super 8, c'est la naissance d'un regard qui se joue et, pour une jeune femme âgée de 19 ans abandonnée par ses parents, l'affirmation d'une présence au monde. Naomi Kawase apprend à dire « je » : son premier film s'intitule *Je me focalise sur ce qui m'intéresse*. [R. L.]

3. *Chacun de nous est un point de vue sur la ville.* [G. D.]

4. Un beau jour des années 1970, trois portraits de stars attendaient preneurs, bazarés contre le mur d'un obscur parking couvert de Chicago, à côté d'un poster des Beatles. Une femme qui passait par là, âgée d'environ quarante-cinq ans et vêtue d'une veste de tailleur à carreaux bleu ciel, s'arrêta net. Elle sortit un appareil photo de son sac à main, ajusta la prise, enclencha l'obturateur et disparut aussi sec.

Il n'est pas exclu que cette dame fût secrètement amoureuse de Clark Gable, dont le visage figure au milieu de sa photographie. On comprendrait qu'elle ait réglé ses optiques pour donner de l'éclat à son propre reflet sur le portrait de Marilyn Monroe, à sa gauche : cette place-là, légèrement excentrée mais bien sur l'axe du regard de l'acteur, ne pouvait qu'être enviable. Autoportrait d'une spectatrice de cinéma saisie d'émotion, à la volée : à la place de Marilyn, dans les yeux de Clark. Plus à gauche encore, Marlene Dietrich est un peu sous-exposée, mais bien dans le cadre. Une lueur, depuis le rétroviseur ou le phare d'un véhicule garé dans les parages, dessine un rectangle vert d'eau autour de son œil. Décidément, les astres étaient bien alignés.

Clark Gable est plutôt bel homme, mais cette gouvernante n'aurait-elle pas profité des circonstances pour ravir son regard à Marlene Dietrich – qui, paraît-il, aurait rêvé d'être espionne ? Après tout, une ville comme Chicago porte chacun.e à regarder vite et bien, tout en déjouant le regard des autres. Il semble que personne, ce jour-là, ne démasqua l'immense photographe de rue qu'était Vivian Maier. C'est qu'elle n'était pas célèbre, pas même connue en tant que photographe (elle ne le sera qu'après sa mort). Comme souvent, elle portait alors une capeline aux bords rabattus, assez bas sur son front. [L. G.]

5. *Fin du moi, début du nous.* [An.]

6. Dans une rue du Caire, une barrière isolée par le cadre. Une simple barrière, placée sur le bord de la route. L'attention portée à cette pièce si ordinaire, typique du « mobilier urbain », étonne d'abord. Mais rapidement, lorsque la barrière réapparaît dans un second plan, filmée en plongée depuis un point de vue plus éloigné, un événement survient : un homme se penche et lève le pied pour passer au centre, comme un tigre au milieu d'un cerceau. L'action, bientôt, est reproduite par un autre homme, puis un autre encore, non sans avoir jeté auparavant un coup d'œil alentour. En même temps que les plans, filmés au sol ou en plongée, les traversées de la barrière se multiplient : ceux qui vont en sens contraire se croisent dans le petit espace dessiné par les contours métalliques, et l'ouverture devient à nos yeux un carrefour de circulation, comme si les passants y étaient mystérieusement attirés. Cependant, la plongée laisse bien voir la cause du phénomène : alors que des grilles bouchent le centre de toutes ses semblables, la grille de cette barrière-ci traîne par terre. En vérité, ce n'est pas par crainte du regard des autres qu'un passant jetait un coup d'œil, mais parce qu'il cherchait un endroit où traverser. La grille déchue, défaut ou dégradation du point de vue des urbanistes ou de la municipalité, est aux yeux des habitants une opportunité. S'engouffrant dans la brèche d'un espace visiblement conçu pour eux et sans eux – le Caire barrière fermée –, les corps des habitants tracent une autre ville, vécue et pratiquée, et dessinent leurs propres trajectoires – le Caire barrière ouverte. [R. L.]

7. *Le plus difficile est de sortir de chez soi ou de ne pas y rentrer, c'est pourquoi le mouvement à son début posa comme phrase qu'on ne rentrerait pas chez soi. [N. Q.]*

8. *Murs blancs, peuple muet [An.]*

9. *Dans toute la ville, la rue, les allées, sur les murs, les enfants et les autres vrais primitifs de la race ont créé des formes d'art anciennes, essentielles et éphémères, ils ont reproduit, à l'aide d'un crayon et d'un morceau de craie, les noms et les images de leur fierté, de leur amour, de leur inquiétude, de leur mépris, de leur désir ; les Noirs, les Juifs, les Italiens, les Polonais, avec le plus de force ; les plus pauvres de tous, chez qui se retrouvent les caractéristiques du quartier et de la race : sur une porte métallique de Williamsburg : Dominick dit qu'il va baisser Fanny. Sur une autre : Les garçons se liguent contre Don et A bas Don et Don est un baratineur. Contre les bardeaux verts d'une porte latérale : La dame de cette maison est cinglée. Dans un quartier immaculée d'East New York où vivent des Juifs de classe modeste, contre la brique rouge sang fraîchement nettoyée d'une pharmacie, un mot unique, grève. Dans une rue de Bensonhurst, où vit la bourgeoisie juive : Bernice Davidson est la future Mme Allan Cunn. Elle pourrait être la future Mme Henry Eiseman. À Brighton, parmi les Juifs récemment échappés du ghetto, un enfant commence un dessin abstrait et sa mère aussitôt : « Ne fais-pas-ça », et immédiatement un garçon de dix ans répète à un plus jeune que lui, dans le même registre, « Ne fais-pas-ça ». Dans Park Slope un samedi après-midi, les mots suivants, reproduisant maladroitement la graphie Palmer au lieu de se limiter aux caractères d'imprimerie : Loïs je suis partie en haut de la rue. N'oublie pas d'apporter tes patins. À Williamsburg : Ruby aime Max mais Max DETESTE Ruby.*

Et partout, des dessins de phallus, de fellations, de bateaux, de maisons, d'avions, de héros de western, de femmes et de monstres extirpés du souvenir des traversées innommables de l'utérus, émaillant les murs et les allées, et disparaissant à la première grosse averse. [J. A.]



TRAJECTOIRES COMMUNES

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE FAUCON

PAR ROMAIN LEFEBVRE ET FLORENT LE DEMAZEL

Mis en lumière par un César du meilleur film obtenu en 2016 pour *Fatima*, Philippe Faucon constitue depuis bientôt trente ans une œuvre aussi discrète que précieuse. Composée d'une douzaine de longs-métrages et de quelques films courts, celle-ci se remarque d'abord par un effet de contraste. La tendance du cinéma français au recroquevilement autour de certains types de personnages et d'intrigues est peut-être un cliché, mais celui-ci n'est pas dénué de fondement étant donné la régularité avec laquelle tourments intimes ou névroses familiales de la bourgeoisie ou de la classe moyenne s'affichent sur les écrans. Que cela se fasse parfois avec talent importe peu : c'est d'abord une question de proportion. Or, dans le paysage de la fiction hexagonale, Philippe Faucon a pour sa part su faire exister des âges et des milieux relativement délaissés.

Au début des années 1990, c'est d'abord comme cinéaste de l'adolescence qu'il se révèle, avec des films qui reprennent régulièrement dans leurs titres les prénoms des protagonistes : *Sabine*, *Samia*, *Muriel fait le désespoir de ses parents*, *Grégoire peut mieux faire* et *Mes 17 ans*. Mais qu'ils soient issus de classes pauvres, comme Sabine, ou moyennes, comme l'héroïne de *Mes 17 ans*, les adolescents de Philippe Faucon ne se rebellent pas simplement contre l'autorité. Par-delà toute « crise » liée à l'âge, ce sont la maladie, l'orientation sexuelle, l'inadéquation de l'institution scolaire ou l'enfermement dans un milieu qui font peser sur les personnages une menace d'exclusion. C'est pourquoi le déplacement qui s'opère dans cette filmographie au cours des années 2000, des adolescents aux adultes, n'occasionne pas de véritable rupture : les personnages principaux des derniers films, *Fatima* et *Amin*, font eux aussi, en raison de leur origine ou de leur statut précaire, l'objet d'une mise à l'écart sociale.

Parce qu'il s'attache à une jeune fille appartenant à la communauté marocaine du quartier nord de Marseille, *Samia* peut apparaître comme une charnière, liant le pan de la filmographie consacré à l'adolescence et celui dédié aux populations issues de l'immigration. Mais, à bien y regarder, la manière dont Faucon a approché la société française a toujours procédé par légers recadrages et par assemblages, non par tournants radicaux. En 1998, *Les Étrangers* mettait déjà en scène la communauté maghrébine, et, à ce titre, peut se rapprocher de *Samia*, *La Désintégration*, *Fatima* et même *d'Amin*. Mais, en raison

de l'homosexualité de son personnage principal, Sélim, il peut aussi bien se rattacher à *Muriel fait le désespoir de ses parents* ou à la série tournée pour Arte en 2018, *Fiertés*. Cet exemple illustre parfaitement la difficulté qu'il y a à réduire chaque film à un thème. C'est que leur auteur se préoccupe en réalité moins de traiter un sujet que de suivre les trajectoires de différents personnages : *Les Étrangers* n'est pas un film « sur » la difficulté de vivre son homosexualité dans un environnement marqué par des préjugés, c'est un film « avec » Sélim. Et aux trajectoires des personnages correspond une transversalité thématique, les questions de minorités civiles, raciales, sexuelles se prolongeant sur le terrain de la domination sociale. Derrière les nombreux titres-prénoms, il ne faut pas manquer ce qui apparaît surtout : les rapports des personnages et des milieux dont ils sont issus avec d'autres personnages et milieux qui leur sont accessibles ou fermés.

Après avoir dépeint dans *La Désintégration* le parcours d'Ali, un jeune homme se retournant contre une société française lui refusant une place, Faucon proposait avec *Fatima*, à travers le portrait d'une femme de ménage dont l'une des filles finit par obtenir sa première année de médecine, une face inverse. Au-delà de la matière propre à chaque film, cet espèce de diptyque indique le problème qui traverse l'œuvre, à savoir les façons dont des individus appartenant à des communautés ou des classes différentes peuvent ou bien se rapprocher dans une perspective d'égalité ou bien se détacher les uns des autres, jusqu'à la rupture. *Dans la vie*, *Grégoire peut mieux faire* et *Amin* mettent ainsi en scène diverses formes de rapprochements à travers la compréhension, l'amitié ou le travail. Un film comme *La Trahison*, en décrivant dans le contexte de la Guerre d'Algérie une impossible coexistence entre Français de Souche Européenne et Français de Souche Nord-Africaine (selon la terminologie en vigueur à l'époque), apparaît pour sa part comme un récit séminal relativement aux films ayant pour cadre la France contemporaine.

Il serait possible de considérer que la démarche de Philippe Faucon, après avoir fait preuve d'une certaine avance, a perdu de son originalité, et d'avancer que, depuis les années 1990, le cinéma français a heureusement progressé dans la représentation de la diversité – et les personnages d'adolescents de Faucon ont sans doute trouvé sur les écrans des petites sœurs et des petits

frères. Cependant la véritable valeur du cinéma de Philippe Faucon ne tient pas seulement au choix de ses personnages, mais plutôt au double souci qui l'informe depuis le départ. D'une part, le souci de comprendre le monde qu'il décrit. D'autre part, de le faire à travers les moyens du cinéma.

Les fictions de Faucon se distinguent par ce que l'on peut appeler un parti-pris sociologique, c'est-à-dire une manière de relier les personnages à un milieu. Tout en étant singulières, les trajectoires s'effectuent toujours à travers un ensemble de cadres communs ou d'institutions, si bien que les problèmes auxquels les personnages font face, loin d'être réduits à une dimension individuelle, font écho à ceux de quiconque occupe une position sociale identique. Cela, évidemment, ne serait pas grand-chose s'il s'agissait d'orchestrer une confrontation sans nuance entre un individu et la société. Or, la qualité de l'écriture de Faucon tient au fait de parvenir à cerner les rouages d'une situation tout en faisant valoir sa complexité. Les milieux ou les communautés décrits ne sont ainsi jamais homogènes, comme les chemins ne sont pas tout tracés. Et les rapprochements ou les détachements mis en jeu par les films, avant de renvoyer à deux orientations opposées, forment à l'échelle du récit un tout inséparable : toujours la proximité coexiste avec les signes d'une rupture, toujours la distance coexiste avec ceux d'un échange possible – comme le montrent l'opposition familiale à laquelle Halima doit faire face lorsqu'elle décide d'accueillir Esther dans *Dans la vie*, ou l'estime mutuelle entre le sous-lieutenant Roque et l'appelé musulman Taïeb dans *La Trahison*.

Pour restituer la complexité du réel, Faucon procède notamment par l'articulation des personnages et de leurs points de vue : dans *Grégoire peut mieux faire*, il ne montre ainsi pas le décrochage scolaire d'un jeune garçon blanc dont le père vient d'être licencié sans regarder aussi du côté d'Hichem, un bon élève à qui l'on refuse l'accès à un établissement jugé de qualité car sa famille d'origine maghrébine n'habite pas dans le bon quartier. Pour se faire une idée du lien qui unit les différents personnages mais aussi de ce qui les lie tous à un cadre plus large, il est d'ailleurs intéressant de considérer la manière dont Faucon s'est par deux fois emparé de la série télévisée. Constituée de trois épisodes, l'histoire de *Fiertés* s'étend sur une trentaine d'années, cette ampleur temporelle permettant de montrer pour la première fois un adolescent qui

devient adulte et père, et plus généralement de tisser ensemble les rapports de générations et l'évolution de la législation autour de l'homosexualité. *D'amour et de révoltes*, pour sa part, met en scène les récits de quatre amis sexagénaires qui, à l'occasion d'une réunion, se souviennent de la façon dont ils ont chacun de leur côté traversé la période des années 1960 et 1970. Jusqu'à présent, la série aura donc permis à Faucon d'étendre la manière dont il procède dans les films, soit en suivant des personnages à travers une période historique plus longue, soit en évoquant une période à travers un plus grand nombre de personnages. Avec toujours deux traits récurrents : le lien du personnage et d'un contexte plus général, et le croisement des vécus à l'intérieur de ce cadre partagé.

Articuler des points de vue signifie aussi trouver une forme et une mesure, mettre en scène et lier ensemble les moments à travers lesquels ils s'expriment. Sur le plan esthétique, les films de Philippe Faucon se composent de séquences relativement courtes, où les situations, les états des personnages se condensent dans une action, une parole ou un geste. S'y applique un parti-pris de l'épure qui réunit deux dimensions *a priori* contradictoires. D'une part, chaque séquence, parce qu'elle semble réduite à l'essentiel, paraît destinée à valoir dans son rapport aux autres, comme moment d'une trajectoire ou comme partie d'un contexte plus large. Ce choix qui pourrait relever d'un souci d'efficacité s'accompagne aussi chez Faucon d'un sens aigu du montage, si bien que le mécanisme social d'endoctrinement est aussi dans *La Désintégration* une affaire de circulation : le rôle déterminant de la frustration et de la colère dans la trajectoire d'Ali s'exprime notamment par la façon dont on passe d'images le montrant immobile et fermé à d'autres images montrant les coups que des jeunes dans la même situation que lui portent dans des punching-balls ou le visage de l'enrôleur Djamel, comme si un mouvement interne au personnage se trouvait pris en charge ou recueilli par son entourage.

Mais si l'économie formelle produit entre les séquences un phénomène d'aspiration mutuelle, les séquences se détachent également les unes des autres. La condensation des informations se fait aussi concentration sur le présent, chaque séquence apparaissant autant comme une étape que comme un arrêt où le récit trouve son poids et sa respiration. Car s'il n'y a chez Faucon aucune emphase formelle, l'incarnation n'est pas chez lui sacrifiée à l'écriture. Au

contraire, sa méthode de travail consiste à mettre la technique au service des comédiens et à rester attentif et ouvert au moment du tournage pour assurer aux personnages une vie concrète à l'écran – comme il le confie dans l'entretien qui suit.

Si un préjugé répandu associe la sobriété à l'absence de style, le régime formel mis en place par Faucon est en réalité à la fois singulier par rapport à d'autres et nécessaire relativement à ce qu'il vise lui-même. Faucon, par ses options formelles, évite soigneusement les nombreux travers d'un cinéma auquel on accole l'étiquette à la fois trop large et réductrice de « cinéma social », au sein duquel le réalisme du détail l'emporte parfois sur la justesse sociologique, tout comme l'édification par le drame remplace la compréhension par la trajectoire. Offrir une visibilité n'implique aucunement chez lui de surligner des signes du « populaire » en opérant par exemple une folklorisation de la langue ou des usages, ou bien en faisant du prolétaire un corps sans parole réduit à une pulsion animale de survie.

Plutôt que de le comparer à une production pléthorique, l'on peut, pour saisir ce qui fait la particularité du travail de Faucon, se pencher sur des cinéastes dont les films se sont eux aussi démarqués au cours des années 1990 et 2000 : Laurent Cantet et les frères Dardenne. À partir d'une attention commune à des milieux et des personnages peu représentés, on remarque deux grandes différences entre Faucon et Cantet. Les récits du second se nouent autour de situations ou de dispositifs beaucoup plus dramatiques – le licenciement d'un père dans *Ressources humaines*, l'exclusion d'un élève dans *Entre les murs*, la relation trouble entre un jeune garçon et une écrivaine dans *L'Atelier* – là où le seul vrai drame, chez Faucon, est celui de la place des personnages dans la société. Un film comme *Retour à Ithaque*, qui, en traitant de la réunion d'un groupe d'amis après une longue séparation, semble sur le papier proche de *D'amour et de révoltes*, s'en distingue ainsi par sa structure dramatique qui, autour d'un secret et de blessures intimes, fait se succéder les larmes aux rires, le calme au tumulte.

La seconde différence tient au choix des personnages, qui sont majoritairement chez Cantet des personnages blancs appartenant à la classe moyenne. Le personnage interprété par Jalil Lespert dans *Ressources humaines* est fils d'ouvrier,

mais l'enjeu vient justement d'un conflit qui résulte de sa « montée en classe », tandis qu'*Entre les murs* et *L'Atelier* s'organisent autour d'une figure d'enseignant ou d'écrivaine confrontée à une violence sociale. Le problème de ces personnages est d'être en position de licencier ou d'exclure, et non pas d'être exclus, et leur interrogation sur leur propre place n'intervient qu'à partir du cas d'un autre. Le choix des protagonistes principaux produit donc entre les œuvres un écart de perspective irréductible.

La différence vis-à-vis des frères Dardenne est elle aussi double. La première se trouve encore au niveau du contenu de la fable, puisque les films des cinéastes belges se construisent souvent autour de rapports de famille ou de couple et d'événements comme le licenciement ou le meurtre. Cette caractéristique est indissociable d'un lien étroit entre une dimension sociale et une dimension morale : la domination économique engendre une solitude et une désaffection qui, à travers un dilemme qui ne s'obtient que par la dramatisation, doit mener à un sursaut. La condition des personnages prend à travers certains actes la valeur d'une condition humaine tendue entre l'individualisme et l'ouverture à l'autre, entre le bien et le mal. Et, dans la mesure où le germe du saut moral est amené à travers l'activité même de corps souvent privés d'espace de réflexion et de parole, le style Dardenne, caractérisé (au moins à ses débuts) par une forte proximité avec des personnages accompagnés dans la continuité de leurs actions, vient en réalité supporter cette double dimension.

Un film comme *La Promesse* est à la fois exemplaire de cette manière de procéder et, dans le traitement du thème de la main d'œuvre immigrée, emblématique de la distance qui sépare les frères Dardenne de Philippe Faucon. Après avoir été témoin de la mort d'Amidou, un travailleur sans-papier, le jeune Igor s'y retrouve tiraillé entre la continuité d'un quotidien où il participe à l'exploitation des autres et la promesse faite au défunt de prendre soin de sa femme. Dès lors, les plans montrant Igor peuvent comporter une forme d'opacité voire une apparente déconnexion avec ce qui s'est produit, comme lorsque le jeune garçon parcourt les routes sur sa mobylette, ils ne participent pas moins dans leur insistance à souligner l'infusion d'une culpabilité qui doit en dernier lieu mener à un choix. Il n'y a rien de cela dans *Amin*, où la chute mortelle d'un travailleur est traitée par une courte scène. Cet événement n'intervient pas sans

raison : survenant au cours d'une tâche acceptée à contrecœur, à cause d'une position de faiblesse interdisant le refus, la chute mortelle signe l'aboutissement d'une vie d'exploitation et manifeste une violence sous-jacente aux autres rapports. Mais, accidentelle et sans témoin, la mort n'embraye sur aucune culpabilité individuelle. De même, la relation qui se noue dans le film entre Amin et la française Gabrielle apparaît davantage comme un effet corrélatif aux situations respectives des personnages que comme un cas de conscience, alors même qu'Amin a une épouse au Sénégal.

Associé à l'écriture et au choix des personnages, le style est donc déterminant pour orienter la perception que le spectateur a des personnages et de leur histoire. Chez Faucon, l'attention portée aux corps, couplée avec l'économie des séquences, participe d'une mise à l'écart de la morale et de la psychologie. Couper et recourir à l'ellipse, concrètement, signifie retrancher les moments intermédiaires où l'on assiste traditionnellement à la montée des sentiments, et l'on n'est pas rongé par le doute ou l'on ne prend pas des décisions par introspection chez Faucon, mais l'on passe d'un état à l'autre par la coupe, comme les filles de Fatima qui, d'un plan à l'autre, passent de la colère aux pleurs. Par l'usage de l'ellipse, les émotions manifestées par les corps et les motivations qui animent les personnages ne s'enroulent pas autour d'une intérieurité, elles prennent place dans une trajectoire et peuvent de la sorte être rapportées à une inscription sociale. Alors qu'elles semblent procéder par réduction, les options formelles de Faucon participent ainsi en réalité à produire un élargissement – le parti-pris sociologique et le choix de l'épure, dès lors qu'il s'agit de produire par la fiction une forme de compréhension, sont complémentaires.

Mais il y a encore une autre manière d'exprimer la singularité et la valeur du travail de Philippe Faucon. Ses films, alors même qu'ils mêlent les points de vue et articulent différents moments de trajectoires au sein d'un montage, se maintiennent à un seul niveau : ils ne mettent en jeu aucun saut du social au moral comme chez les Dardenne, et ne font pas non plus intervenir au sein des trajectoires le souffle de l'esprit ou de la grâce, comme cela arrive chez Robert Bresson, l'un des cinéastes aimés de Philippe Faucon. Ce dernier offre l'exemple assez rare d'un cinéma parfaitement immanent, qui, évitant aussi bien la réduction des personnages à des types ou des « cases » que les motifs

dramatiques de la réconciliation finale ou du départ vers une « nouvelle vie », épouse la continuité historique et sociale du monde. Que ce soit par rapport à l'image que les films renvoient de la société ou par rapport à la préoccupation éthique et politique de situer les questions, la mesure des films de Faucon est inséparable de leur justesse.

Il ne s'agit pas, en mettant en avant le travail de Philippe Faucon, de simplement souligner la cohérence d'une œuvre et la singularité d'un style, de célébrer un auteur en faisant l'impasse sur la politique. Loin d'être une propriété intrinsèque, la valeur d'un style lui vient de ce qu'il est susceptible de produire au regard d'une réalité extérieure. Et dire que les films de Philippe Faucon visent une compréhension et sont immanents au monde social, c'est dire qu'ils cherchent à faire en sorte que le rectangle de l'écran de cinéma soit également le cadre partagé où la rencontre de trajectoires divergentes peut avoir lieu – qu'ils cherchent à construire, à travers les images des personnages et les regards des spectateurs, une communauté.

ROMAIN LEFEBVRE

LE CHOIX DE LA FICTION

Débordements : *De film en film, vous abordez des questions d'actualité, des questions « sociales » : comment s'opère le passage de ces questions générales à une fiction cinématographique ?*

Philippe Faucon : Il est évidemment difficile de le théoriser, mais cela s'opère à partir d'une réflexion simultanée, qui est à la fois une réflexion sur la thématique sociale en question, mais aussi une réflexion de cinéma. Parce qu'évidemment, à partir du moment où on décide de s'intéresser à une question sociale par le moyen du cinéma, on a également à mener une réflexion sur les possibilités qu'a le cinéma de représenter et d'approfondir ces sujets, de les questionner par du récit, de la fiction, des personnages. Si cette réflexion n'est pas là, le film n'existe pas en tant que film, et la façon dont on aborde la problématique ne porte pas. Si le récit n'existe pas en tant que récit, si les personnages n'existent pas en tant que personnages, il achoppéra de toute façon dans son propos.

D. : *Très souvent, vos films sont des adaptations littéraires. Comment choisissez-vous les livres ? Pour Fatima par exemple, aviez-vous envie d'aborder le sujet ou est-ce la rencontre avec l'œuvre de Fatima Elayoubi qui a lancé le projet ?*

P.F. : C'est à chaque fois une histoire particulière. En ce qui concerne *Fatima*, ce n'est pas venu de moi au départ, mais d'une proposition que l'on m'a faite. C'est une productrice, Fabienne Vonier, qui a découvert le livre, *Prière à la lune*¹. Le livre a eu un certain écho à sa parution : *Le Monde* avait consacré une page entière à Fatima Elayoubi, qui a aussi participé à plusieurs émissions de radio. Fabienne Vonier l'a entendue parler de son histoire et elle a eu le sentiment qu'il y avait quelque chose qui pouvait aller vers un film. Elle a donc pris les droits sur le livre et m'a appelé pour me demander si je le connaissais. Ce livre est un journal, écrit dans une forme poétique. C'est très fragmenté, c'est toute une vie, rapportée de façon éparses, fugitive, introspective. Mais ça fait apparaître un personnage riche, profond, en mesure de rapporter de façon sensible

1. Fatima Elayoubi, *Prière à la lune*, Bachari, Paris, 2006.

des situations de vie qui ne sont pas souvent abordées au cinéma, bien qu'elles soient très présentes dans la société française d'aujourd'hui. Par exemple, cette sorte de séparation par la langue entre des parents qui viennent d'ailleurs et des enfants qui sont nés en France, qui parlent une langue que leurs parents ne comprennent pas et qui ne maîtrisent pas la langue parlée par leurs parents. Quand la productrice me propose ce projet, il y a quelque chose qui m'attire vers ce personnage, ce sont évidemment des thématiques que j'ai abordées dans plusieurs de mes films précédents, sans doute parce qu'elles sont liées à mon histoire personnelle. Et en même temps, bien que ce soit une très belle matière littéraire et poétique, ce n'est pas évident. Ce sont des poèmes, on part de quelque chose qui est de l'ordre des mots, pour aller vers quelque chose qui devient un récit à l'écran, fait de situations de vie, qui font intervenir des personnages, qui doivent exprimer par la présence des interprètes, des corps, des visages, des voix, et par les moyens de l'image, du son. Il y a un cheminement de l'un à l'autre qui est de l'ordre d'une transformation. À l'arrivée, le film s'est fait à partir d'un travail d'écriture qui s'est nourri autant du livre que des personnes réelles de l'auteure et de ses filles, et de rencontres avec d'autres femmes et filles qui étaient dans des types de relations proches.

D. : *On pourrait dire que cela s'opère par un recadrage autour du personnage ?*

P. F. : Oui. Ce personnage étant même ici grandement inspiré par la personne réelle de l'auteure. Des personnes réelles, l'auteure, ses filles, d'autres également, vivant dans une réalité, une époque données, vont inspirer des personnages.

D. : *Compte tenu des thèmes que vous abordez, on peut s'interroger sur le choix de la fiction par rapport au documentaire. Un film comme Les Étrangers est construit à partir de témoignages – à la même époque, Chris Marker réalise Casque bleu (1995), où un engagé volontaire témoigne face caméra –, vous choisissez au contraire de fictionnaliser ces récits.*

P. F. : Oui. Justement, c'est là que ça se passe, dans toutes ces rencontres, celle de l'écriture fictionnelle, puis du jeu, avec ce que propose un récit vécu ou un témoignage. Un vécu rapporté par des mots va être prolongé par un récit devenu fictif, qui y réagit à travers une incarnation visuelle, charnelle à l'écran. Un réalisateur compose une histoire à partir de ce vécu, et exprime un ressenti

propre, une vision ou une interprétation du monde ou du contemporain. Des interprètes engagent quelque chose d'eux-mêmes à partir des personnages nés de ce travail. La caméra va saisir ce qui se passe, les images et les sons vont être montés pour ce qu'ils révèlent de ce qui s'est passé. Et c'est là que se produit du récit cinématographique.

D. : *Néanmoins, dans D'amour et de révoltes, vous employez ce dispositif de personnages se racontant face à la caméra. Autant Les Étrangers peut apparaître comme des témoignages remis en fiction, autant cette série s'apparente à de la fiction « remise en témoignages ».*

P. F. : C'est vrai. Évidemment, *D'amour et de révoltes* met en scène des témoignages fictifs – encore qu'un spectateur m'a dit un jour : « *Je ne savais pas que Stévenin avait vécu tout ça !* » Parmi ce qui m'a intéressé dans ce projet, il y avait aussi quelque chose de l'ordre de l'inversion des choses, afin de donner à réfléchir sur le fait que, dans les deux cas, il s'agit de mise en scène.

LE PERSONNAGE ET L'HISTOIRE

D. : *Ce qui relie ces deux récits, c'est peut-être la part matricielle du vécu. D'amour et de révoltes met en évidence une constante de votre filmographie : le rapport entre le « personnel » et l'« impersonnel ». La fiction permet paradoxalement de faire le lien entre le vécu et l'histoire. D'ailleurs, vos adaptations sont souvent des récits autobiographiques.*

P. F. : En réalité, ce ne sont que des récits autobiographiques. Je n'ai jamais adapté une œuvre qui soit purement fictive. Ce qui m'a intéressé sans doute à chaque fois, c'est une trajectoire d'individu dans l'époque et le contemporain.

D. : *Pour revenir à cette question du documentaire, vos films documentent l'époque à partir de ces trajectoires individuelles. Souvent, il y a une dimension presque pédagogique, dans le meilleur sens du terme : il s'agirait de donner à voir au spectateur une réalité souvent inaperçue. Dans vos films, vous faites exister des personnages et des situations que l'on voit peu habituellement.*

P. F. : C'est exactement ce qui est évoqué dans *D'amour et de révoltes*. Il y avait à l'époque des quantités d'aspects de la réalité française qui n'étaient pas abordés

par l'ORTF, en particulier le monde ouvrier et ses revendications, ses révoltes. Et en effet, comme le dit le personnage joué par Jean-François Stévenin, qui travaille à l'ORTF, ce qui n'est pas montré à la télévision n'existe pas. Lorsque le personnage parle de cette non-représentation de certaines réalités de l'époque, il explique aussi comment il détourneait sur son lieu de travail de la pellicule, pour fournir des collectifs d'ouvriers-cinéastes, comme les Groupes Medvedkine qui, eux, pouvaient décrire les réalités qui les concernaient. Les images qui arrivent à ce moment dans l'épisode, en contrepoint de celles de l'ORTF, sont des extraits des films des Medvedkine (comme le témoignage de cette femme qui raconte les cadences à l'usine Peugeot où elle travaille). Ce sont des films qui à l'époque n'étaient vus que dans les réseaux syndicaux et apparentés.

D. : *Cette préoccupation de montrer des réalités cachées revient dans Fatima, quand l'héroïne raconte à la psychologue que la société tourne grâce au travail des « Fatima ».*

P. F. : Et que des personnages comme elle sont des personnages dont on pense qu'ils ne peuvent pas intéresser un récit ou une fiction.

D. : *On pense à ce que dit Godard : « la fiction c'est pour les Israéliens, le documentaire c'est pour les Palestiniens ». Comme s'il y avait un partage entre un cinéma pour les dominés et un autre pour ceux qui détiennent les moyens de la production.*

P. F. : La fiction, le spectacle, le cinéma, ont toujours consacré une part dominante aux gens qui aimait à se voir représentés par eux et en avaient les moyens. Au XIX^e siècle, la peinture, la photographie représentent presque exclusivement les gens qui ont les moyens de payer le travail d'un peintre ou d'un photographe.

D. : *Cette question revient aussi dans Fiertés, lorsque, au début du deuxième épisode, le père dit à Serge et Victor : « La société vous reconnaît. Que voulez-vous de plus ? » Et Serge de répondre : « Elle ne nous reconnaît pas : elle ne peut simplement plus nous cacher. » Il y a l'idée d'une conquête politique de sa visibilité.*

P. F. : Oui. Ici, la société met un couvercle sur ceux qui dérangent, qui ne sont pas acceptés ou qui font peur. Mais cela n'empêche pas que ceux à qui on refuse un accès à la visibilité finissent par imposer ce droit.

D. : *Dans D'amour et de révoltes, le personnage de Stévenin, bien qu'étant au cœur de l'événement, ne comprend pas ce qu'il se passe et ressent le besoin de passer au documentaire. Selon vous, c'est la fiction qui permet de comprendre et de faire comprendre la société ?*

P. F. : Il me semble que Godard a dit que c'est le cinéma qui a le plus réellement parlé de la guerre du Viet-Nam, tandis que les actualités et la télévision n'en ont donné qu'une image falsifiée. Quand Stévenin parle de son travail à l'ORTF, il se rend compte qu'il est effectivement à côté de la réalité. À la télévision, l'attention était portée sur des choses qui devaient empêcher d'autres d'être vues. C'était une époque où le journal de 20h pouvait consacrer 10 minutes à une course de garçons de café à Montmartre et rien à une grève ou une revendication sociale. Cette façon d'occulter certaines réalités n'a d'ailleurs pas complètement disparu aujourd'hui. Pour en revenir au personnage que joue Stévenin, au bout d'un moment, il en a marre et veut aller voir ailleurs. Et j'ai eu comme lui le besoin d'aller vers des personnages dont j'avais le sentiment qu'ils étaient sous-représentés par le cinéma. J'ai voulu les raconter aussi par des histoires jouées, peut-être en effet pour les faire accéder à ce statut de personnages d'histoires, mais aussi parce que j'ai toujours été intéressé par le jeu, les interprètes et les acteurs.

INSTITUTIONS ET DRAME DE LA PLACE

D. : *Une chose frappe chez vous, dès vos premiers films, c'est l'attention scrupuleuse aux situations bureaucratiques et aux institutions. Institutions médicale, scolaire, militaire : vos personnages ont souvent maille à part avec des représentants de l'une ou l'autre. Au début de Samia, le personnage est interrogé par une conseillère d'orientation ; dans Fiertés, le personnage joué par Chiara Mastroianni enquête sur la vie privée de Victor et de sa famille. Comment pensez-vous le rapport de vos personnages à l'institution ? Sur quoi vous appuyez-vous pour écrire et mettre en scène ces confrontations ?*

P. F. : D'abord, de façon très générale, cela commence avec un personnage en décalage avec la société, laquelle n'est pas à même de prendre en compte cette différence. Ensuite, de façon plus particulière, il y a presque toujours un travail d'approfondissement à mener, afin de connaître, de comprendre. Ça

m'est souvent arrivé d'avoir à faire ce travail de recherche, d'enquête, soit sur une situation particulière, soit sur l'institution elle-même. En ce qui concerne *Fiertés*, la série m'a été proposée par une productrice, d'après un traitement d'une dizaine de pages écrit par Niels Rahou et José Caltagirone, sur le principe de trois époques, qui correspondaient à trois périodes de luttes homosexuelles pour l'affirmation de droits au sein de la société française. L'épisode dont vous parlez a été vécu à la fin des années 1990 par un proche de Niels et José, à une époque où l'adoption était de fait refusée à un couple homosexuel, même si elle leur était prétendument accessible. Lors d'une demande d'adoption – cela ne concerne pas que les couples homosexuels – il y a une enquête menée, dont on peut comprendre la légitimité, pour évaluer si le cadre de vie proposé à l'enfant conviendra. Suivant qui mène cette enquête, elle peut être conduite à partir de préjugés conscients ou inconscients, qui pourront l'orienter de façon très discriminatoire. Ici, on est partis de l'épisode originel, sur lequel Niels et José étaient bien renseignés, que l'on a confronté à d'autres témoignages. On a écrit le dialogue à partir de choses très factuelles, mais il y a eu bien sûr le souci d'élaborer un vrai personnage, de ne pas le restreindre à un archétype ou à la simple représentation d'une institution.

D. : *Et comment avez-vous travaillé le jeu de ce personnage ?*

P. F. : Il fallait bien sûr éviter la caricature, pour aller vers un personnage qui a lui-même à décider une chose qui n'est pas évidente : comment évaluer si des gens qui le souhaitent sont à même d'adopter un enfant ? Pour cette enquêtrice, le fait que les deux personnes demandeuses soient du même sexe est inconsciemment sans doute quelque chose de défavorable. Mais elle est persuadée qu'elle agit sans préjugés. Et en effet, elle paraît ouverte, désireuse de comprendre, alors qu'il y a chez elle, peut-être à son insu, quelque chose d'assez présent qui fait qu'au final elle ne l'est pas. C'est un personnage qu'il me paraissait intéressant de bien cerner et restituer, car il est finalement à l'image d'un grand nombre de gens. On retrouve quelque chose du même ordre chez le père : c'est quelqu'un qui se croit capable d'ouverture, qui l'est sans doute, mais d'une façon qui a sa limite, qui se marque lorsqu'il découvre que son fils a une sexualité différente.

D. : *Il y a là quelque chose que l'on retrouve chez tous les personnages qui exercent une autorité dans vos films : ce ne sont jamais des personnages mauvais ou monolithiques. Dans Samia, la mère, suspectant ses filles de n'être plus vierges, les emmène se faire examiner par un gynécologue : ce dernier parle arabe, rassure les filles, ce qui ne l'empêche pas de scruter l'application des convenances jusque dans l'intimité des jeunes filles. De même, le surveillant dans Grégoire interdit à Hichem d'entrer dans l'établissement, mais presque en s'excusant, en disant « je fais mon boulot »...*

P. F. : Et une élève lui répond : « *Il est joli, ton boulot !* » En effet, ce sont des gens qui ne sont pas d'une seule pièce. Ils jouent un rôle de répression ou d'exclusion, mais ils le font pour des raisons qui n'ont pas forcément à voir avec la perversité ou la méchanceté. Mais il n'empêche qu'ils le font. Ces moments permettent par exemple de poser cette question : comment réagirait-on, soi-même ?

D. : *Ce qui est intéressant, c'est que du coup, ce n'est plus eux que l'on voit, mais l'institution qu'ils représentent. Ils donnent à voir comment la société distribue du pouvoir afin de tenir chacun à sa place et de faire respecter les normes. Montrer ces institutions, par le biais du récit cinématographique, permet au spectateur de comprendre comment ça marche, comment la société fonctionne. Dans Grégoire ou dans Fatima par exemple, les cartes scolaires sont au cœur d'échanges entre des personnages, révélant la mise en œuvre plus ou moins tacite de critères de distinction. C'est un parti-pris d'écriture qui témoigne d'un intérêt analytique pour le réel.*

P. F. : Oui, il s'agit de regarder ou d'éclairer des pans de la réalité quotidienne auxquels on est confrontés tous les jours, dans une habitude qui fait que quelquefois, on n'en questionne plus certains aspects. Dans ces confrontations des individus aux institutions, il se joue des choses dont on n'a pas l'impression qu'elles méritent attention, qu'elles présentent un intérêt comme moment d'un récit ou comme révélateur d'une situation. Or il me semble que c'est parfois le cas. À travers leur apparente quotidienneté, *a priori* non propice à la fiction, elles permettent d'approcher quelque chose. En filmant un échange dans le bureau d'une proviseure, où l'on explique que l'on ne peut accepter tel ou tel élève, pour des raisons que par ailleurs on peut admettre, on donne à voir et à entendre des choses du fonctionnement de notre société, ou d'un

comportement humain. Cette proviseure a à prendre des décisions qui ne sont pas forcément les mêmes que celles d'un héros de Racine ou de Corneille, mais qui peuvent ne pas être simples, et portent à conséquence.

D. : *L'importance que vous donnez aux institutions est à mettre en relation avec une problématique centrale de votre cinéma : tous vos films ou presque peuvent se définir comme relatant un drame de la place des personnages. Est-ce une idée qui vous vient dès l'écriture ou est-ce qu'elle accompagne la création des personnages ?*

P. F. : Je pense que c'est là quelque chose de commun à tous mes personnages : ce sont des personnages dont la place n'est pas faite, pas reconnue. Ce sont des personnages qui ont à faire valoir qui ils sont et cela implique quelquefois de s'opposer à des regards qui les enferment dans une perception d'eux-mêmes qu'ils refusent. Ils cherchent donc à affirmer quelque chose d'autre d'eux-mêmes.

D. : *Cette place est attribuée par les institutions, mais aussi par les communautés. Vous parlez du regard des autres qui fait pression sur les personnages : c'est souvent par la communauté que ce regard se manifeste. Cependant, on sent aussi chez vous le souci constant de montrer que les communautés ne sont pas homogènes.*

P. F. : C'est vrai. Et y compris à l'intérieur de communautés qui sont elles-mêmes maintenues à l'écart ou regardées d'une façon différente, il peut y avoir des regards du même ordre : dans *Les Étrangers*, Sélim est vu et désigné comme inacceptable.

D. : *Très souvent, un affect revient au sein des sujets regardés : le sentiment de honte. Dans la vie montre une scène où Halima discute au café avec sa fille et son fils. Tandis qu'ils lui reprochent de faire honte à la famille parce qu'elle accueille une Juive, elle leur rétorque qu'elle ne veut que faire le bien, conformément au Coran. Elle suit la Loi, mais pas la norme. Et elle ira finalement vérifier son choix auprès de l'imam.*

P. F. : Oui, les personnages font face à un jugement des autres, une norme à laquelle il faut correspondre, qui est très forte et très présente, qui détermine les comportements que l'on doit adopter (ce à quoi veillent d'autres personnages). Halima, elle, s'en remet à son propre jugement. Même si elle a été conditionnée

















par son éducation à suivre ce qui est établi, il y a quelque chose en elle qui lui indique que ce qu'elle perçoit et pense par elle-même est plus juste.

D. : *Ce qui est intéressant également dans ce film, c'est qu'il montre comment les communautés peuvent se faire et se défaire.*

P. F. : C'est un film qui a été assez difficile à faire. C'était mon premier film de producteur, je me suis retrouvé à jouer dedans alors que cela n'était pas prévu et je pense qu'il a un peu pâti de s'être fait de cette façon-là. J'ai appris avec lui beaucoup de choses, en particulier sur le métier de producteur, mais, du fait que je les découvrais, je ne suis pas allé au bout de son écriture. On abordait une problématique qui demandait à être creusée : deux personnages sont amenés à se rencontrer au-delà des barrières et des méconnaissances qu'ils peuvent avoir l'un vis-à-vis de l'autre. Ce sont deux femmes qui ont eu des éducations faites d'un certain nombre de préjugés, mais leur nature profonde fait qu'elles restent capables de s'affranchir de ce qui leur a été inculqué.

D. : *La première communauté chez vous, c'est la famille. Et celle-ci est toujours traversée par des parcours différents, des hétérogénéités, des divisions reconduites de film en film. Dans Samia, Fatima ou La Désintégration, une même famille peut contenir plusieurs parcours. Dans tous vos films, vous mettez en scène des rapports conflictuels entre générations, comme si cette problématique était quasiment anthropologique : elle semble en effet traverser tous les milieux sociaux, tout en prenant des formes différentes selon qu'on se situe dans une famille blanche et bourgeoise ou dans un foyer prolétaire d'origine immigrée. Est-ce qu'il y a selon vous une sorte de « conflit social de générations » ?*

P. F. : C'est que la famille est le premier endroit où l'on affirme son individualité, parfois en confrontation avec des souhaits, ou même des impositions, qui voudraient que vous correspondiez à quelque chose d'autre. Dans *Mes 17 ans*, la mère n'est pas en mesure de percevoir que sa fille est quelqu'un d'autre que la représentation qu'elle s'en fait. C'est ce qui génère la violence entre elles.

D. : *Dans vos films suivants, la famille, parce qu'elle est parfois un repoussoir, peut être un moteur d'ascension sociale. L'une des grandes sœurs de Samia va à la fac pour fuir son foyer, mais aussi contre l'une de ses professeurs qui lui prédisait qu'elle n'aurait pas son bac.*

On retrouve cette idée que les affects, les sentiments induits par le milieu social peuvent être des moteurs pour s'élever socialement. C'est aussi le cas de Nesrine, la fille de Fatima, qui dit, après l'accident de sa mère, à quel point elle a « la haine » de réussir.

P. F. : Dans *Samia*, la famille est un entourage avec lequel on a des liens forts et en même temps que l'on vit parfois comme enfermant, oppressant. Et l'extérieur est un lieu où l'on trouve une plus grande liberté, mais en même temps où l'on est aussi parfois regardé d'une façon différente. L'adolescence, ce moment où l'on commence à vouloir s'affranchir de la famille et découvrir l'extérieur, est donc pour ces jeunes filles un moment où il y a quelquefois une grande difficulté à savoir à quel monde elles appartiennent. Par la suite, elles comprendront que cette double appartenance peut être une richesse, mais à ce moment-là, c'est parfois quelque chose de compliqué. Et pour certaines d'entre elles, comme la sœur aînée de Samia, miser sur les études peut être le moyen d'accéder à une autonomie, de se libérer d'une tutelle, celle de la famille d'abord, de la femme dépendante de son mari ensuite. C'est quelque chose dont beaucoup s'emparent.

LANGAGE ET CORPS

D. : *Cette difficulté entre générations rencontre aussi dans vos films une difficulté de communication, de langage. Cela est vrai dans des familles d'origine maghrébine, mais pas seulement. Grégoire par exemple, parle à sa mère depuis la douche, derrière la porte de la salle de bain. La rencontre d'Agnès avec son père, dans *Sabine*, témoigne aussi d'une espèce de froideur. Comment abordez-vous cette problématique du langage ?*

P. F. : C'est à chaque fois un travail particulier, lié à une situation donnée. Il y a des situations où l'échange par le langage est absent, en carence. C'est le cas pour *Sabine*. Il y en a d'autres où l'échange est rendu compliqué car les personnages d'une même famille ne maîtrisent pas de la même façon les langues par lesquelles ils s'expriment. Ce qu'il y a de commun, c'est que le langage, la parole, c'est ce par quoi un individu se construit au moment de l'adolescence. Et donc, quand cela est rendu compliqué, difficile, ça peut être perturbant. Ou être au contraire à l'origine d'autres énergies, que l'on va mettre en mouvement pour compenser.

D. : *Vos personnages réclament aussi une forme de droit à la parole, ou s'emparent directement de celle-ci. C'est ce qui vous distingue entre autres de cinéastes comme Bruno Dumont ou les frères Dardenne. Sabine qui au départ a du mal à communiquer finit par s'exprimer de manière assez belle et poétique devant une assistante sociale. De même, Fatima suggère qu'elle aurait pu être ministre.*

P. F. : C'est vrai que, même si ce n'est pas systématique, la parole apparaît comme une capacité que les personnages parviennent à acquérir, alors qu'ils en sont dans un premier temps privés. Il y a là-dedans quelque chose de l'ordre de l'émancipation, de la libération.

D. : *Deux moments, entre autres, lient des choses qu'un cinéma dit « social » aurait tendance à séparer : l'activité physique et la parole. Dans Fatima, après la réunion parents-profs au collège, l'héroïne au travail pose des chaises sur les tables à la cantine, mais vous profitez de ce moment pour la faire parler. L'activité n'empêche pas la réflexion et l'expression sur ce qu'elle vit. Une scène de Dans la vie montre Salima lavant Esther dans la baignoire : plutôt que de vous focaliser sur la gêne qui pourrait naître de cette perte d'autonomie, vous faites de ce moment l'occasion d'une discussion.*

P. F. : Fatima est un personnage qui est dans une difficulté de parole, en français du moins, sur son lieu de travail comme dans ses relations avec ses filles. Pendant un conseil de classe, elle n'a pas les moyens de dire ce qu'elle voudrait dire, il y a autour d'elle un brouillard de mots qu'elle ne comprend pas, et c'est ce qu'elle explique dans la séquence suivante, dans les gestes du travail. Et en ce qui concerne *Dans la vie*, c'est une situation où les personnages se rencontrent dans un moment qui aurait pu être un moment où chacun se préserve, voire se ferme, mais qui prend ici à revers les codes traditionnels.

D. : *Cette scène est représentative de tout un pan de votre cinéma, où les corps sont aussi le lieu d'une sensualité, à travers de nombreuses scènes de danse, de douche, de baignade, de massage... Ces scènes ont souvent en commun d'être des scènes de libération. On pourrait presque évoquer une dimension émancipatrice de la sensualité, comme dans cette scène de Muriel fait le désespoir de ses parents où Nora danse avec un paréo à l'effigie de Lénine.*

P. F. : Ce sont des instants où les personnages se libèrent de codes et de tabous familiaux ou sociaux. C'est de cette façon qu'arrivent des choses qui ne

sont pas permises autrement, ou que le personnage s'interdit habituellement à lui-même. Concernant les scènes de douche ou de plage, l'eau est un élément visuel aux ressources cinématographiques certaines, dans la restitution de la couleur et de la lumière, en particulier de la lumière du jour, de la lumière solaire (la séquence de fin de *Samia*, où elle se baigne dans les calanques, par exemple). Ce n'est pas moi qui ai découvert cela, mais beaucoup d'autres avant, les peintres impressionnistes par exemple, Monet ou d'autres. À l'écran, avec les dimensions apportées par les images en mouvement et le son, l'eau est immédiatement évocatrice de plaisir, de sensualité, par son contact avec le corps.

D. : *Est-ce que la présence de ces scènes où le corps se trouve mis en avant est liée au fait de recourir à des comédiens amateurs, moins habitués au dialogue ?*

P. F. : Pas seulement. Depuis les origines de la représentation, le corps humain est source d'intérêt, de contemplation, de célébration. Et davantage encore depuis la représentation par les images en mouvement. Au cinéma, quand il y a un moment par lequel le corps vit, c'est toujours fort. Le cinéma français est souvent un cinéma de la parole, du verbe. Cela vient d'une tradition brillante, et qui peut l'être encore aujourd'hui, issue du théâtre classique, de Beaumarchais, et qui passe par Guitry, Pagnol, jusqu'à Rohmer ou d'autres. Et donc, souvent, les comédiens français sont des comédiens du verbe et du texte, au contraire des comédiens anglo-saxons, qui sont d'avantage issus de pratiques qui font appel à d'autres possibilités, celles du corps notamment.

LA MÉTHODE DE TRAVAIL

D. : *Compte tenu de la place que ces corps filmés tiennent dans vos films, comment choisissez-vous vos comédiens ?*

P. F. : Je crois que la caméra et la prise de son peuvent rencontrer l'interprète, le corps, le visage, les regards, la voix, d'une façon quelquefois révélatrice d'une intériorité ou d'une singularité. Dans les différentes rencontres que l'on a au cours du casting, il faut parvenir à faire apparaître justement ce que chacun a de particulier. J'essaie d'être attentif à ça. Je peux être à la recherche

de quelque chose qui rejoint l'idée que je me fais du personnage, mais j'essaie de ne pas avoir une vision trop fermée de ce personnage, de garder la possibilité d'être surpris et de le réinventer. Par exemple, quand j'ai commencé à faire circuler le scénario de *Samia*, j'avais mis en couverture la photo d'une jeune fille d'origine maghrébine, avec sa mère en arrière-plan. Quelque chose m'intéressait dans cette photo, où apparaissait à la fois une grande proximité entre les deux personnages et en même temps quelque chose d'opposé : une mère et une fille, deux générations liées par certaines choses et en même temps deux façons d'être. Le regard très fort de cette jeune fille me paraissait entrer en écho avec l'un des sujets du film. J'ai donc entamé les recherches à partir de cette première représentation physique du personnage écrit. Et je me suis finalement décidé pour une jeune fille qui avait peu à voir avec celle de la photo. La jeune fille choisie était petite de taille et en mouvement constant, alors que celle de la photo était grande, mince, élancée et paraissait plus posée. Elles avaient en commun une présence forte, mais avec des expressions l'une et l'autre très différentes. Souvent, les directeurs de casting me demandent comment j'imagine un personnage. Je peux dire ce que j'imagine, mais je précise toujours que ce n'est pas quelque chose d'arrêté, qu'il faut être en éveil, attentif à l'inattendu, à l'imprévu des gens que l'on rencontre.

D. : *Vous n'aviez pas la possibilité d'utiliser de comédiens professionnels pour des films comme Samia ou Fatima. Où trouviez-vous vos interprètes ?*

P. F. : On a tourné *Samia* en 1999, et à cette époque – c'était il y a moins de 20 ans – on ne trouvait pas de jeunes filles ou de jeunes garçons d'origine maghrébine dans les agences d'acteurs. Au moment où on a fait ce film, les personnages qu'ils auraient pu jouer étaient encore très absents des fictions. Parfois, quelqu'un apparaissait à l'occasion d'un film, mais ne trouvait plus ensuite de rôles pour continuer à exister en tant que comédien. Ensuite, ces personnages ont davantage pris place sur les écrans, et les agences ont commencé à s'intéresser à des interprètes pour les jouer. Quand j'ai entrepris le tournage de *La Désintégration* dix ans plus tard, et celui de *Fatima* quinze ans plus tard, on trouvait alors en agence des jeunes gens pour jouer des personnages jeunes, mais cela restait encore difficile pour les adultes. Et quand on ne

trouve pas ce que l'on cherche par l'intermédiaire des agences, il faut chercher en dehors, par ce que l'on appelle du casting « sauvage ». Pour *Fatima*, on a cherché par l'intermédiaire des associations de femmes dans les quartiers. Si on cherche des jeunes, on met des annonces sur les supports qui sont censés les toucher ou on cherche sur les lieux qu'ils sont censés fréquenter, à la sortie des lycées, dans les clubs de sport, les discothèques, sur les plages...

D. : *Comment se passe le travail avec les comédiens amateurs ?*

P. F. : Il y a toujours une part de pari dans le choix d'un interprète non-professionnel. On fait des premiers essais, puis d'autres qui peuvent être plus approfondis, mais qui ne donnent de toute façon que des aperçus, dans des conditions qui ne peuvent pas être les mêmes que celles d'un tournage. Une fois qu'on a fait le choix d'un non-professionnel, il faut le préparer à ce qui va se passer, au fait déjà qu'un tournage, c'est un parcours de fond, sur une trentaine ou une quarantaine de jours. Cela nécessite un engagement physique, mental, de la concentration, de la discipline, bref... du métier ! Il y a un dialogue à mémoriser, une compréhension du personnage à avoir, des capacités à mobiliser, son intuition, sa sensibilité, etc. Concernant Soria Zeroual, l'interprète de *Fatima*, après m'être décidé pour elle, j'ai commencé par lui faire rencontrer Zita Hanrot et Kenza Noah Aïche, qui allaient jouer ses filles, pour qu'elles se découvrent, commencent à travailler ensemble. Mais ça, ça se passe à trois ou quatre, avec une petite caméra de poche. Ce qui va arriver ensuite n'est pas du même ordre, et le premier jour de tournage est toujours le moment d'une vérité supplémentaire. Même si Soria était intéressée par tout ce qui se passait, il y a une différence de fond entre faire des essais vidéos à trois et se retrouver tout à coup au centre d'un plan qui se met en place avec la participation d'une vingtaine de techniciens, des réglages précis de lumière, de son, des repères spatiaux au sol à mémoriser, tout en restant dans un jeu vivant. Tout ça au rythme de deux, trois, quatre séquences à tourner par jour, pendant 35 jours. Soria pouvait avoir une connaissance naturelle très intime du personnage, mais il ne suffit pas d'avoir cette connaissance et cette proximité dans la vie avec le personnage pour être capable de le jouer, surtout dans une configuration de plateau qui comporte des contraintes techniques

très importantes. On entend parfois que les interprètes non-professionnels ne sont pas des comédiens « véritables », parce qu'ils ne font jamais qu'être eux-mêmes devant la caméra. C'est une absurdité totale, qui provient de la croyance simpliste qu'il suffit de dire à quelqu'un « *sois toi-même* » et de faire tourner la caméra pour que les choses arrivent. Ce n'est pas aussi simple que ça. Réussir à donner vie à un personnage, dans une situation de jeu contrainte par de nombreux impératifs techniques, ça demande une maîtrise très grande de tous ses moyens. C'est un engagement très fort de soi-même, que l'on soit un comédien de métier et d'expérience ou pas. Et il ne suffit pas d'être une femme de ménage dans la vie pour être à même de faire vivre un personnage de femme de ménage à l'écran. Si c'était vrai, la plupart des femmes que nous avons rencontrées au cours de nos recherches auraient dû pouvoir jouer *Fatima*. Mais ce n'était pas le cas, car en plus d'une connaissance intime de la réalité du personnage, il faut, tout comme un comédien de métier, disposer des capacités qui permettent de faire naître du jeu – et un jeu qui peut parfois être intense, comme de parvenir à des états de colère, de joie, d'émotion, tout en s'arrêtant à une marque sans la regarder. Avec Soria, j'avais bien sûr décidé de commencer par des choses assez simples, pour lui permettre d'entrer dans le tournage. Mais le film étant presque entièrement constitué de séquences qui nécessitaient un véritable engagement, elle s'est très vite retrouvée à devoir mobiliser des moyens de répondre à de vraies situations de jeu. Dès le troisième jour, on tournait les séquences de fin, lorsqu'elle explique à une psychologue son parcours, ce qui s'est passé avec ses filles, etc. Elle appréhendait ces séquences, qui étaient très écrites, mais elle a été à la hauteur et elle a beaucoup étonné toute l'équipe. Comment on parvient à ça ? C'est du travail, comme pour un comédien de métier. Il faut surmonter ses appréhensions, parvenir à maîtriser ses moyens, prendre peu à peu confiance en soi. Ça marche en général assez immédiatement avec des interprètes plus jeunes, car eux ont vu des films, s'intéressent aux acteurs, sont souvent eux-mêmes en situation de jeu. Avec eux, ce qui peut être plus compliqué, parfois, c'est la discipline de travail, le fait d'arriver à gérer la pression, d'être à l'heure tous les jours !

D. : *Quand vous faites des essais vous partez directement sur des situations de jeu, où est-ce que vous discutez aussi du personnage en général ?*

P. F. : Dans la mesure où ce ne sont pas des comédiens professionnels, il ne faut pas leur demander ce pourquoi ils n'ont pas été formés, de « composer », par exemple. Il vaut mieux chercher à tirer parti de ce qu'ils peuvent apporter, faire aller le personnage vers eux, le repenser à partir de ce que l'on observe ou découvre chez eux. C'est ce que disait Renoir : toujours préférer le comédien au personnage, privilégier le vivant par rapport à l'écrit. Mais il y a aussi en même temps la nécessité de ne pas perdre ce qui est fondamental du personnage écrit. À ce niveau-là, comme avec un comédien professionnel, il faut faire comprendre à l'interprète ce qui anime le personnage, pourquoi il agit de telle manière, etc.

D. : *Est-ce également ainsi que vous travaillez vos dialogues ? Vous les retouchez au tournage avec vos comédiens ?*

P. F. : Ça dépend de la particularité de chaque expression. Ça ne se trouve pas toujours du premier coup. On peut être amené à y revenir, à élaborer les dialogues au cours d'écritures successives. Lorsque l'on tourne, il y a principalement deux cas de figure. Il y a celui où la situation de jeu compte plus que le dialogue écrit : dans ce cas, on cherche d'abord à faire vivre la situation, avec un dialogue qui peut alors être entièrement improvisé par les comédiens, s'ils sont à l'aise dans ce registre de jeu. Puis il y a le cas où ce qui est dit par le dialogue a une importance de fond, qui fait qu'il est nécessaire de le respecter. Il faut alors que le comédien y parvienne, au moyen cependant d'un jeu qui vive, que le dialogue tel qu'il est écrit n'enferme pas, ne bride pas. Ce qui est fondamental, c'est qu'un dialogue trouve vie par le jeu, que l'on ait le sentiment que les mots qui sortent de la bouche du personnage viennent de lui, et pas qu'ils ont été écrits par quelqu'un d'autre. Et si parfois un comédien a une difficulté avec ce qui a été écrit, il peut m'arriver de chercher avec lui une façon de dire qui lui convienne mieux, tout en restant dans l'idée que je tiens à garder.

D. : *Les comédiens amateurs se distinguent également par leur corps : filmer le corps d'un non-professionnel n'est pas la même chose que filmer un corps habitué à la caméra. Ces corps*

sont marqués par une vie qui n'est pas une vie de cinéma. Est-ce que vous êtes attentif à cette dimension corporelle au moment de choisir les comédiens ?

P. F. : La caméra peut révéler dans certains gestes quelque chose d'un vécu, d'un parcours, d'un milieu, d'une aisance, d'une difficulté. Ce sont d'ailleurs souvent des choses peu privilégiées dans les représentations du corps, mais qui peuvent dire beaucoup à l'écran. On peut prendre comme exemple le moment où la mère, dans *Samia*, s'allonge sur une banquette. Le personnage est en train d'attendre sa fille qui tarde à revenir de l'école. On se trouve dans une pièce avec cette sorte de banquette à l'orientale. Je cherche avec elle la manière de mettre en scène cette attente et lui demande comment elle ferait. Elle s'allonge avec une façon très particulière de le faire, celle d'une femme qui, dans une vie très marquée par les travaux domestiques, trouve un moment de repos. Ce type de geste parle plus fortement à l'écran qu'un dialogue, qu'un « *je suis fatiguée...* ». Il y a une autre scène dans le film où Samia, cette fois, s'allonge sur cette même banquette. Là, il s'agit d'un corps plus jeune, c'est autre chose. C'était un début de journée, l'actrice venait d'arriver, je l'ai vue se lover de cette façon sur la banquette pour finir de se réveiller alors que le soleil entrait dans la pièce ! Le plan n'était pas prévu de cette façon, on l'a mis en place immédiatement, pour garder l'arrivée de soleil. Il y a donc des gestes, des présences, qui sont propres à tel ou tel interprète, parce qu'ils sont le fait d'un âge ou d'un vécu, et que même un comédien de grand talent ne peut approcher de la même façon, s'il n'a pas le même vécu. Ce type de gestes, je les demande parce que je les ai observés, en répétition ou à d'autres moments, pendant la coupure déjeuner ou après la journée de travail. Un tournage est un moment où on vit tout le temps dans un rapport avec le comédien, au-delà des indications de jeu qui figurent dans le scénario.

D. : *Bresson avait l'idée que pour arriver à un geste « naturel » chez l'interprète, c'est-à-dire automatique, dénué de tout calcul, il était nécessaire de multiplier les prises.*

P. F. : Chez Bresson, il y a très tôt cette intuition que la caméra a une capacité de rencontre particulière avec le visage, le regard, les gestes, le corps de ceux qu'il appelle ses « *modèles* ». C'est ce qui l'intéresse avant tout, ce qu'il

privilégié. Il y a chez lui un refus du jeu, parce qu'il pense, comme il l'a écrit dans les *Notes sur le Cinématographe*, qu'une émotion authentique est par définition quelque chose à quoi un comédien ne peut prétendre parvenir. Mais il n'a pas complètement raison ! Car si, évidemment, un comédien ne peut prétendre produire par du jeu une émotion authentique, il peut atteindre parfois une vérité ou une beauté, qui sont celles du jeu. C'est un peu du même ordre que le « *Ceci n'est pas une pipe* » de Magritte. Il ne s'agit pas d'une pipe, mais de peinture.

D. : *Est-ce que votre découpage s'adapte aussi lors du tournage ou est-il fixé d'avance ?*

P. F. : La priorité, c'est que le jeu vive. Je vais chercher à ce qu'il se libère et donc j'essaie de faire en sorte que les plans puissent s'enchaîner rapidement, pour ne pas « figer » les comédiens par de trop longues attentes lors des installations de lumière et de machinerie. Je décide des axes et des plans qui m'intéressent, on met les choses en place et on tourne, en essayant de changer d'axe ou de cadre sans éteindre la vie du jeu, ni la brimer. Laurent Fénart, le chef opérateur avec qui je travaille depuis plus de quinze ans, fait une image qui parvient à de grandes beautés, parce qu'elle ne se préoccupe pas que d'elle seule : c'est une image qui est en rencontre avec les comédiens, qui trouve sa beauté sans prendre le pas sur le jeu et à travers une mise en place technique qui les constraint le moins possible. La lumière est également en rencontre avec les comédiens, en privilégiant d'ailleurs le plus possible la lumière solaire. Au moment des repérages, on essaie de déterminer à quel moment de la journée il va être préférable de tourner chaque séquence, en fonction de l'orientation du soleil. Ce n'est pas toujours simple pour la 1^{re} assistante, qui fait le planning, de répondre à toute les demandes de Laurent pour obtenir à chaque fois le meilleur principe de lumière du jour. Ça ne marche pas toujours comme prévu – et alors, il faut s'adapter et repenser l'idée initiale – mais quand ça marche, ça paie ! Le jour venu, quand la lumière répond à ce qui était attendu, Laurent et son chef électricien peuvent la modeler avec des réflecteurs, des apports, etc. Au Sénégal, pour *Amin*, on a évidemment essentiellement tourné de cette façon.

UN ART DE LA TOUCHE

D. : *Vous parvenez dans vos films à en dire plus en une courte séquence mettant en scène le corps qu'en un long dialogue. Vos films se caractérisent par une certaine économie, si bien que l'on pourrait qualifier votre manière d'écrire et de mettre en scène comme un « art de la touche ». Vous enchaînez des séquences elles-mêmes concises où un état plus général est exprimé par des gestes ou des détails. Vos récits comportent également beaucoup d'ellipses.*

P. F. : C'est une particularité de l'expression cinématographique, peut-être liée au fait que, tout comme une musique, on « n'arrête » pas un film, comme on arrête une lecture, pour y réfléchir ou y rêver. Il me semble donc qu'il y a une nécessité de parvenir à une expression concise, qui puisse éventuellement se prolonger ou agir en contrepoint à travers la réception des motifs qui l'environnent. Le principe de l'ellipse tient à ces interactions ou ces résonances entre deux moments. Quand elles opèrent, ce n'est pas la peine de s'étendre. Bresson en a aussi parlé, avec des intuitions très justes.

D. : *On pense par exemple à ce fragment de ses Notes sur le cinématographe : « Si une image, regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction »². C'est une idée dont vous vous sentez proche ?*

P. F. : Une image dont la signification est trop arrêtée n'a plus de possibilité, dans la rencontre avec une autre image, de produire une circulation. Elle est « inutilisable » dans la conception bressonienne du « cinématographe » : elle perd sa force d'écriture (au sens littéral du mot « cinématographe » : une écriture par le moyen des images en mouvement). Chez Bresson, ces actions et réactions que les images peuvent avoir entre elles opèrent à travers des formes épurées. Ce que la caméra fait apparaître d'un visage ou d'un regard agit sans nécessité de déploiement d'un dialogue important, ou sans nécessité de recherche de jeu.

2. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 23.

D. : *Pour revenir à la question des ellipses, est-ce que vous retranchez au montage, ou est-ce que vous écrivez des scénarios déjà très courts ? Où trouvez-vous l'équilibre ?*

P. F. : C'est une réflexion constante. Les premiers moyens se sont transformés et n'agissent pas de la même façon. On écrit un scénario avec des mots, on monte un film avec des images, des sons, des visages, des regards, des voix. Quelquefois, en écrivant, on a l'intuition que quelque chose pourrait se produire entre les images qui naîtront par la suite. On essaie d'aller vers ça en tournant, mais c'est seulement le moment du montage qui dira si effectivement ce que l'on a recherché se produit. Car c'est à ce moment-là seulement que les images et les sons révéleront leurs contenus et leurs possibilités, qui peuvent parfois être inattendus.

D. : *Comment travaillez-vous au montage ? Vous revoyez tous les rushes ou laissez une large part au monteur ?*

P. F. : Je suis très présent sur le montage, parce que c'est le moment où le film s'écrit véritablement. Même si l'on a tourné avec une intention précise, elle est à retrouver par des moyens différents. Parfois, ce qui s'est passé avec un comédien ou entre plusieurs comédiens est contenu sur plusieurs prises. J'essaie alors de trouver les moyens de garder ce à quoi je tiens le plus dans la séquence montée. Je n'arrive pas sur le plateau en ayant décidé que je vais faire quinze prises, par principe d'auteur ! Le nombre varie selon ce que l'on arrive ou non à saisir. Quelquefois, on obtient ce que l'on cherche difficilement, en multipliant les prises. D'autres fois, c'est là tout de suite. Il est aussi arrivé, sur *Fiertés* par exemple, que le plus beau moment de jeu se produise pendant la répétition et jamais aussi bien après, quand on tournait ! Sur *Fatima*, il a fallu cinquante-deux prises pour avoir la scène où Fatima se dispute violemment avec sa plus jeune fille, après avoir appris par la proviseure que sa fille prétend faire le ramadan pour ne pas faire ses devoirs. C'était une scène compliquée techniquement, un plan-séquence où les deux comédiennes se déplaçaient d'une pièce à une autre d'un petit appartement HLM. Il y avait des bascules de point, des complications pour cadrer et faire la prise de son, avec de plus un jeu intense à fournir de la part des deux comédiennes. Il a donc fallu cinquante-deux prises pour avoir le plan.

D. : *La violence est présente dans vos films, mais vous prenez souvent le parti de la maintenir hors-champ ou de couper rapidement lorsqu'elle arrive : dans Samia par exemple, quand Yacine bat l'une de ses sœurs, une coupe interrompt son geste et l'on raccorde sur un moment qui suit, où l'on voit la sœur blessée. On pense également à l'agression dans Fiertés ou à la mort d'Abdelaziz dans Amin. Qu'est-ce qui détermine ce type de choix ? Est-ce une forme de refus du spectaculaire ?*

P. F. : Principalement, il s'agit de se poser la question du sens. Qu'est-ce qu'on cherche à dire ? Il y a un certain nombre de choses qui posent question quant à leur représentation à l'écran, soit parce qu'elles ne sont pas dans l'économie du film, soit parce qu'elles sont compliquées, difficiles, voire dangereuses pour les interprètes, soit parce qu'il y a parfois aussi à s'interroger sur leur sens. Aujourd'hui, on peut aller très loin dans l'hyper-réalisme de la représentation de la violence, mais pour dire quoi ? Il ne s'agit pas d'occulter la violence, ni de l'édulcorer si elle est présente dans la vie du personnage ou s'il est confronté à elle. Mais précisément, alors, il n'y a pas à en faire un spectacle.

D. : *En ne mettant pas l'accent sur le coup mais sur l'avant et l'après, vous faites apparaître la violence sous son versant social. Dans Fiertés ou Les Étrangers, ce sont les préjugés homophobes qui produisent la violence. Que devrait être pour vous une représentation, une image forte ? Qu'est-ce qui doit marquer le spectateur dans vos films ?*

P. F. : Je disais tout à l'heure qu'on peut aujourd'hui représenter la violence sur un écran de façon hyper-réaliste. Mais ce n'est jamais qu'une mise en œuvre d'effets spéciaux. S'il n'y a que ça, on reste dans quelque chose qui est de l'ordre de l'hypnose, de la fascination, mais qui ne sera pas pour autant une image forte, car elle ne restera pas au-delà de ce moment d'hypnose. Une représentation forte, c'est une représentation qui continue à agir, quelquefois sans que l'on sache comment. C'est une représentation qui n'opère pas par un procédé que l'on attend, que l'on devine, dont on a compris l'intention ou les moyens, trop évidents.

D. : *Votre cinéma lie l'individu à la société, donc à quelque chose de plus large, mais il y a pourtant dans vos films très peu de plans d'ensemble.*

P. F. : On en trouve dans *La Trahison* ou dans *Amin*, car ce sont des récits qui

inscrivent les personnages dans un rapport à l'ampleur ou à la profondeur des extérieurs. Mais lorsque le récit se situe principalement en intérieurs, parce que ces intérieurs sont les lieux principaux de la vie des personnages (ceux de l'habitation, du travail, de l'école, dans *Fatima* ou *Samia*), le récit se fait forcément plus près des personnages. Le champ social apparaît néanmoins, à travers l'intime. C'est aussi ce qui se passe dans *Fiertés*.

D. : *Quand le cinéma filme la banlieue, cela passe souvent par des plans larges des barres d'immeubles. Vous montrez pour votre part la vie à l'intérieur de ces grands ensembles en adaptant votre mise en scène à des espaces restreints. Dans Samia, le moindre recoin devient un espace où les personnages peuvent espérer trouver une respiration. Samia se réfugie souvent sur le balcon pour échapper à son frère. On trouve chez vous une compréhension très précise de la manière dont ces espaces sont pratiqués, vécus par les personnages.*

P. F. : Oui. On est près des personnages, qui sont eux-mêmes en situation soit d'échanges intimes, soit de promiscuité, ou d'enfermement, ou de périphérie sociale, etc. C'est à partir des personnages que se perçoit une topographie sociale ou urbaine. Je reste sur eux, la ville est plutôt suggérée par des aperçus visuels ou des présences sonores. C'est encore une idée bressonienne : un son peut avoir plus de force qu'un plan large, un sifflet de train évoquer d'avantage qu'un plan d'ensemble d'une gare, etc.

POINTS DE VUE

D. : *L'une des grandes qualités de vos films, c'est de parvenir à articuler différents points de vue, en les incarnant dans des personnages et en les faisant se confronter. Fiertés est à ce titre exemplaire. Les discussions entre Serge, Victor et Charles sur le Pacs ou la famille voient s'affronter, de part et d'autre de la table, deux points de vue opposés et irréconciliables. Malgré tout, cet échange a lieu. Au moment où il réalisait la série Six fois deux, Godard adressait à la télévision une critique : derrière une objectivité de façade, elle dissimulait une profonde partialité et imposait un point de vue unique, alors que selon lui une société existe à travers la réunion de subjectivités différentes et assumées comme telles. En un mot, l'objectif ne peut se penser que comme la coexistence des points de vue subjectifs. Vous sentez-vous proche de cette*

manière de voir les choses, les rapports du subjectif et de l'objectif ?

P. F. : Absolument. C'est très important. Et c'est ce qui fait que dans le film, des personnages vont exister avec leurs différences d'être et de langage. Des personnages ne peuvent pas avoir dans un récit qu'une fonction utilitaire, démonstrative, illustrative. Il faut arriver à les faire exister dans une profondeur, des complexités, des contradictions, éventuellement. Et c'est important de parvenir à ce qu'ils ne parlent pas tous de la même façon, comme si une même personne était derrière chacun. C'est ce qui est passionnant, que les personnages n'aient pas l'air de tous sortir d'un même moule. C'est là qu'il est important que les interprètes se réapproprient le dialogue écrit et le fassent vivre, plutôt que d'être les véhicules d'une expression qui n'est pas la leur.

D. : *À ce titre, vous prenez soin de montrer le point de vue des personnages tiers. Vous montrez quelques pans de l'existence du frère de Samia par exemple : on le voit cherchant du travail, humilié par la police. Rapporter le point de vue des personnages permet de mieux apprêhender leurs actions.*

P. F. : Le frère de Samia est lui aussi un personnage qui ne trouve pas sa place – ce dont on parlait tout à l'heure –, et qui donc en trouve une en se faisant le gardien de la vertu de ses sœurs et en s'investissant d'un rôle de substitution à son père malade et absent. Le fait que ce soit un personnage qui n'a pas de place dans la société est sans doute à l'origine de la grande violence qu'il déploie dans le film. Cela ne la justifie pas, mais ça en dit quelque chose.

D. : *Vous parlez de la justification de la violence. Il y a là une question éthique : peut-on montrer de la même manière tous les points de vue ?*

P. F. : Non, bien sûr. Tous les points de vue ne sont pas défendables. Mais même s'ils ne sont pas ceux défendus par le film, il est très important de faire exister les personnages qui les portent comme de vrais personnages. Et pas simplement d'en faire des caricatures ou de se donner bonne conscience, en pensant que le bien et le mal appartiennent à des camps bien marqués et bien définis.

D. : *C'est une manière de comprendre le réel, à travers les personnages ?*

P. F. : Oui. Comprendre ce qu'un personnage peut révéler d'une réalité.

Mais il y a là à dissiper l'ambiguïté du double sens du mot comprendre, sur lequel on a beaucoup polémiqué au moment des attentats du 13 novembre. Il ne s'agit pas de comprendre au sens de justifier, mais bien d'apprendre.

D. : *À propos du frère de Samia, ce qui permet de mieux le comprendre, c'est par exemple d'ajouter, après une dispute, une séquence où on le voit exprimer sa frustration dans le couloir. Fréquemment dans vos films, des séquences courtes ponctuent un échange entre les personnages et altèrent le sens. Dans Mes 17 ans, la perception du personnage de la directrice change, car après qu'elle a renvoyé Anthony, un plan en apparence anodin nous la montre accablée.*

P. F. : Ce sont des personnages qui n'ont pas toujours les bons comportements, mais ce n'est jamais aussi simple que ça. On ne peut pas se contenter de dire qu'ils sont cons ou méchants.

D. : *Malgré votre attention portée à ces personnages plutôt « négatifs », certains d'entre eux apparaissent comme définitivement « insauvables ». C'est le cas par exemple de Hernot dans Les Étrangers.*

P. F. : Il y a parfois des choses qui peuvent relativiser le comportement d'un personnage, qu'il me paraît important de cerner : un personnage est violent, mais il y a peut-être derrière cette violence quelque chose qu'il faut voir et prendre en compte. Par exemple, que c'est un personnage qui est en situation d'exclusion, ou qui lui-même subit une violence. Mais après, il y a des comportements qui sont liés à la bêtise, à la perversité, et c'est aussi une réalité de la nature humaine. Godard disait : « *La démocratie, ce n'est pas donner le même temps de parole aux Juifs et à Hitler* ». Il ne s'agit pas de vouloir sauver tout le monde, dans une sorte d'attitude chrétienne hors du monde, mais d'essayer de cerner le plus possible l'humain.

D. : *La seule chose qui permettrait de relativiser un peu la conduite des militaires est le fait que leur hiérarchie est extrêmement permissive quant à leurs excès.*

P. F. : Oui, il y a une responsabilité de l'encadrement. Mais – et cela a beaucoup été raconté par les protagonistes réels qui ont inspiré *Les Étrangers*, qui s'étaient portés volontaires pour la Bosnie – il y a aussi que l'institution militaire a à gérer parmi les engagés des tendances violentes, racistes

ou alcooliques. D'où, dans le film, ces travaux que l'on fait faire aux soldats, qui peuvent paraître absurdes – faire des sacs, défaire des sacs – mais qui, en situation de stationnement, servent à occuper des personnalités qui ne sont pas toujours faciles.

D. : *Lorsque vous faites un film comme La Désintégration, vous vous mettez des garde-fous ? Comment faites-vous la part des choses entre ce que vous pouvez ou non montrer ?*

P. F. : Au moment où l'on a fait *La Désintégration*, l'on avait constamment la sensation de marcher en équilibre sur un fil tendu : que dire, comment le dire, avec en même temps la nécessité de ne pas être dans l'évitement ou la peur du sujet. Le film s'est fait jusqu'au bout sur ce balancier.

D. : *Le film est sorti très peu de temps avant l'affaire Merah.*

P. F. : Le film est sorti en février 2012. Un mois plus tard ont eu lieu les tueries de Toulouse et de Montauban.

D. : *Est-ce qu'après ces attentats et les suivants, vous auriez fait le film différemment ?*

P. F. : Oui, forcément. J'aurais eu une connaissance différente des choses. Quand nous l'avons fait, nous étions nous aussi travaillés par le doute, puisque les choses que nous avions le sentiment de percevoir n'étaient pas encore aussi apparentes qu'elles l'ont été ensuite.

D. : *Car ici, le film n'est pas tiré d'une adaptation, il vous vient d'observations de terrain.*

P. F. : Lors de castings précédents, comme celui de *Samia*, j'avais rencontré un certain nombre de jeunes garçons, dont j'ai cherché par la suite à prendre des nouvelles. J'ai été frappé par le fait que certains d'entre eux avaient eu des trajectoires très brusques, très subites, qui les avaient amenés à prendre des attitudes très autistes de repli sur eux-mêmes, de séparation radicale avec leurs entourages familiaux, leurs anciens amis, la société dans laquelle ils étaient nés. Cela ne veut pas dire qu'ils ont eu le parcours des personnages de *La Désintégration*, mais pour certains d'entre eux, leurs anciens amis disaient : « *On a l'impression qu'on lui a retourné la tête. On l'entend dire aujourd'hui des choses qui n'ont rien à voir avec ce qu'il était avant. Et qui n'ont pas l'air de venir de lui.* »

D. : *On peut aussi se demander comment on passe du point de vue des personnages à l'intérieur du film au point de vue du film. Au-delà du discours des personnages, la question du point de vue, dans vos films, concerne vraiment l'économie, la construction du récit et l'enchaînement des séquences, leur équilibre dans le film. Vos films se caractérisent par une tendance à ne pas poser de frontière hermétique entre les personnages dits « principaux » et les personnages secondaires : vous prenez la liberté d'abandonner la trame principale pour suivre des trajectoires « périphériques ». Dès Les Étrangers, le personnage de Sélim va peu à peu disparaître, et cela continue dans Amin où le film suit aussi le point de vue d'Aïcha, restée au Sénégal. D'où vous vient cette espèce de liberté, cette manière de considérer les personnages dans une relation non-hierarchique ?*

P. F. : Du fait que tous les personnages participent au récit et m'intéressent comme personnages, y compris les plus secondaires. J'aime beaucoup cette idée, qui a été traitée par d'autres réalisateurs, que les personnages secondaires d'un film peuvent être les personnages principaux d'un autre. Ça, on n'a pas en général la possibilité de le développer avec un seul film. C'est pour cette raison, entre autres, que la proposition d'une série m'a intéressé : d'un épisode à l'autre, on peut accorder une place plus importante aux personnages secondaires. Donc, même à l'intérieur d'un film unitaire à la durée habituelle, il y a une grande importance pour moi à essayer d'approcher autant que possible même les personnages les plus secondaires. Ce n'est pas quelque chose à quoi je m'oblige à partir d'un dogme politique, c'est simplement un intérêt d'écriture, un intérêt artistique. Dans un film comme *Amin*, c'est inscrit dans le sujet même : le film raconte une histoire d'exil, et l'exil et la séparation devaient se raconter non seulement concernant le personnage qui s'en va, mais aussi concernant ceux qui restent.

D. : *Par cette articulation des points de vue, votre cinéma déjoue une forme de moralisme qui caractérise souvent le cinéma dit « social ».*

P. F. : Parce qu'il faut laisser quelque chose à penser par lui-même au spectateur. Un film doit poser un certain nombre de questions, sans forcément répondre à toutes, ni surtout vouloir faire la leçon ou la morale. Il doit laisser le spectateur penser par lui-même, en lui permettant d'emmener quelque chose du film avec lui, qui continuera à cheminer.

D. : Votre œuvre fonctionne comme une mosaïque. Au fil des années, les personnages s'ajoutent les uns aux autres. Cette circulation des personnages, on la retrouve aussi par le choix des comédiens, qui reviennent d'un film à l'autre, notamment dans les années 1990-2000 : le personnage de Samia revient dans Grégoire peut mieux faire. Et dans Amin, Fatima apparaît au guichet d'une agence de transfert de fonds...

P. F. : Oui, cela rejoint cette idée. Dans le film, cet endroit est présent parce qu'Amin envoie de l'argent à sa femme. Mais cette agence est aussi un lieu où il aurait pu croiser le personnage de Fatima, qui est sans doute dans la même nécessité que lui d'envoyer une partie de l'argent qu'elle gagne en France à des proches restés au pays. Ce qui n'était pas montré dans le film *Fatima*. Leurs parcours se croisent donc dans *Amin*.

« SE PENSER HISTORIQUEMENT »

D. : Une autre particularité marquante de votre cinéma, c'est que vous insérez régulièrement, dans une action, un plan d'observateurs ou de spectateurs. Quand Samia est insultée par des skinheads à l'arrêt de bus, elle se dispute avec sa sœur à propos de la réaction à avoir, et on a un plan d'un couple mixte interdit devant la scène. Est-ce que ces plans ont une fonction particulière ?

P. F. : Oui. Mais ces personnages en situation d'être témoins de ce qui se passe ont quelquefois, en partie, une fonction plus simplement utilitaire ! Il peut arriver que j'aie à tourner une séquence qui nécessite un engagement très fort des comédiens (dispute, conflit, violence...), qui fait qu'ils ne sont pas forcément dans le contrôle constant de leur jeu, ou dans le respect du dialogue tel qu'il est écrit, ou le souci du raccord. Ces personnages en situation d'être témoins de la scène permettent alors tout simplement un plan de coupe ! Cela apporte une solution de montage, en rendant possible de changer de prise, d'utiliser différents moments dans lesquels il se passe des choses intéressantes. Moins prosaïquement, dans *Samia* par exemple, où la scène de la dispute tient en un plan, il s'agit de montrer la réaction des témoins, car un tel épisode ne concerne pas que les trois sœurs, il a un effet sur les autres voyageurs. En revanche, lors de la dispute entre Sélim et son frère dans *Les Étrangers*, l'insert

sur les enfants répond à cette nécessité de montage : c'est une scène où les deux interprètes vont avoir des mouvements imprévus, ils ont besoin d'une liberté de jeu, qui fait qu'ils ne peuvent pas rester dans des marques définies par des besoins de raccord. C'est un plan que j'ai tourné en sachant que j'en aurais certainement besoin, parce que les moments de jeu qui m'intéressaient pourraient ne pas raccorder.

D. : *Cela dit, un tel plan signifie beaucoup.*

P. F. : Bien sûr. Il rappelle que ce qui est dit entre les frères est de l'ordre du tabou, du non-dit, et que c'est ici révélé devant d'autres, devant des enfants. Un plan ne peut pas avoir dans un montage qu'une simple fonction de plan de coupe, sinon on en perçoit la fonction de rustine. Il doit aussi apporter un sens.

D. : *Et cela évoque aussi la porosité des frontières entre le privé et le public. L'une des craintes de la mère dans Samia est que le voisinage entende les disputes.*

P. F. : Oui, la vie familiale est soumise à un jugement communautaire très fort et les personnages qui se plient à ce jugement ont constamment le souci de ne pas faire parler d'eux.

D. : *Ces plans de coupe comportent aussi une sorte d'ambiguïté. La passivité des observateurs de la scène fait que l'on ne sait pas ce qu'ils pensent. Ces personnages produisent une sorte d'écart qui renvoie le spectateur à son propre jugement : face à de tels moments, nous nous demandons comment nous réagirions à leur place. Dans Grégoire, des témoins sont amenés à prendre position, quand Hichem est mis dehors. D'autres de vos personnages sont eux-mêmes mis dans des situations où ils observent les événements en silence et restent pris dans une sorte d'écartèlement, comme Taïeb dans La Trahison.*

Tout en étant conscient des circonstances historiques et sociales qui déterminent les existences des personnages, vous leur ménagez néanmoins des échappatoires. Nous évoquions par exemple les affects qui peuvent donner au personnage la force de sortir de sa condition. Comment déterminez-vous ce que peut ou non un personnage ? Une relation comme celle d'Amin et de Gabrielle subvertit les normes sans être pour autant dénuée de causes sociales. Qu'est-ce qui fait pour vous qu'une telle rencontre peut fonctionner ?

P. F. : Il faut réussir à faire exister les circonstances qui amènent cette

rencontre, même si elle paraît improbable. Il y a deux situations de solitude, celle d'Amin, la plus apparente, et celle de Gabrielle, qui est en train de vivre une séparation chaotique avec un mari qui apparaît comme assez tordu. Ce sont deux êtres qui vivent dans des mondes assez étanches et séparés l'un de l'autre, et évidemment, il s'agissait de parvenir à quelque chose de crédible dans la rencontre qu'ils vont avoir. Leur solitude ou leur désarroi font qu'ils vont être en mesure de s'affranchir de la perception succincte qu'ils avaient au préalable l'un de l'autre.

D. : *Amin n'est pas un film d'amour : comme dans le reste de votre œuvre, tout ce que les personnages ressentent dépend de leur inscription dans le monde social. Les limites entre le possible et l'impossible se déclinent sur cette base.*

P. F. : Amin est venu en France parce que le groupe, la famille, a payé son voyage. Il a en France une vie assez austère, consacrée au travail et au devoir, portant sur ses épaules la responsabilité de sa famille restée là-bas. Il rencontre une femme dont la vie, comme la sienne, est en tension. Tous deux ont une rencontre qui n'est pas vraiment une histoire d'amour, plutôt une rencontre amicale et sexuelle, mais qui leur permet de découvrir quelque chose de l'autre.

D. : *Ce qui est intéressant, c'est que vous mettez à égalité ces personnages, alors que l'une est intégrée à la société et que l'autre est plutôt à la marge. La fiction permet de mettre en scène deux personnages égaux.*

P. F. : Oui, il y a quelque chose qui paraît de prime abord assez improbable. Mais le personnage de Gabrielle est finalement assez proche de celui de Samia. C'est un personnage qui s'affranchit des normes, des convenances. C'est *L'amant de Lady Chatterley*, si l'on veut. Le roman de Lawrence fait le portrait d'une jeune femme de l'aristocratie de province en Angleterre, dont la vie est faite d'ennui, avec un mari avec qui elle n'a plus d'échanges, et qui a une aventure avec son garde-chasse. À l'époque, on a beaucoup dit que ce n'était pas possible. Mais c'est de fait un personnage qui n'est pas heureux, qui étouffe sous les conventions auxquelles il doit se plier et qui, à un moment donné, les bouscule.

D. : *Dans ce jeu entre inscription sociale des personnages et crédibilité de ce qui leur advient, il y a un parti-pris assez fort. On pourrait rapprocher deux exemples : le début du deuxième épisode de Fiertés, qui commence sur deux hommes avec un bébé – sans le contexte, le spectateur est frappé par un état de fait : les deux hommes sont pères. Cela fait penser à votre court-métrage Tout n'est pas en noir, qui commence sur un homme qui déclare « je crois que je suis enceinte ». N'y aurait-il pas une ligne, une attirance vers l'impossibilité, voire l'utopie dans votre œuvre, qui s'affirmerait en filigrane, à travers de petites orientations ?*

P. F. : C'est possible, c'est quelque chose que vous me révélez. Il faudrait que j'y réfléchisse.

D. : *Le couple de Serge et Victor, dans Fiertés, est un couple ouvert, mais qui n'est pas non plus exempt de déterminations : leur différence d'âge, la maladie de Serge jouent sur les rapports et l'ouverture au sein du couple.*

P. F. : Il y a eu des réactions face à cette relation, avançant qu'un tel couple, dont l'un est séropositif et plus âgé, n'existe pas dans la « vraie vie ». Et pourtant si ! L'histoire vient en partie d'un couple existant. Mais la perception que beaucoup de gens ont de la « vraie vie » est une perception qui reste très restreinte, parcellaire, qui fonctionne à partir de la seule prise en compte de ce qui existe autour d'eux, ou de ce qu'ils acceptent de voir. Or la réalité est toujours beaucoup plus large et parfois plus inattendue.

D. : *Souvent, une trajectoire mentale de vos personnages consiste à ouvrir les yeux sur cette réalité, et notamment à considérer les circonstances sociales. Dans La Trahison, Roque est convoqué dans le bureau du capitaine, qui lui annonce la trahison à venir des quatre soldats algériens, et le lieutenant ne peut y croire, tant il pense les connaître en tant qu'individus. Et à la fin du film, il comprend que leur trahison est le fait des circonstances dans lesquelles ils étaient placés, qui ne leur laissaient pas d'autre issue. Le lieutenant passe d'une lecture individuelle à une lecture historique des personnages. À un certain degré, on peut rapprocher cette trajectoire de celles de Grégoire qui perçoit mieux la place d'Hichem dans la société, ou de Victor, qui comprend la nécessité de l'engagement militant. À chaque fois, il s'agit de parvenir à « se penser historiquement », comme disent les personnages de Godard dans Tout va bien.*

P. F. : Les personnages ont une évolution dans leur regard sur l'autre et ne le voient plus d'une façon aussi arrêtée et simplificatrice qu'au départ. Peut-être

est-ce effectivement ce que je propose avec mes films au spectateur : à la fin du film, avoir un regard différent sur des gens ou des réalités qu'ils pouvaient méconnaître.

D. : *Les fins des films voient évoluer ces trajectoires mentales des personnages. Mais elles se caractérisent également par leur ouverture : elles ne se donnent pas comme le dénouement d'un drame. Les fins de Sabine, des Étrangers, de Grégoire ou d'Amin montrent des personnages en mouvement, qui vont sortir du champ et laisser un plan vide. Il s'agit de laisser une liberté pour le spectateur; mais aussi pour les personnages, comme si nous ne les avions suivis que dans un segment d'existence qui s'achève, sans que les choses ne soient figées.*

P. F. : Voilà, le cinéma m'intéresse dans cette fonction-là : ce qu'il permet d'évolution du regard et que je n'arrête pas à la fin du film, car pour moi elle doit constamment se prolonger.

Débordements remercie chaleureusement Zeynep Jouvenaux et Raluca Bunescu, ainsi que le Forum des images, pour leur hospitalité.

FRAGMENTS URBAINS (II)

1. Le regard que porte Clint Eastwood sur les villes européennes peut paraître au premier abord terriblement superficiel. Dans *The 15:17 To Paris*, il suit ses trois personnages dans leurs pérégrinations hors d'Amérique et adapte son regard à celui de ses protagonistes. On peut alors osciller entre dédain culturel (la ville est réduite à ses clichés, et Eastwood met sur le même plan le Capitole et les jambes des Italiennes) et tic touristique (chaque monument est relié au *selfie* censé l'immortaliser). Il n'y a rien à voir parce que les jeunes Américains ne voient rien, ignorants ou indéterminés, en attente d'une singularité que seul un acte héroïque est capable de leur donner. Ou alors : il n'y a rien à voir parce que la ville ne peut plus être un événement ou un spectacle. Rome a ses vestiges antiques, Venise ses canaux, Berlin sa sexualité intense mais virtuelle, dont les trois héros seront forcément écartés. Paris ne sera même jamais montré, réduit à un quai de la Gare du Nord. La ville n'est qu'un résidu et le monument historique en forme l'enveloppe dérisoire. Il ne reste rien des villes car la ville n'est plus le lieu de l'acte décisif. Par opposition, le train est le lieu rêvé de la transition, du passage, de la fugacité d'un geste qui doit autant à la décision qu'au hasard, autant au caractère individuel qu'à une série de contingences plus ou moins acceptées. Ce n'est pas qu'Eastwood réduit la ville au tourisme ; c'est que ce qui y reste n'a plus rien à voir avec les exigences du présent et de l'histoire. La ville est le reste d'une civilisation qui croyait dans l'architecture, le spectacle, la pierre. Il n'y a même pas à Berlin de mention du bunker d'Hitler, semble déplorer vivement Eastwood. La ville est déconnectée de son passé récent, de sa relation au contemporain. Elle forme des passages, elle accueille des destins à peine nés, absolument flottants, rien ne s'y inscrit, il n'y reste rien qu'une commémoration sans objet. Le destin de la pierre des villes est de servir de décor à un narcissisme sans devenir. [J.-M. S.]

2. Sortis au cours de l'été 2018, *Ant-man et la guêpe* et *Mission impossible : Fallout* ont au moins un gag en commun. Alors que les personnages principaux se démènent, un Scott Lang gigantesque freinant un camion lancé à vive allure, un Ethan Hunt cruisesque grimpant un immeuble à mains nues, la caméra passe le temps d'un plan du centre de l'action à sa périphérie. Assis à l'intérieur d'un bâtiment, des individus lambdas apparaissent tellement absorbés

par leurs écrans d'ordinateur ou leurs tablettes qu'ils ne remarquent pas la performance héroïque en train de se dérouler dans les rues de San Francisco et sur les toits de Londres, de l'autre côté de la vitre. Longtemps, la ville aura été pensée comme un espace saturant la perception d'innombrables stimuli ou comme une promesse d'expériences excitantes – que l'on songe à la projection de lumières et de mouvements que suscite l'évocation urbaine dans *L'Aurore* de Murnau. La ville, si l'on en croit Walter Benjamin, produit de la distraction. Mais ce gag montre à la fois que la ville est détrônée par l'écran où l'on navigue d'une fenêtre à une autre, et que la distraction à l'ère numérique prend la forme paradoxale d'une incapacité à se laisser distraire : puisqu'ils sont rivés sur l'écran, les yeux des citadins ne se lèvent pas vers l'extérieur où ils pourraient apercevoir les jambes d'un Tom Cruise suspendu. Face à la réduction de la distraction au périmètre d'un écran, et même lorsqu'elle ajoute à ses hasards de plein air les possibilités offertes par la présence de héros XXL, la ville n'est pas de taille. Le blockbuster, lui, ne s'avoue pas vaincu : tout en gratifiant son public d'une suite d'actions spectaculaires, il profite de la situation pour faire passer ces dernières du côté du réel. Aux yeux de ses spectateurs attentifs, et contre les spectateurs enfermés dans leur bulle, le blockbuster distrayant devient une fenêtre sur le monde. À moins, évidemment, qu'on le regarde sur son écran d'ordinateur. [R. L.]

3. *À Maurilla, le voyageur est invité à visiter la ville et à considérer dans le même temps les vieilles cartes postales qui la représentent comme elle était avant : la même place toute pareille avec une poule là où maintenant est la gare d'autobus, le kiosque à musique à la place de la passerelle, deux demoiselles avec des ombrelles blanches à la place de la fabrique d'explosifs. Pour ne pas décevoir les habitants, il convient de faire l'éloge de la ville telle qu'elle est sur les cartes postales et de la préférer à celle d'à présent, mais en ayant soin de contenir son regret des changements dans des limites précises : [...] en tout état de cause, la métropole a cet attrait supplémentaire, qu'au travers de ce qu'elle est devenue on peut penser avec nostalgie à ce qu'elle était.* [I. C.]

4. Fin 2019, un nouveau gratte-ciel icarien s'ouvrira à Manhattan, la Central Park Tower. Haut de 541 mètres, soit deux tours Montparnasse et demi,

ce sera l'immeuble résidentiel le plus élevé du monde. Etrange synchronie : après le 11 Septembre, les logiciels de maisons d'effets spéciaux semblent avoir appris à synthétiser les catastrophes urbaines au rythme auquel le tabou de leur représentation s'estompait. En 2015, six mois avant l'inauguration à New York du 432 Park Avenue (426 m), sortait en effet *San Andreas*, de Brad Peyton : dans cette restitution numérique du réveil de la faille éponyme, une tour s'effondre en plan-séquence autour de Carla Gugino, sauvée de justesse.

On peut circonscrire ainsi l'âge d'or du *destruction porn* entre 2009 et 2016. Il commence par Los Angeles engloutie dans 2012, de Roland Emmerich, puis Chicago détruite dans *Transformers 3*, de Michael Bay. 2013, année de l'inauguration du nouveau World Trade Center, marque un tournant. C'est l'été de *Man of Steel* de Zack Snyder, où la mère de Superman prend les dégâts avec philosophie : « *It's only stuff ; it can always be replaced* » (« *Ce n'est que du matériel, on pourra toujours le remplacer* »). L'été suivant, le *Godzilla* de Gareth Edwards est peut-être un des plus beaux fleurons du genre : la chute des tours de San Francisco s'y estompe derrière la nuit, les ombres et les nuages, les portes fermées et les masques à gaz. S'il existe un érotisme de la destruction, il est à chercher là.

En 2016 cependant, *Batman Vs Superman* s'ouvre sur la redite de la destruction de Metropolis qui concluait *Man of Steel*, mais du point de vue des humains cloués au sol : le plaisir néronien perd le goût du popcorn. Depuis, les immeubles s'émettent toujours plein les blockbusters, mais le traumatisme afférent reste tu, à tel point que dans *Rampage*, en 2018, Brad Peyton filme la chute de la Willis Tower sans que la catastrophe n'entame le *happy end*. Pas d'inquiétude, les mégapoles cicatrisent. New York en est la preuve. [C. B.]

FACE À DAVID SIMON

AU POSTE :

DAVID SIMON ET LA TÉLÉVISION, UNE INTRODUCTION

PAR RAPHAËL NIEUWJAER

Jeune reporter au *Sun*, David Simon décide de passer le réveillon de Noël 1986 en compagnie des enquêteurs de la police criminelle de Baltimore. L'angle est malicieux, qui croise l'attente routinière d'un homicide aux célébrations de la naissance du Messie. Mais Simon trouve mieux encore au cours de cette nuit : le sujet de sa première grande enquête. Alors que le service touche à sa fin, un policier lance à la cantonade : « *Quelle merde on se coltine ici. Si quelqu'un se contentait de coucher sur le papier ce qui se passe dans cet endroit en l'espace d'une année, ça ferait un sacré bouquin.* »¹ Deux ans plus tard, Simon se met en congé de son journal afin de suivre au jour le jour la brigade dirigée par le lieutenant Gary D'Addario. En résulte *Homicide. A Year in The Killing Streets*, publié en 1991 aux Etats-Unis et traduit en français sous le titre *Baltimore. Une année au cœur du crime*. Porté par une recherche obstinée de la précision autant que par un sens aigu de la parabole, l'ouvrage connaît un beau succès de librairie avant de servir de Bible aux séries *Homicide* et *The Wire*.

Homicide : Life on the Street comprendra 122 épisodes d'environ 45 minutes. Initiée par le cinéaste de Baltimore Barry Levinson et diffusée sur NBC de 1993 à 1999, elle fait partie de ces séries à la fois novatrices et bientôt rendues

1. L'anecdote est rapportée dans l'ouvrage de Brett Martin, *Des Hommes tourmentés. Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad* (traduit de l'américain par Léa Cohen), La Martinière, Paris, 2013, p. 188.

caduques par le « troisième âge d'or »² de la télévision initiée par HBO. *Network* soumis à la publicité, et non chaîne payante, NBC se doit d'attirer un public large. Un « *cop show* » réaliste semble un bon moyen, après le succès de *Hill Street Blues* (Steven Bochco, 1981-1987). *Homicide* pousse cependant l'authenticité un cran plus loin, rechignant à user de ce qui fera la longévité d'une de ses concurrentes, *NYPD Blue* (Steven Bochco et David Milch, 1993-2005) : l'action, la nudité et un langage corsé. Ses inspecteurs ne sont certes pas des saints, mais leur vie sentimentale n'est que peu exposée, et il est bien rare de les voir dégainer un revolver. Leur travail s'appuie avant tout sur l'observation, la parole et la connaissance du terrain. Autre « audace » qui, semble-t-il, jouera en défaveur de *Homicide* : son casting est trop « noir » pour les spectateurs blancs, et trop « blanc » pour les spectateurs noirs. En se faisant là aussi le reflet de la ville de Baltimore, elle trouble une forme de ségrégation imaginaire très vivace aux Etats-Unis, et d'ailleurs toujours active au moment de la diffusion de *The Wire*.

Plus encore que dans le ton, les contraintes de production se feront de plus en plus sentir dans la structure des récits et la perfusion régulière d'une bonne dose de spectacle. Enquêtes et épisodes tendent à coïncider, et quelques situations rocambolesques ne manquent pas de surgir à l'occasion, bien loin des crimes de rue liés à la drogue, comme lors de cet épisode consacré à la lente agonie d'un homme coincé entre une rame de métro et un quai de gare. Si elle a souffert d'un manque de succès obligeant l'équipe à la rendre toujours plus « lisible » et « attrayante » – ce qui se traduira notamment par un rajeunissement et un « embellissement » du casting, des couleurs moins ternes et une esthétique globalement plus lisse, reposant moins sur la caméra portée ou les *jump cuts* –, *Homicide* demeure riche d'une ambition formelle, politique et morale rare dans le cadre de la fiction télévisuelle

2. L'expression est de Brett Martin. Le premier âge d'or correspondrait aux années 1940-1950, le second aux années 1980. Parmi les créations qui ont marqué le début de ce troisième âge d'or, nous pouvons citer, outre *The Wire* : *Oz* (Tom Fontana, 1997-2003), *Sex and the City* (Darren Star, 1998-2004), *The Sopranos* (David Chase, 1999-2007) ou encore *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005), toutes diffusées sur HBO.

d'alors³. Les sarcasmes de John Munch sont aussi mémorables que les questionnements métaphysiques de Frank Pembleton ou les doutes de Tim Bayliss, et bien des épisodes frappent encore par leur intensité dramatique. En témoigne « Three Men and Adena » (S01E05), qui se concentre quasi-exclusivement sur l'interrogatoire d'un vieux marchand de fruits accusé du meurtre d'une petite fille. Ce dernier est d'autant plus remarquable que la vérité finit par échapper aux inspecteurs – l'affaire, inspirée par le meurtre réel de Latonya Wallace, ne sera d'ailleurs jamais résolue, les sept saisons se déployant autour de cette faille. De façon générale, la découverte même des meurtriers est rarement source de consolation : l'absurdité ou la banalité des motivations, quand ce ne sont pas les dysfonctionnements de la justice, confrontent les inspecteurs à la vanité de leur métier. Une plainte se fait déjà entendre, dont l'écho ne cessera de s'amplifier, même s'il s'agit toujours de la nuancer, la moduler, voire la contredire : en dépit des bouleversements, rien ne change jamais.

D'abord ponctuelle, l'implication de Simon dans l'écriture puis la production de *Homicide* ira croissante au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la rédaction du *Sun*. Réputé pour avoir accueilli quelques-unes des plus grandes plumes de la presse américaine, dont celles de H.L. Mencken ou Russell Baker, ainsi que les photographies d'A. Aubrey Bodine, le *Baltimore Sun* subit durant ces années une profonde restructuration économique et éditoriale. « *Au milieu des années 1990, il y avait une telle malhonnêteté intellectuelle et une telle soif de prix au Sun que j'ai réalisé que tout ce que j'avais aimé dans ce journal était en train de disparaître et qu'en fin de compte, l'artifice d'une fiction télévisuelle n'était plus, en comparaison de l'artifice d'une campagne conçue pour le Pulitzer, qu'un péché vénial.* »⁴ Avec son ami David Mills, Simons se lance en 1993

3. Même s'il ne s'agit pas exactement d'une série « de David Simon », nous regrettons de n'avoir pu, pour des raisons éditoriales, lui consacrer le texte qu'elle mérite. Pour une analyse intéressante et une description précise des conditions de production, nous renvoyons à David P. Kalat, *Homicide : Life on the Street. The Unofficial Companion*, Renaissance Books, Los Angeles, 1998. Bien que publié avant la septième et dernière saison, cet ouvrage reste un guide précieux.

4. Brett Martin, *op. cit.* p. 207.

dans l'écriture d'un scénario. Jugé trop sombre pour intégrer la première saison, « *Bop Gun* » ouvre la deuxième, NBC comptant sur la présence de Robin Williams dans le rôle principal pour attirer de nouveaux spectateurs. Entamé par l'assassinat d'une femme venue visiter « *Charm City* » en famille, il accompagne le mari dans son errance administrative et sa douleur avant de s'achever dans la prison où le meurtrier apparaît lui-même comme une victime des forces sociales. Plutôt que de multiplier les intrigues, « *Bop Gun* » se consacre à une situation dont il déplie toute l'ambivalence, déjouant par là même la volonté de clôture – résolution et jugement – qui préside ordinairement au récit policier.

Au contact de Barry Levinson, mais aussi de James Yoshimura, qui lui conseille d'aller relire Tchekhov, et de Tom Fontana, qui dirigera plus tard *Oz*, l'œuvre qui lui a laissé entrevoir la possibilité de récits plus complexes et engagés à la télévision, Simon intègre les contraintes et les codes de l'écriture audiovisuelle. Malgré ses limites, *Homicide* s'avère une école et un laboratoire formidables, et certains segments de *The Wire* – en particulier la mise sur écoute d'un avatar d'Avon Barksdale – connaissent là une première ébauche. Bien qu'ayant par la suite dénigré l'usage de certaines ficelles scénaristiques, comme la multiplication des « *red balls* », ces enquêtes prioritaires qui rompent avec le quotidien en mobilisant soudain tous les moyens de la police, le *showrunner* saura s'en souvenir au moment de conclure la première saison de *The Wire*, lors du double épisode qui voit Greggs tomber dans un guet-apens. A travers le personnage de J.H. Brodie, un jeune caméraman maladroit ne jurant que par Frederick Wiseman, il est possible également que Simon trouve l'un de ses doubles fictionnels les plus transparents. La télévision ne saurait néanmoins encore tout à fait le satisfaire, et ces années sont rythmées par l'écriture, en collaboration avec Edward Burns, de *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*. La transition entre journalisme et série s'achève en 2000 avec l'adaptation pour HBO de cette enquête au long cours menée dans un quartier de Baltimore dévasté par la drogue. Depuis, Simon n'a cessé de tourner, bâtiissant de projet en projet une œuvre qui semble sans équivalent dans l'histoire de la télévision américaine.

A l'évidence, un tel travail n'aurait pu être accompli sans le modèle économique et artistique développé par HBO à la fin des années 1990 sous l'impulsion de Chris Albrecht et Carolyn Strauss. Certes, il a fallu plus d'une décennie

pour que *Show Me a Hero* aboutisse, et *The Wire* a été presque constamment menacé de non-renouvellement. Mais chaque récit a pu, à quelques épisodes près pour *The Wire* et *Treme*, être développé pleinement. Du point de vue de la fiction, il suffit de décrire le rôle que tient la télévision dans *The Corner* – le livre comme la série – pour saisir ce que HBO a modifié dans le paysage. Ainsi de cette scène, qui survient après que l'une des figures principales s'est vu refuser l'entrée en cure de désintoxication : « *Le visage éteint, Fran se glisse dans l'appartement, pose ses sacs et tape à la porte de la chambre de son frère, au cas où. La pièce est tapissée d'une lueur orange émanant du poste de télévision détraqué de Stevie. Alors qu'elle s'écroule sur le lit, elle entend Little Stevie dans le couloir qui crie à DeRodd de monter pour l'aider à réparer son pneu de vélo. La télévision du salon diffuse I Love Lucy avec le volume poussé au maximum. Dehors, c'est le vacarme habituel, seulement troué par le chant aigu de ceux qui font l'article pour leur drogue. Elle pleure comme elle n'a pas pleuré depuis des années.* »⁵ Cette violence d'un divertissement saturant l'espace sans avoir pourtant le moindre rapport avec ce qui s'y vit affleurait déjà, bien que sur un autre plan, lors d'une discussion entre les inspecteurs Bayliss et Pembleton dans *Homicide* : « – *Tu as déjà regardé I love Lucy ou The Dick Van Dyke Show sur Nickelodeon ? Les gens n'étaient pas si violents à l'époque. Les séries sont les reflets de leur temps. – Est-ce que l'une de ces séries montraient des gens habillés de draps blancs brûlant des croix et lynchant des gens dans leur jardin ?* »

Que le réalisme de Simon ait consisté à témoigner de l'épaisseur d'existences ordinairement négligées, et à les relier *politiquement* au destin de la communauté, ne doit pas occulter le travail spécifique de la fiction. Si son obsession du détail authentique lui a valu de la part de Tom Fontana le surnom de « *non-fiction guy* », les textes qui suivent témoignent assez de l'importance de la mise en récit, de la parole, de l'incarnation et du jeu dans sa recherche. Mais il faut encore mentionner une chose : moins évidemment hantées par les destins croisés du cinéma et de la télévision que *The Sopranos*, les séries de Simon n'en sont pas moins friandes de références cinéphiles. Dans *The Deuce*, des affiches de *Jules et Jim*, *Entre le ciel et l'enfer* et *Apportez-moi la tête d'Alfredo Garcia* décorent

5. Notre traduction. David Simon et Ed Burns, *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Broadway Books, New York, 1997, p. 338.

le bureau du réalisateur de pornos Harvey Wasserman, *Blue Collar* aiguillonne la conscience sociale d'un mac et l'acteur Woody Strode sert de modèle de dignité. Durant l'écriture de *The Wire*, les scénaristes s'étaient passés le mot pour glisser tout au long de la deuxième saison de nombreux dialogues issus de *La Horde sauvage*, manière de renforcer l'inscription du récit dans le genre du western. Evoqué au détour d'un dialogue dans *The Wire* et cité à travers un extrait dans *The Deuce*, *Le Pont de la rivière Kwaï* peut apparaître comme un film matriciel, tant pour le rapport aux morts et à l'honneur que pour le lien métaphorique qu'il initie entre histoire et chemin de fer. Enfin, pas une série depuis *Homicide* n'a fait l'économie d'un hommage à cette figure légendaire de Baltimore qu'est John Waters, que ce soit à travers un caméo ou la mention d'un de ses films. On le comprend, rendre compte du travail de Simon, c'est aussi s'attacher à cette chair fictionnelle qui n'a rien d'incident ou de secondaire, malgré la formation journalistique de son auteur et la prégnance des questions sociales ou politiques qu'il soulève.

Cette alliance de l'enquête et de la fiction se manifeste de façon exemplaire à travers la liste des scénaristes de *The Wire* : s'y mêlent en effet auteurs de romans noirs ou de polars, comme Richard Price, Dennis Lehane ou George Pelecanos, et anciens camarades du *Baltimore Sun*, comme Rafael Alvarez ou William F. Zorzi. « *L'écriture commençait toujours par une réflexion de David ou d'Ed [Burns] basée soit sur une référence historique, soit sur une expérience personnelle. Partant de là, nous sautions dans la fiction. Le noyau était factuel, mais la terre dans laquelle il poussait était l'univers de la série, sa mythologie* », dira Chris Collins, un des collaborateurs de *The Wire*. Cette étape est un moment marqué par de vives discussions, comme l'explique Simon : « *[Cela] fait partie du processus de création. Quand quelqu'un arrête de se disputer, c'est qu'il n'en a plus rien à foutre. [...] On se réunit entre auteurs pour cela. Confronter nos idées et construire une argumentation dans les règles de l'art, même si on s'énerve parfois. [...] Quand la série n'est plus l'œuvre que d'une seule personne, l'univers en souffre. Il est impossible de donner à tous ces personnages si différents le souffle qu'ils méritent.* »⁶

6. Notre traduction. Propos cités par Jonathan Abrams, *All the Pieces Matter. The Inside Story of The Wire*, Crown Archetype, New York, 2018, p. 150.

A travers les séries, et avec Blown Deadline, sa maison de production, il est finalement possible que Simon ait retrouvé un collectif de travail comparable à la rédaction du *Sun*, où l'excitation, l'émulation, l'exigence mais aussi la camaraderie et le sens de la dérision servent de valeurs cardinales. De fait, des noms ne cessent de revenir d'un générique à l'autre depuis maintenant vingt-cinq ans, à des postes souvent différents : James Yoshimura, scénariste et/ou producteur sur *Homicide* et *Treme* ; Nina K. Noble, productrice et/ou co-productrice exécutive sur *The Corner*, *The Wire*, *Show Me a Hero* et *The Deuce* ; David Mills, scénariste et/ou producteur-exécutif sur *Homicide*, *The Corner*, *The Wire* et *Treme* ; Eric Overmyer, scénariste, producteur et/ou co-auteur sur *Homicide*, *The Wire* et *Treme* ; Robert F. Colesberry, producteur, producteur-exécutif, réalisateur et/ou acteur sur *The Corner* et *The Wire*, sans parler de George Pelecanos, auteur pour *The Wire* et *The Deuce*, ou encore d'Ed Burns, ancien policier et enseignant avec qui il co-écrit *The Corner* puis collabore pour *The Wire*, *Generation Kill* et *The Plot Against America*, actuellement en cours de développement. Une telle fidélité, peut-être unique dans l'histoire du médium, se découvre également de l'autre côté de la caméra. Nombre d'acteurs de *Homicide* et de *The Corner*, aperçus parfois le temps d'une scène ou d'un plan seulement, habitent toujours l'univers de Simon.

Si le « troisième âge d'or » de la télévision a pu se définir par la production de séries plus exigeantes, ambitieuses, adultes, complexes, autant d'adjectifs qui mériteraient bien sûr discussion, il a aussi favorisé un certain type de réception. Ce n'est pas sans raison que *The Wire* a vraiment commencé à être discutée et critiquée à partir du moment où elle a circulé en DVD – et, plus tard, en téléchargement. Il fallait la voir et la revoir pour qu'à travers le défilé des épisodes et la familiarité avec les personnages se découvrent pleinement la minutie d'une écriture et la consistance d'un monde. C'est cela qu'il convient maintenant de décrire, pas à pas, série après série.

THE CORNER

2000

DÉPARTS DE LA FICTION ET DEVENIRS EN SÉRIE

PAR JEAN-MARIE SAMOCKI

RESTER, MARCHER, RESTER –
« *THE CORNER PULSATES WITH LIFE,
BUT IT IS ALSO A PLACE OF DEATH* »

Au commencement, il y a le lieu : le *corner*.

C'est une rue découpée par une théorie de rues perpendiculaires. Au fond, la ligne d'horizon, comme une barrière. Les ombres des trottoirs soulignent faiblement différents carrefours. Rien n'est absolument plat, le sol connaît de légères déclivités, compensées par l'impression d'uniformité et d'écrasement que donnent les façades des maisons à un étage. La rue a certainement été construite sur une colline, ce n'est pourtant pas la hauteur qui l'emporte, mais déjà l'enfermement. Il reste un ciel, un éclat de ciel même, incolore, que le béton gris, les briques rouges éteignent encore davantage.

Ou bien : un terrain vague, jonché de détritus-cartons défoncés, sacs poussiéreux, meubles démembrés. Des voitures circulent, on ne les entend pas. Beaucoup trop de gens traînent dans la rue. Ils errent, désœuvrés, parfois avachis, souvent fébriles, répartis le long de la rue en groupes irréguliers. Des enfants d'une dizaine d'années rencontrent des adultes de trente ans qui en paraissent

dix de plus. Ils lancent des bouteilles contre les murs. Ils attendent on ne sait quoi, assis sur les marches d'un escalier.

Ou encore : l'intérieur décati d'une maison qui devrait être abandonnée, mais ce n'est pas sûr. Un miroir brisé. Un matelas usé et souillé. Des photographies poussiéreuses. Une table basse avec une bougie. Des seringues.

Est-ce seulement cela, le *corner* ?

Malgré la saleté et la laideur, cela n'a rien à voir avec un non-lieu. C'est bien un lieu, identifiable, assignable. Il recueille des individus qui appartiennent jusqu'au bout à l'espèce humaine. Il s'agit d'une Amérique noire, appauvrie, ghettoisée où l'apartheid se perpétue sous des formes plus perverses et intériorisées. Ce n'est pas vraiment une marge, ni même une lisière ; cela reste un carrefour d'informations ou de marchandises, un cœur, mais difforme, chétif, en perpétuelle délinquance.

Une zone uniforme réunit l'intérieur délabré des maisons et la décrépitude des rues livrées à elles-mêmes. Le cœur économique et bourgeois de Baltimore n'apparaît fugitivement qu'une seule fois, dans le quatrième épisode, comme un univers parallèle, une zone fantastique presque inconcevable avec des arbres, de l'eau, des fontaines, un port, de grandes allées. Il est évident que pour David Simon et David Mills, les scénaristes de la série, ainsi que pour Charles S. Dutton, qui réalise l'intégralité des six épisodes, le *corner* ne se résume pas à une description topographique, tant l'emprise qu'il exerce sur les individus est éminemment symbolique.

Plus qu'une déchéance de l'architecture, il serait ces limbes où à la fois le capitalisme et l'humanité se sont engloutis au profit de trafics minables, archaïques. Le corps des drogués se reflète dans ses rues vides et lépreuses : l'individu et le territoire s'attirent, se fascinent, se confondent. Le corps décharné des Noirs matérialise une entreprise patiente de démolition et de domestication dont les rues portent la mémoire. Les terrains vagues et les squats rejouent les processus d'écoulement et de décomposition que les corps humains éprouvent. Villes déchues, êtres déchets.

Le *corner* n'est plus uniquement rattaché à un angle de rue ou à une zone géographique déterminée, même s'il s'agit de six blocs encadrés par quatre rues (Lexington St., Gilmor St., Baltimore St. et Monroe St.), traversés en plein

milieu par Fayette Street, où habitent Fran, ses enfants DeAndre et DeRodd, ainsi que Gary, son ancien mari. Il paraît absurde rétréci, peuplé de silhouettes immobiles au regard fantôme ; ou bien, au contraire, il s'étend sans jamais se circonscrire, fantasmatiquement illimité, coin de territoire qui rassemble toute la misère du monde, dans la lignée des microcosmes universels de la littérature américaine, du *Yoknapatawpha* de William Faulkner au Newark de Philip Roth. Son nom bâtit une nouvelle mythologie de la fin du Vingtième siècle : celle de la misère et du désespoir des Noirs. La réalité du *corner* excède la description d'un carrefour urbain ou celle d'un territoire sauvage abandonné par l'Etat, livré à la drogue et que celle-ci régule, en retour.

La rue est cette artère parcourue à l'infini, montée et remontée, scrutée et dépouillée, traversée dans tous les sens, où l'on s'accroche à la vie en marchant férolement avant de s'écrouler. La vente de drogue se cristallise sur les arêtes saillantes, dans un ballet précisément réglé et codifié : l'acheteur au volant de sa voiture qui ralentit, le vendeur qui regarde un complice, le rabatteur qui cherche la marchandise cachée à proximité.

Chaque individu invente son propre *corner*, comme Gary, qui passe d'un squat à la maison de ses parents, d'une maison à cambrioler à un hangar où revendre de la ferraille, de l'épicerie où il achète ses cigarettes à un autre *corner* où il croise Fat Curt. La raison n'en est pas uniquement sociologique ou politique. Chaque individu transporte sa scène. Le *corner* devient un bloc filmique à part entière. Il paraît si mobile et si plastique parce que la caméra cherche à suivre de la façon la plus fluide les zombies du *corner*, le plus souvent par de longs plans-séquences qui retardent le moment de la coupe du montage. Il possède sa temporalité, hémorragique, qui semble ne jamais pouvoir être contenue. La façon dont Dutton se présente dès le début du premier épisode est emblématique : un corps adossé à un mur, le visage légèrement tourné vers la caméra, de trois-quarts, dans la position d'un dealer qui attend le client et qui parle à un Autre pendant son guet. Le *corner* est le lieu dont on parle, à partir duquel on parle, la scène sur laquelle s'appuie la parole pour exister.

Le coup de génie de la première saison de *The Wire* surgit immédiatement, avec tous ces petits trafiquants sur un canapé au milieu des *projects*. Ils y jouent aux échecs, y cachent la drogue, bavardent et se mettent en scène. Le canapé

devient un centre de régulation, de contrôle et d'émergence de la parole. On parle sur les marches pour ne plus bouger, on y stationne pour surveiller, on y surveille pour vivre : le début de *Show Me A Hero* le montrera encore avec presque un air de nostalgie. On aperçoit d'ailleurs un canapé dans le premier épisode de *The Corner*, où s'affalent Gary et Scalio : placé au travers de la voie, il empêche les voitures de circuler. Il vient certainement d'une observation minutieuse du *corner* réel, où les maisons se vident et où les meubles atterrissent en pleine rue. Les pôles s'intervertissent. La rue devient le lieu où habiter, la maison la zone secrète où transiter le temps d'un shoot. Le canapé n'a pas encore la fonction scénographique décisive de *The Wire*, moyen incroyablement concret pour montrer le déplacement ou la recomposition secrète des centres, la puissance de ces lieux précaires qui recréent dans la ville d'autres lignes de force. Il coexiste avec le *corner*, présenté dès le prologue du premier épisode avec son trottoir mouillé, sa bouche d'égout miteuse, son perron et son escalier à trois marches : le canapé est le royaume, le *corner* est le champ de bataille. Dans *The Corner*, la scénographie est entièrement dévolue au *corner* lui-même. Il n'y a pas de centre névralgique : ce n'est pas l'organisation du commerce de la drogue qui intéresse David Simon et David Mills, mais la survie au quotidien. Tout ce qui se rattache à un scénario policier est traité à la marge, très tardivement : la fusillade montre des gangsters maladroits, novices, apeurés. La scène de crime est décentrée, fixée sur les drogués qui regardent la police et non sur les policiers qui circonscrivent la scène.

La seule scène est le *corner* lui-même, avec un corps, plus ou moins debout, plus ou moins écroulé, et un mur auquel il s'accroche comme à une origine ou à un destin.

ÉCRIRE, RÉÉCRIRE, RECONSTRUIRE –
«*THAT SOUNDS LIKE A MISERABLE-ASS MOVIE.*
BUT IT WAS REAL, ALL RIGHT?»

Il est facile de regarder *The Corner* comme un travail préparatoire, premier jet ou essai inaugural, qui conduit à la réussite de *The Wire*. Des acteurs ont

participé aux deux séries : Clarke Peters (Fat Curt puis Lester Freamon), Lance Reddick (Marvin puis le lieutenant Daniels), Delaney Williams (qu'on retrouve sous les traits vite esquissés d'un ferrailleur et qui joue ensuite le sergent Jay Landsman), Robert F. Chew (on reconnaît la silhouette de Proposition Joe derrière le rôle très secondaire de Shoe). L'équipe de production est identique, autour de Robert F. Colesberry et Nina K. Noble.

D'une série à l'autre, les scénaristes se sont détachés de leurs modèles réels pour inventer des personnages plus émouvants, dont la trajectoire reste un compromis entre le chaos auquel ils sont voués et une paix à laquelle ils aspirent. Le personnage de Bubbles, le plus attachant de *The Wire*, tient de Gary par l'empathie sans réserve qu'il inspire, et de Fran par la détermination qu'il finit par acquérir pour quitter le *corner*. Il passe de la hantise à l'incarnation, conciliant en un trajet linéaire les mouvements opposés que Fran et Gary dessinent. La fiction de Bubbles rachète Gary tout en sanctifiant Fran. La trajectoire de DeAndre, et en particulier les encouragements des enseignants pour qu'il participe à un concours d'éloquence, vont directement nourrir les interrogations de Simon et Burns sur le système scolaire dans la quatrième saison de *The Wire*, même si le constat ne varie guère. La matière très riche de *The Corner* aboutit à une forme qui, ensuite, va la sublimer, l'exalter autrement. C'est une sorte de transsubstantiation. Dans *The Corner*, les figures d'éducation et de répression sont reléguées au second plan, tout comme la police et son administration.

Il est tout aussi tentant de regarder *The Corner* comme une transition vers la création télévisuelle. David Simon a abandonné son poste de journaliste au *Baltimore Sun* et s'est déjà impliqué dans la production et l'écriture de la série réalisée par Barry Levinson, *Homicide : Life on the Street*. Quant à Ed Burns, il avait travaillé à la brigade criminelle de Baltimore avant d'enseigner à des enfants entre douze et quinze ans. *The Corner* est l'adaptation en une série de six épisodes de leur enquête à Baltimore Ouest, parue aux Etats-Unis en 1997 : *The Corner, A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*. Ils se sont immersés pendant un an, entre 1992 et 1993, dans ce territoire très nettement défini par ces coins de rue où la drogue circule, se revend. La série prend appui sur la famille McCullough que Simon a rencontrée : le père, Gary, est toxicomane ; Fran, la mère, essaie de lutter contre son addiction ; DeAndre, l'aîné de seize ans, deale comme tous

les jeunes de sa rue ; le fils cadet, DeRodd, huit ans, se construit une enfance comme il peut. Réduire la série à une passerelle entre l'écrit et l'image, entre le journalisme et la narration audiovisuelle, n'est pas choquant, mais laisse de côté une dimension essentielle, celle de la prise de fiction. La continuité entre les deux projets est palpable. On peut signaler comment la télévision accueille la dimension anthropologique et politique du regard de Burns et Simon, mais ainsi, on se laisse prendre au piège de la transparence formelle du documentaire.

The Corner passionne parce qu'il témoigne d'un adieu à la forme écrite (même temporaire, puisque David Simon tient un blog où il exprime à l'envi sa graphomanie et son besoin de polémique). Il naît d'une prise de conscience que le citoyen a besoin de formes qui évoluent avec son temps pour pouvoir regarder le monde qui l'entoure. Comment faire naître la fiction à partir de ces lieux que chaque corps crée autour de lui, à la fois plastiques et immobiles, intenses et statiques ? Comment inventer dans le cadre classique d'une narration des personnages en les autonomisant de leur modèle ? L'enjeu fondamental dans la création de *The Corner* concerne le mouvement de l'adaptation et le statut du matériau journalistique exploré par Simon et Burns. Le rapport entre le livre et la série est très instructif, car il se rapproche de celui d'une libération, d'un allègement. Il y a de nombreux éléments pré-cinématographiques dans l'écriture de Burns et Simon : le talent pour croquer des silhouettes, le repérage d'objets et de détails qui accentue les effets de réalité, l'importance donnée au son et à sa capacité de faire exister un lieu. Mais trois transformations structurales entre l'écrit et le petit écran sont décisives pour la prise de fiction.

D'abord, le découpage des épisodes. La structure de l'enquête dépend des quatre saisons : elle appuie sur le recommencement naturel des actions et des comportements et met en place la fatalité du cycle, supérieure à la fragilité des décisions humaines. La structure de la série est découpée en six mouvements : cette partition peut paraître artificielle puisque les actions semblent pour la plupart se répéter d'un épisode à un autre. L'évolution est plus psychologique que narrative et les basculements sont difficilement perceptibles à la première vision. Les titres des épisodes mettent en valeur certains personnages, mais chaque épisode appartient en réalité à tous. L'individu devient une sorte de fil d'Ariane qui permet d'éclairer le *corner*, chacun déploie sa propre errance et ses propres

incertitudes. Il s'agit de ne pas suivre absolument les cadres de la tragédie, fascinée par les seuils et les devenirs irrémédiables. En un sens, la série commence quand le basculement a déjà eu lieu. Alors que l'enquête juxtapose au maximum les points de vue pour donner le sentiment d'un fourmillement de caractères que la drogue arase et néantise, la série met en place un noyau central dont chaque membre porte une voix universelle qui est celle de l'humanité face à son extinction ou de la vie face à son écrasement par les puissances du destin.

Ensuite, ce rapport entre le destin et la liberté est profondément modifié. Dans l'enquête, la voix narratrice scelle immédiatement le devenir des personnages. Dès la page 22 de l'édition française¹, nous pouvons lire : «*Minuit approche et les dissonances s'amplifient, des flashes lumineux zèbrent les rues comme les traces visuelles de ces chocs explosifs. C'est une musique à la fois étrange et familière, la signature sonore de l'époque, le bombardement fier, ronflant de ce siècle qui a échoué. Shanghai. Varsovie. Saïgon. Beyrouth. Sarajevo. Et aujourd'hui, à ce moment précis des réjouissances, Baltimore Ouest.*» Baltimore n'est pas que l'autre visage de la paix des vainqueurs, il révèle sa mascarade. Simon et Burns ne relisent pas vraiment l'Histoire, ils composent une historiographie de la chute. Le ton d'imprédateur est aussi celui du prophète. Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'ils soient aussi attentifs à la recomposition mythologique du *corner*, à ces figures mi-mourantes mi-éternelles, qui tiennent du drame individuel comme de la transfiguration.

Rita est une «magicienne», car elle découvre la seule veine qu'on peut encore piquer. Fat Curt est un «oracle» ou un «chamane». Il n'y a pas d'ironie ni de véritable emphase car la voix narratrice appartient au même univers de la catastrophe et de la proclamation de la vérité. C'est peut-être là que se trouve la différence entre *The Corner* et *The Wire* : même si Simon et Burns effacent cette voix d'outre-tombe ou d'outre-monde, elle s'entend encore, dans la prise de parole de Dutton au début et à la fin de la série, dans cette couverture fantastique à un réel qui ne disparaît pas. La différence entre ces deux séries est analogue à celle qui sépare *Voyage au bout de la nuit* de *Mort à crédit* : si

1. Hélas, seule la première moitié du livre a été traduite en français : David Simon et Ed Burns, *The Corner, t.1 : Hiver-Printemps* (traduit de l'américain par Caroline Dumoucel, Clémentine Duzer et Ferdinand Gouzon), J'ai lu, Paris, 2011.

la catastrophe est déjà présente, les marques moralistes, omniprésentes dans le *Voyage*, s'effacent ensuite au profit d'une voix qui est toujours scandée par l'affect. Il n'y a plus la recherche d'une universalisation de la souffrance, ni la fabrication d'une mythographie exemplaire.

Enfin, nous n'entendons plus Simon autant et nous prêtons attention à des individus. Ce n'est pas un détail que de mettre en tête d'épisode une phrase prononcée par l'un des personnages. C'est mettre à l'horizon de la série la réalité et la violence de la parole. Ces écritures liminaires n'ont de sens que parce qu'elles appellent un corps pour les prononcer.

Page 89, Simon et Burns écrivent ce réquisitoire : «*On ne pourra jamais y mettre fin. Pas avec tous les avocats, les flingues, ni tout l'argent du monde. Ce n'est pas le sentiment de culpabilité, la morale ou l'indignation vertueuse qui y feront quoi que ce soit. Les conférences internationales sur le crime, les détachements spéciaux, les commissions n'y pourront rien non plus. Encore moins les décisions politiques prises en des lieux totalement déconnectés de l'intersection de Fayette et de Monroe. Nulle victoire durable dans la guerre contre la drogue ne pourra être acquise en doublant le nombre de patrouilles ou en triplant les capacités d'accueil des prisons. (...) Le corner prend sa source dans le désir humain ; brut, certain, immédiat. Et la triste vérité, c'est qu'aucune force au monde chargée du maintien de l'ordre ne peut se mesurer au désir. Ici, à l'angle de Fayette et de Monroe, comme dans tous les autres corners de Baltimore, les dealers et les camés ont gagné parce qu'ils sont légion. Ils ont gagné parce que l'Etat du Maryland et le gouvernement fédéral les ont emprisonnés par milliers, arrêtés par dizaines de milliers, et libérés sous condition par centaines de milliers – et que pourtant ces chiffres restent loin du compte.*»

A la fin du troisième épisode, Dutton demande au policier Bobby Brown quand la guerre contre la drogue sera gagnée et celui-ci soupire. L'adaptation agit par contraction et simplification, de sorte que la logorrhée rhétorique de la voix narrative soit entièrement absorbée par le silence du personnage. Ce qui n'est pas explicite est entièrement déduit par le spectateur. La fiction ne gagne pas seulement en efficacité et en puissance. Les deux scénaristes, David Mills et David Simon, transforment moins le texte original qu'ils ne le prennent à rebours. Pour éviter l'illustration, ils repèrent dans les signes du réel non seulement ce qui peut bâtir une fiction, mais surtout ce qui lui permet de partir.

Dans *Limites de la fiction*, Jacques Aumont analyse les «départs de fiction», «lorsqu'on a l'impression qu'une fiction s'ébauche, mais qu'on renonce à ce qu'elle se développe». «Je vois

deux plans successifs, et j'ai le réflexe plus ou moins automatique de chercher en quoi le second continue le premier ; plus radicalement, je vois une image dotée de temps, et même si elle est brève, je tends à croire que l'action qu'elle représente va se prolonger, avoir des effets. Le départ de fiction est, paradoxalement, une des menaces qui pèsent le plus sur la fiction.»² Aumont le situe sur le versant de la menace, parce qu'elle évite le développement du récit et encourage le spectateur à imaginer autant qu'il décourage le metteur en scène à montrer et à monter. Si la fiction peut partir dès qu'il y a un écoulement de durée, le récit aura tendance à devenir chétif plus qu'à se consolider.

La force de *The Corner* est de généraliser ces départs au nom de la fécondité de la fiction. Les scénaristes ont compris qu'il ne fallait pas raconter de la même façon que dans l'enquête, mais partir du rythme et de la déliquescence qui appartiennent aux corps et au *corner* : ils repensent alors le témoignage ethnographique en fonction des moments où la parole se libère et où la chair s'étiole – c'est-à-dire ici les moments du théâtre.

COMMENCER ET PARLER, COMMENCER À PARLER – «*I TALKED TOO LONG, THANKS FOR LISTENING*»

Cette idée du départ de la fiction permet de mieux comprendre l'une des décisions formelles les plus originales de la série : les faux entretiens filmés qui ponctuent le début et la fin de chaque épisode. Il ne s'agit pas seulement de mimer la réalité de l'enquête, mais de chercher un moyen pour faire partir la fiction en court-circuitant les relations de causes et de conséquences. Ils ne concluent rien. Il est même difficile de les distinguer et de les nommer prologues ou épilogues. Toutes les deux conduisent à des morales amères sur la désespérance du lieu. D'ailleurs, les débuts d'épisodes opposent souvent des fins de non-recevoir. Dans le deuxième épisode, DeAndre interrompt brutalement ses confidences dès qu'est abordée l'addiction de sa mère. Au début du quatrième épisode, Gary reste sourd aux appels d'espérance que lui lance

2. Jacques Aumont. *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Bayard, Paris, 2014, p.181-183.

l'interviewer. Il déploie élégamment sa culture, révèle sa quête de spiritualité, mais rien ne vient changer ce qu'il est et ce qu'il fait. Les commencements sont des interruptions, des évictions, des dépressions.

La fiction ne cesse de partir parce qu'elle échoue à lancer le mouvement du devenir. Le dispositif stoppe pour un temps le flux mortifère du présent. Le personnage s'immobilise non pour s'engluer dans le néant, mais paradoxalement pour en sortir par la parole. Ces séquences créent dans le *corner* une brèche. Ce sont les seuls moments où les personnages, dans la fiction, accèdent à une forme d'intériorité. Ils élaborent une parole personnelle qui laisse la place aux sentiments et aux affections. Les fins d'épisode, surtout, font entendre ces voix tendres ou désespérées. Le père de Gary intérieurise sa rage devant l'impasse existentielle et politique que symbolise le *corner*. Fran montre, le temps d'une pause-cigarette, sa joie d'être devenue grand-mère. Tyreeka, qui n'avait jamais été filmée seule jusque-là, raconte avec une naïveté touchante la façon dont elle aimera et élèvera l'enfant auquel elle va donner naissance. Il ne s'agit pas de laisser vivre une espérance politique, mais d'indiquer que le salut passe par la parole, lorsque l'individu lutte contre lui-même pour dire enfin de quoi sont faites sa vie, sa détresse, son angoisse.

Les scénographies des débuts et des fins sont identiques. A chaque fois, Dutton parle directement à un personnage comme un reporter interroge un témoin sur les lieux mêmes de l'action. Le dispositif est rigide. L'interviewé est situé dans un espace réel, lié à une action ou à une intention. L'interviewer est toujours présenté comme une instance extérieure qui perturbe le cours de l'action pour obliger à parler. Il pose des questions intimes, qui visent à faire entendre le point de vue du personnage sur ce qu'il a vécu. C'est la vérité de l'affect qui se fait entendre alors. L'interviewé n'est jamais placé dans un lieu entièrement scénographié : c'est toujours l'interviewer qui occupe la place ingrate, dérangeant un ordre qui existait avant sa venue, posant des questions que l'interviewé trouve inutiles et intrusives. Le dispositif, s'il cherche à susciter la croyance du spectateur et à créer une adhésion de type naturaliste, peut paraître maladroit. Il se réduirait à l'imitation de mises en scène de télé-réalité, où l'individu est sommé de donner ses pensées de la manière la plus transparente. Ce n'est pas le cas ici.

Il ne s'agit pas de faire documentaire, mais d'inventer un dispositif qui évide les procédés télévisuels pour les faire basculer immédiatement du côté de la fiction. Faire croire importe moins que faire entendre : l'enjeu est de faire naître dans la fiction une voix individuelle que la réalité du *corner* étouffe. Elle est justement trop facilement constituée de plainte ou de soupirs, d'événements en-deçà ou au-delà du langage. Si l'on se parle dans le *corner*, les filets du manque, du besoin, de la colère ou de la manipulation interdisent tout affect : il ne sort pas ou il n'est pas perçu. Mills, Simon et Dutton inventent alors un lieu qui serait l'antithèse ou l'antidote du *corner*. C'est un lieu d'images, qui convertit les limbes du langage en possibilité d'une adresse à un Autre.

Le premier principe consiste à ne pas montrer l'interviewer. Il apparaît au premier épisode pour attester de son passé et de sa rédemption et disparaît ensuite pour devenir une voix qui provoque, écoute et installe un échange. La frontalité du dispositif lui fait perdre son corps pour que précisément sa fonction ne soit pas sociologique, ni même analytique ou ethnographique. Le dispositif installe au cœur d'une fiction souvent comportementaliste quelque chose comme une voix qui transcende la catégorie du personnage. Cette voix désancrée devient finalement une conscience dédoublée par laquelle l'interviewé doit parler de ce qui lui fait mal, aussi longtemps qu'il le supporte.

Le second principe tient à la mise en place du personnage interviewé. Il est toujours filmé accroché à son *corner*. Même Ella Thompson, filmée à l'intérieur de son centre social, fait partie du *corner*. L'agent Robert Brown, près de sa voiture de police, répond encore aux appels d'urgence. Le plus souvent, le personnage est pris au piège de cadres et de seuils qui découpent sa silhouette et installent derrière lui, dans la profondeur de champ, les ombres du peuple muet du *corner*, comme un chœur qui se rassemble avant de prendre la parole. Il ne s'agit pas seulement d'enregistrer la vie du territoire, mais d'offrir aux personnages un autre lieu pour exister, de biais, décalé, permis par l'ouverture de l'angle de la caméra et la position du corps invisible de Dutton. Le corps de l'interviewé est droit mais le visage reste de profil, en contradiction avec l'attitude générale. Le regard est lui aussi divisé : il nous échappe quand le personnage fait semblant de s'adresser à

Dutton, il nous affronte directement lorsque celui qui parle veut faire passer un message et marquer durablement le spectateur. Les regards-caméra qui, souvent, correspondent à des ratages ou à des dénonciations de l'enregistrement cinématographique deviennent non des moments de vérité (puisque'ils sont soigneusement sélectionnés par la mise en scène) mais des instants de trouble, de solitude. L'homme du *corner* acquiert une gravité, une tristesse ou une densité qui lui donnent en retour une essence blessée, la profondeur subite d'un silence intérieur.

Le dernier principe touche à la brutalité des dernières secondes de ces séquences. Le plus souvent, Dutton est abandonné par ceux qu'il interroge. DeAndre claque la porte derrière lui ; Fran reste sur le seuil de sa maison ; Fat Curt quitte le cadre en claudiquant sans répondre. Ce pourrait être à chaque fois des échecs de la parole. Au contraire, la violence de ces arrêts témoigne que quelque chose s'est passé qui n'a eu lieu que par et dans la parole. Le drame n'est plus celui de la drogue ou de la survie, il est passé dans le champ du langage. C'est peut-être pour cela que chaque épisode est décrit comme un blues : pour exprimer une douleur, pour la dire avec les mots les plus simples parce que ce sont les seuls et les plus purs, ceux qui sont à la disposition de tous. Le *corner* est détaché alors de sa réalité sociologique. La mise en scène convoque les atours d'un dispositif systématique pour créer l'appel de la fiction. Une fois que la parole s'est cherchée et ne s'est pas trouvée ou qu'elle s'est évitée, le film de la lutte contre soi peut commencer.

Il est beau, dès lors, que les dernières paroles liées à Gary ne soient pas les siennes mais celles d'un chant sur lequel il rejoue une fois de plus sa mort. Lorsqu'il apparaît pour la première fois, dans le coin de la porte de l'épicerie, on distingue les affiches d'un bluesman sauvage, T-Model Ford. Lorsqu'il disparaît de la série, écroulé sur sa couche, il écoute à la radio *People Get Ready* par Curtis Mayfield : «*You just thank the Lord*». Du blues à une forme de gospel, la trajectoire de Gary est celle de celui qui n'a pas réussi à trouver un Autre à qui parler : ni Dutton, ni son fils, ni les écrivains morts qu'il lit (Baldwin, Thoreau ou Wiesel), ni les amis avec qui il vit, ni ses parents. Il n'a trouvé que la musique pour lui parler.

SE SOUVENIR – «NO TURNING BACK»

Ces séquences s'autonomisent de la série pour représenter une existence au présent. Elles s'opposent à tout un ensemble de *flashbacks* qui surgissent dans chaque épisode sans se raccrocher à un seul personnage. Ceux-ci paraissent, au contraire, effriter cette compacité et la mettre en danger.

Dès le premier épisode, Gary se souvient de ce qu'était son quartier une vingtaine d'années plus tôt, lorsqu'il était enfant ; dans le second épisode, c'est au tour de DeAndre d'évoquer sa petite enfance, les recherches d'une maison et les promesses d'un embourgeoisement. Mais le *flashback* n'est pas le seul moyen pour rendre le passé vivace : à la fin du quatrième épisode, le père de Gary raconte à l'interviewer à quoi ressemblait le quartier en 1955 et comment Noirs et Blancs coexistaient. Nulle apparition ici d'images du passé. Dans le système de cette série, le *flashback* devrait être proscrit, puisque seul compte la nécessité de la survie, qui rive les personnages au présent de leur addiction. *The Wire* généralise ce principe : le seul *flashback* qu'il comporte a lieu à la fin de l'épisode pilote et a même été imposé au moment du montage pour une plus grande lisibilité de la situation. C'est que le mouvement même de *The Wire* est constitué par ces instants qui se diffractent et s'essentialisent, lorsqu'un seul geste (ou un seul silence) rend compte de la densité existentielle d'un personnage, donnant l'effet d'un agrégat d'instants dans lequel se construit immédiatement sa présence en tant qu'individu.

Si l'on compare *The Corner* et *The Wire*, le recours au *flashback* pourrait s'apparenter à une facilité esthétique et dramatique, à l'esquisse d'une figuration du temps et du présent, qui trouvera dans la série suivante une expression plus efficace, plus juste. Cela se comprend facilement, surtout lorsque la représentation du passé s'oppose radicalement à un hyper-naturalisme. Le passé est dès lors vite assimilé à un âge d'or : celui du bonheur ou d'une relative prospérité, de l'insouciance ou du vertige de la séduction, de la dignité ou d'une vie pleine et entière. Fat Curt, dans son costume bleu électrique, se glorifie d'exister, Fran et Gary jouissent de leur jeunesse et des promesses qui l'accompagnent. Ce *flashback* impose une stylisation, qui correspond également à une idéalisation

du passé, et transforme ce qui a existé en spectacle foisonnant et vibrant. L'enfance de Gary se déploie alors en une séquence brève, colorée, musicale, presque dansée, comme dans un film de Vincente Minnelli. Les formes de beauté reprennent en accéléré les codes du spectacle hollywoodien pour mieux faire valoir un dénuement tragique. Les éclats brutaux du passé font ressortir un éternel «jamais plus» ; ils mettent en évidence l'étalement illimité du néant, la négativité du *corner*, où la vie est aspirée par les dynamiques de la chute. Le *flashback* ouvre sur une autre dimension, une rive révolue et inaccessible.

Pourtant, cette emprise orphique de la nostalgie est un leurre, et ces *flashbacks* ne s'ancrent pas dans un temps édénique. Il n'y a jamais eu de paradis ; il a toujours été perdu ; et c'est la permanence d'une plaie qui n'en finit pas de se creuser que ces retours en arrière désignent. Les oppositions sociales, psychologiques, affectives, physiques abondent néanmoins : Fran était plus belle, plus fière, plus maquillée, Gary était plus digne, plus clairvoyant aussi, Fat Curt était grandiose, respectable, admirable, mais le sens de cette rétrospection n'est pas de louer l'amour, la beauté, l'ivresse du possible, la consistance de l'existence. La mort et la séparation sont déjà présentes : le *flashback* montre non le début de la désolidarisation mais la présence de la chute confondue avec le souvenir.

La drogue circule dès la première scène de séduction entre Fran et Gary ; leur vie de couple est d'emblée martelée par les disputes et l'incompréhension ; même l'aveu de la grossesse se fait sous le signe du silence et de l'écart (quand Gary apprend au téléphone, sidéré, la nouvelle, il est déjà séparé de Fran par le montage). Les moments de bonheur sont des moments d'éloignement, et la déliaison est déjà la relation paradoxale que rejouent Fran et Gary. Un plan bouleversant le montre : au second épisode, DeAndre se souvient de son enfance. Jaillit l'image d'un enfant jouant sur sa balançoire chatoyante. L'image revient en fin d'épisode et le spectateur comprend que DeAndre avait fui dans le jardin pour ne plus entendre les scènes de ménage de ses parents. Si l'image institue d'abord l'enfance et l'innocence, son retour en dit la vérité : c'est-à-dire la solitude et la mésentente.

Que recherche-t-on dans ce passé, si ce n'est ni l'idéalisat ion, ni même la consolation de la nostalgie ? Fallait-il remonter le temps pour saisir le point

de bascule, l'instant où il n'est plus possible pour les individus d'échapper à ce que Dutton nomme, dans le premier épisode, «*l'emprise du corner*» ? Les *flashbacks* refusent finalement de proposer un seuil à partir duquel la misère s'est installée. Ce point d'irréversible, qui organiserait le basculement dans une fiction infernale, n'existe pas. Ces échappées dans le passé sont des bles-sures : elles n'expliquent rien et ne fixent clairement aucune responsabilité réelle. Elles signalent des conduites (la prise de drogue de Fran, les mises en garde de Gary), des impuissances (Gary n'arrive pas à protéger Fran et celle-ci ne protège pas non plus son mari), des aveuglements. Il n'y a pas d'origine à la catastrophe, ni même de cause ou de décision à imputer aux individus. Le *flashback* qui le montre défoncé pour la première fois est délibérément détaché d'une causalité situable. Ce pourrait être pour renforcer l'intensité dramatique et responsabiliser Fran directement, mais cela ne tient pas : l'enjeu n'est pas de culpabiliser mais d'effacer le commencement, le tournant tragique.

Si tragédie il y a, elle se trouve non dans le résultat final mais dans le rapprochement entre ces images qui paraissent s'opposer, et qui en réalité désignent la même destination. Le rapprochement accentue l'intensité de la défiguration, et le visage blême, décoloré de Fran tranche violemment avec les artifices qu'elle utilisait (couleur, maquillage, coiffure) pour se mettre en valeur. Le lit de drogué de Gary n'a plus rien à voir avec l'ordre et la discipline qu'il s'imposait dans sa chambre d'étudiant. Cependant, quelque chose réunit en profondeur ces images.

Derrière la violence de ces contrastes, et les émotions qu'ils offrent au spectateur, des formes puissantes de spectralité se développent. Le passé n'est pas l'édén, passé et présent se rejoignent dans l'invention d'une disparition qui existe par les images. L'exemple le plus net est offert par Fat Curt, déifié par la mémoire, dont il ne reste plus qu'un corps englouti par les plaies et les cicatrices. Avant : splendeur et gloire ; mais cette gloire dont il est empreint n'est qu'une forme de béatification dans laquelle il disparaît et qui ne repose sur rien d'autre que sur les illusions de Gary. Après : calvaire et stigmates ; ce corps christique, version scarifiée de l'ancien Fat Curt, est en proie à une décomposition perpétuelle, et répète sans cesse son effondrement. Le montage place deux spectres dos à dos davantage que face à face. Le spectre de la gloire n'est qu'une forme douce et aveuglée d'une existence qui ne s'affirme que dans un retrait constant.

Les raccords entre passé et présent ne sont pas des lieux de métamorphose où l'on dévoile comment les individus deviennent étrangers à eux-mêmes ; ils associent une spectralité analogue à des états différents du corps, plaçant le dénuement du réel du côté de la vérité d'une souffrance. Le passé n'est pas extérieur à la déréliction du présent, il en constitue une partie intégrante. Lorsque résonnent au quatrième épisode les reproches de la Fran du temps passé au milieu de la cour vide du centre de désintoxication, le passé, loin d'être un refuge, révèle à sa façon le désert de l'amour.

DEVENIR ? –
«*YOU CAN GET YOURSELF BACK UP
IF YOU SET YOUR MIND TO IT*»

The Corner devient une méditation angoissée sur le rapport entre l'individu et la conscience qu'il peut avoir de ce qu'il est et surtout de ce qu'il n'est plus. Y a-t-il une profonde altération, qui fait que les individus ne sont plus ce qu'ils étaient et se mettent à perdre leur forme, leur corps, leur regard ? Ou ne deviennent-ils que ce qu'ils ont toujours été ? Faut-il dès lors placer la drogue du côté de la révélation d'une faiblesse inhérente à ceux qui en sont dépendants ? Ou, plutôt, voir dans cette dépendance un accident qui les change totalement ?

Ces questions ont des résonances éminemment sociales : elles obligent le spectateur à s'interroger sur le rapport entre la liberté et le destin, l'émancipation des Noirs et leur aliénation plus ou moins secrète, l'impossibilité pour un enfant de se détacher de ses déterminations familiales.

Elles sont posées jusque dans la conscience des personnages, écartelée entre le besoin et le devoir, la jouissance de se droguer et la nécessité d'offrir un modèle d'autorité. Fran veut les deux, le plaisir de la *junkie* et l'admiration de la mère, et ne cède sur rien le plus longtemps possible avant d'essayer de basculer vers une figure de justice, solide et implacable au début du cinquième épisode, édictant les règles de la survie au quotidien, forte de l'expérience de celle qui a échappé à soi-même. Tyreeka, elle, pose, dès la naissance de son enfant, autorité

et jouissance comme incompatibles et irréconciliables. Fran veut dépasser la dimension de l'inéluctable alors que Tyreeka veut la refuser ou la conjurer.

Les *flashbacks* (du côté du passé), comme les prologues et les épilogues (du côté du présent), accueillent dans la forme sérielle des étapes, des pauses, des repères qui sont des butées d'existence. Elles permettent de retenir les figures individuelles, de les ralentir ou de les figer, de faire surgir des récits ou des introspections mais elles ne sont jamais des retournements, des surgissements de l'irréversible. Elles tournent autour d'un point de basculement, qui n'est jamais décrit comme tel et qui le plus souvent se reconnaît tardivement, une fois franchi. Le mouvement de la série est tout entier déterminé par sa fascination pour le changement et la permanence, pour le combat entre un mouvement par lequel les êtres cherchent à s'arracher à une détermination et un autre mouvement dans lequel ils s'enfoncent et s'enlisent.

Où se situe l'émergence de la conscience maternelle de Tyreeka ? Est-ce au moment de l'accouchement ou lorsqu'elle parle à l'interviewer ? A quel moment DeAndre s'enfonce-t-il dans la drogue ? Lorsqu'il revend la dope au *corner* ? Lorsqu'il se rase les cheveux, devenant méconnaissable aux yeux du spectateur comme à lui-même ? Ou lorsqu'il assiste Tyreeka dans la salle de la maternité, démuni et vulnérable ? Seul le moment du rasage est filmé comme une transformation physique et morale : un passage hors de l'enfance, l'affirmation d'une adhésion à une violence sociale. Mais cela n'implique pas que cela soit le tournant véritable dans le devenir du personnage. La fiction ne cherche pas à rendre évidents pour le spectateur ces instants par lesquels une attitude, comme un changement, deviennent définitifs.

Cet irrémédiable n'est pas forcément négatif : c'est celui de la déchéance dans la drogue comme celui de la réussite de la désintoxication. Sa constitution reste délicate à déterminer : les personnages sont sans cesse confrontés à des situations qui pourraient être décisives et insurmontables. *The Corner* construit alors des trajets qui sont des devenirs : à la fois des lignes et des territoires d'existence. Il existe deux sortes de devenirs : les devenirs de vie et les devenirs de mort. Il existe aussi des zones qui sont situées de part et d'autre de ces devenirs et que certaines figures arpencent inlassablement sans aucune possibilité de changement.

Au-delà du devenir de mort, c'est le territoire des zombies aux corps détruits. Le corps n'est plus que plaies, purulences, stigmates, peaux décolorées et visages ravagés. C'est le règne de la défiguration, de l'existence comme refus de sa propre humanité – c'est cela qui légitime le recours à une représentation héritée du cinéma fantastique. Le corps n'a de substance que cadavérique. Fat Curt reçoit son injection de drogue jusque dans sa chambre d'hôpital. En deçà du devenir de vie, c'est le territoire de l'institution et de l'intégration sociale : les policiers, et surtout les enseignants de DeAndre. Ils sont extérieurs aux dynamiques du devenir puisqu'ils forment les repères d'un équilibre social. Les personnages se répartissent selon ces trajets et ces énergies : ceux qui passent du devenir de mort au devenir de vie (comme Fran ou Blue) et ceux qui passent du devenir de vie au devenir de mort (Gary, DeAndre).

La série scrute les ambiguïtés de ces devenirs et de ces changements, leurs moments de contradiction et de décalage. Gary est ainsi défini par ces va-et-vient qui l'engloutent de plus en plus dans un désir de mort, écartelé entre la chambre où il se détruit et s'annule et la halle aux crustacés où il travaille. L'exemple le plus frappant reste celui de Marvin, l'amant de Fran, puisque la rechute est montrée en deux épisodes de façon extrêmement resserrée et brutale. D'abord une hypersexualisation du corps, viril et rigide, qui met à distance sa chute ; puis la disparition du visage et du regard, le corps déjà effondré ; et enfin la disparition effective : il ne restera de son passage que les traces d'un vol dans une cuisine. Cette évaporation du corps, qui s'oppose à ce qui a été sa verticalité dominatrice, constitue la représentation la plus saisissante de ce devenir de mort dans la série : non plus les stigmates de l'horreur, mais un devenir dont la structure est celle des fantômes et des morts-vivants, voué au néant et au vide, redoublant la réalité d'une trajectoire inhumaine.

De la même façon qu'on ignore quel événement donne à Marvin l'occasion de rechuter, nous ne verrons pas comment Fran vit dans le centre de désintoxication, ni comment elle retrouve la force de triompher. Quand elle sort du centre, rien n'aura changé : même perron et mêmes *junkies*, il n'y a qu'elle qui s'est transformée : son visage est plus charmant, plus enjôleur, le regard plus autoritaire. Pourquoi ces ellipses ? Parce que rien ne s'y joue ou au contraire parce qu'il s'y déroule des faits d'existence si puissants qu'ils rendent toute

représentation difficile ou dérisoire ?

La série fait du changement son sujet tout en obligeant son spectateur à n'en prendre conscience qu'indirectement. Le moment décisif est toujours dans l'interstice, dans le battement entre deux séquences ou entre deux épisodes. Et le véritable spectre est surtout cet autre-que-soi, à la fois identique et différent, devenir imaginaire qui se superpose aux corps que le spectateur regarde : c'est celui qu'on aurait pu être si on ne s'était pas drogué, ou qu'on sera quand on ne se droguera plus, celui qu'on ne sera jamais.

S'EN SORTIR (OU PAS) – «WE'LL SEE HOW LONG IT'LL LAST»

C'est sans doute pour cette raison que la fin de *The Corner* est la plus délicate qu'a dû trouver David Simon. Il lui fallait concilier deux puissances contradictoires : une force d'inertie qui englue les personnages dans le présent et un volontarisme extrêmement fragile qui les pousse à se projeter dans un futur qu'ils ont beaucoup de mal à rendre concret ou à incarner. Dès lors, comment finir un récit qui refuse de se clore comme une trajectoire romanesque et qui ne peut accepter la tragédie ordinaire que la réalité de la drogue renvoie ? A partir du moment où l'on montre des personnages qui ne font que mourir et végéter, quelle espérance politique et individuelle un récit, *a fortiori* celui d'une série, peut-il encore porter ?

C'est sans doute à cause de la complexité de ces questions, à la fois politiques et fictionnelles, que *The Corner* propose dans le dernier épisode trois fins. Il y a d'abord le discours de Blue, qui raconte comment il a réussi à décrocher ; ensuite, plusieurs saynètes défilent, chacune reprenant un personnage différent de la série, accompagnée d'une voix *off* qui raconte ce qui est arrivé dans leur vie entre l'époque qui est présentée au spectateur (1993) et l'année de la production de la série (2000) ; enfin, nous retrouvons Charles S. Dutton qui s'entretient au cœur de Baltimore Ouest avec les véritables Fran, Tyreeka, Blue et DeAndre. Ces trois fins cherchent toutes à conclure un des mouvements de la série. La première s'attache à montrer comment une vie

hors de la drogue et de l'addiction est possible. La seconde reprend dans un mouvement unanimiste toutes les silhouettes que le spectateur a croisées pour leur offrir un destin, tragique ou optimiste, qui leur donne une dignité individuelle. La troisième, par le témoignage «direct», proclame la réalité d'une survie et peut-être un salut que l'être humain arrive parfois à s'accorder. Elles paraissent conventionnelles, faisant triompher l'espoir sur la déchéance. Trois fins : ce serait encore deux de trop. Mais elles sont moins maladroites qu'elles ne paraissent.

La seconde fin est la plus classique : elle modernise à peine l'artifice de ces cartons informatifs qu'on trouve à la fin des films biographiques. Le défilé des destins rassemble les vivants et les morts, les saintes comme Ella Thompson et les martyrs comme Scalio ou Fat Curt, les adultes sacrifiés et les enfants blessés. Pourtant, il s'agit d'autre chose que de renseigner, faire compatir ou d'édifier. La voix *off* ne sert pas seulement à ponctuer des trajectoires de vie ou à informer des incarcérations ou des décès. Elle ne commente pas vraiment non plus les images des personnages. Elle déploie le destin programmé que ces images contiennent et qu'elles ne révèlent pas. Elle trace une logique implacable qui nie la promesse d'un devenir.

Chaque personnage apparaît comme l'allégorie d'une vie déjà finie alors qu'elle a à peine commencé. La voix *off* ne termine pas le récit, elle révèle que tout est déjà terminé, voire absolument déterminé.

La fin «Blue» montre le seul moyen pour sortir de la spirale de la déchéance : la parole et sa théâtralité. Cette théâtralité existe dès le début du premier épisode : lorsque Gary entre dans une épicerie acheter des cigarettes, la caméra effectue un mouvement à 360° qui révèle la présence constante des guetteurs du *corner*, indissociables de l'espace filmé. Ces silhouettes n'interviennent pas et sous leur regard tout événement est situé. Le mouvement de la série est de transformer cette théâtralité mortifère en une théâtralité vitaliste. Il y a le théâtre de la rue où le drame individuel est annulé par l'indifférence de la communauté ; face à celui-ci, il existe le théâtre du soi où le récit permet à l'individu de se sentir existant. La série présente cette conversion et la succession des épisodes raconte finalement comment la positivité de ce théâtre se conquiert. Chaque épisode propose des avatars, des essais ratés, des tentatives avortées, des

esquisses trop faibles avant d'arriver au spectacle efficace de la parole.

Il y a eu le concours d'éloquence de DeAndre, avec son espoir de réussite scolaire et de glorification de soi – dans les deuxième et troisième épisodes, DeAndre lit la fin du discours de Martin Luther King, «*I Have A Dream*», la hargne et la fougue sont vives, mais c'est un échec. Il apporte sa jeunesse à une parole qui cherche à devenir immémoriale, mais la greffe entre le corps présent et une rhétorique ancienne ne fonctionne pas. Finalement, il ne s'adresse à personne si ce n'est à un jury d'enseignants qui l'évalue. Ce ne sont pas ses mots, et ce n'est pas son expérience. S'il incarne, il ne témoigne pas et ne trouve pas dans la parole une forme d'achèvement. Il se produit un résultat analogue lorsque Gary dit à ses amis l'effet qu'a produit en lui *La liste de Schindler* : là, les mots sont ceux de Gary mais le public n'existe pas, il n'arrive pas à se faire entendre et à convaincre que ce qui se joue dans l'addiction, c'est l'extermination programmée des Noirs. La seule fois, en fait, où l'expérience de la théâtralité est positive dans la série surgit dans le troisième épisode, lorsque Scooge joue l'histoire de Shine devant un public d'amis défoncés. Lui justement ne se drogue pas, et les derniers mots qu'il prononce, il les adresse directement à Fran. «*You better get your ass in the water and swim like me.*» Le champ-contrechamp met en relief la force persuasive de l'encouragement : Scooge propose une porte de sortie, ce que Fran a d'ailleurs compris. Là se trouve une des morales de *The Corner* : l'existence ne se vainc ou ne se maîtrise que lorsqu'elle est racontée.

Il est beau que lorsque le Blue fictif développe son discours à l'adresse de ceux qui ont réussi à décrocher ou qui s'apprêtent à prendre cette décision, le Blue réel se tienne à ses côtés comme modérateur du débat. Le spectateur ne peut le reconnaître qu'après coup, lorsqu'il l'aura vu surgir aux côtés de Tyreeka et de Fran dans la toute dernière séquence, mais c'est bien lui avec ses lunettes noires et sa coiffe afro. La Fran Boyd réelle a déjà fait une apparition à la fin du troisième épisode : elle interprète la secrétaire du centre médical qui n'accueille pas encore la Fran Boyd fictive. Davantage qu'une allusion, il s'agit ici des conditions d'une assumption : le Blue réel accueille le Blue fictif dès lors que celui-ci peut se mettre au cœur d'un récit et se raconter à quelqu'un. La Fran fictive est refusée, même avec bienveillance, par la Fran réelle quand

celle-ci ne se raconte pas mais menace ou se plaint. La théâtralité est un passage, un rite mais surtout un lieu de transformation. Elle prend place dans un processus d'appropriation de soi mais aussi dans une série d'altérations et de transformations que la série n'a cessé de construire.

C'est le sens de ces retrouvailles entre Dutton et les quatre modèles réels, lors de la dernière de ces trois fins. Peut-être s'agit-il de boucler élégamment l'ensemble de la série en proposant une belle symétrie entre le début où Dutton se raconte et cette fin où il rentre dans le cadre et étreint Fran, Tyreeka, Blue et DeAndre.

Il y a plus : cette fin arrête tout un ensemble de transformations et de réincarnations. Pour le personnage de Fran, il y aura finalement eu quatre corps : celui d'Angel Wainwright dans le premier épisode pour incarner la Fran adolescente qui vient de rencontrer Gary, celui de Khandi Alexander maquillée de façon pimpante puis blanchie, décolorée pour jouer celle qui se drogue, et enfin celui de Fran Boyd. De même, Blue se divise entre le corps de Glenn Plummer et celui du Blue réel, George Epps.

C'est pour cela que l'apparition des corps réels finit en beauté la logique de la transformation : le corps réel, c'est le corps qui a triomphé d'un récit intérieur qui l'aliène. C'est le corps réel de Fran Boyd qui témoigne de sa victoire et de sa libération.

The Corner est souvent partagé par deux mouvements contradictoires : l'un tire la série vers la lumière d'une espérance, l'autre le noie dans un monde chaotique d'ombres et de nuit. Ella Thompson, dont la fille a été tuée, incarne une dimension angélique, entièrement baignée de lumière. C'est la victoire du pardon sur le ressentiment. Rita, l'une des amies toxicomanes de Gary, exalte une dimension infernale, inhumaine. Elle est filmée comme une sorcière, comme une reine des vampires avec autour d'elle ses disciples. Ce sont deux infinis, deux offrandes : le don absolu de soi à la communauté contre le don absolu de soi à la drogue.

La toute dernière image de *The Corner* cherche à s'extirper des ornières du christianisme pour installer une réconciliation dont l'image filmique est le lieu idéal. Pour cela, la série a besoin de faire revenir deux corps : celui de Fran pris à la réalité, celui de Dutton arraché à la spectralité de la conscience. L'étreinte finale n'est

pas une embrassade émue, la réconciliation de deux survivants. C'est une tentative lucide pour réorienter dans le cours de la vie le corps qui a souffert et la voix qui a écouté. Celle qui a failli mourir retrouve un Autre à qui s'adresser ; celui qui n'a fait qu'écouter peut enfin s'incarner et faire partie de la communauté des survivants, non plus séparé des êtres du *corner*, mais avec eux et parmi eux.

Chacun peut enfin accepter, le temps d'une brève étreinte, la paix de l'Autre.

THE WIRE

2002 - 2008

TOMBEAUX D'AMÉRIQUE (I)

PAR RAPHAËL NIEUWJAER

Une fameuse métaphore parcourt l'œuvre de David Simon. Il s'agit du train comme figure du changement. Dans *Show Me a Hero*, les représentants politiques et les avocats chargés de négocier la construction de logements sociaux dans un quartier de Yonkers évoquent à plusieurs reprises le «*train de la réforme*», tandis que l'échec de l'armée américaine, dans *Generation Kill*, s'annonce dès le moment où les Marines, invités à conquérir Bagdad le plus vite possible, ordonnent à des déserteurs de l'armée de Saddam Hussein de rentrer d'où ils viennent en suivant les rails qui traversent le désert. C'est dans *The Wire* cependant que cette métaphore se déploie avec le plus d'ampleur et de nuances. Se matérialisant à travers les décors, les dialogues, la musique ou l'environnement sonore, elle se noue et se dénoue lors de deux scènes avec Jimmy McNulty.

Aussi ivre que son collègue «Bunk» Moreland, le détective déclare à la fin du pilote qu'il mènera comme il se doit l'enquête sur Avon Barksdale. Cette fois, il n'y aura pas d'arrestations au rabais, pas de dossiers bâclés s'effritant pour cause de témoins apeurés ou récalcitrants. Urinant au milieu des voies, il se retrouve bientôt face à un train de marchandises qu'il n'évitera que par la grâce accompagnant parfois certains ivrognes. A la fin de la série, pourtant, il n'y a plus ni ivresse, ni train. Discutant avec Lester à proximité des voies ferrées, Jimmy constate l'étendue de son échec et la vanité de son désir. Le

«*lent train de la réforme*», pour reprendre l'expression de Brother Mouzone, est passé sans que rien ne change. Entre-temps, Simon aura laissé entendre dans le tumulte d'un bar *Train in Vain* de The Clash, et surtout, lors du montage qui clôture la troisième saison, *Fast Train* de Solomon Burke. Hamsterdam démantelé, le trafic de drogues et la répression policière redeviennent l'ordinaire des rues de Baltimore Ouest, tandis que le jeune Marlo Stanfield remplace Avon dans le rôle du roi. Cette fin, qui aurait pu être définitive n'eût été la ténacité de Simon, qui parvint à négocier avec HBO une puis deux saisons supplémentaires, bouclait déjà à sa manière la métaphore ferroviaire. Sur un plan de McNulty, redevenu simple policier, s'élevait la voix grave et vibrante de Burke : «*Oh you've been on a fast train and it's going off the rail / And you can't come back, can't come back again*».

La question de la signification de cette métaphore étant presque devenue un gag entre le *showrunner* et ses différents interviewers, il est possible de voir sa reprise dans les séries qui suivront *The Wire* comme un clin d'œil ou une rime interne. Il est possible aussi qu'il s'agisse là d'une image réellement structurante, presque d'une métaphore absolue en ceci qu'elle offrirait, plus qu'un agrément rhétorique, une forme d'intelligibilité du monde. Citant le théologien allemand Dietrich Bonhoeffer, notamment connu pour son irréductible opposition à Adolf Hitler, c'est encore en ces termes qu'Ed Burns, le co-créateur de *The Wire*, explique la nécessité d'abandonner la doctrine de la «Guerre contre la Drogue» telle que définie au début des années 1970 par Richard Nixon : «*Si vous montez dans le mauvais train, remonter l'allée n'y changera rien. C'est descendre du train qu'il faut.*»¹ On notera au passage que cette image n'est pas sans lien avec l'histoire de Baltimore. Fondée en 1827, la Baltimore and Ohio Railroad (B&O) fut la première compagnie de chemin de fer américaine. Un demi-siècle plus tard, en 1877, c'est encore par cette voie que devait s'exprimer la volonté d'une avancée non plus simplement technique, mais sociale : la première grande grève nationale aux Etats-Unis fut impulsée par les cheminots de la B&O. Bien que sévèrement réprimée, elle fut déterminante pour un mouvement ouvrier alors en germe.

1. Notre traduction. Cité dans Jonathan Abrams, *All the Pieces Matter. The Inside Story of The Wire*, Crown Archetype, New York, 2018, p. 313-314.

A l'évidence, cette figure du train – qui se retrouve d'ailleurs dans le logo du *Baltimore Sun*, en miroir d'un bateau qui évoque pour sa part l'arrivée des colons et la première phase de développement de la ville, située sur la baie de Chesapeake –, cette figure donc charrie une certaine conception de l'histoire – linéaire et cumulative, en un mot progressiste. Or, une telle vision positiviste ne semble plus chez Simon qu'un regret et un vestige, un rêve à exorciser. La société dont il commence à rendre compte dans les années 1980 est en effet de plus en plus marquée par le sentiment de la fin, si ce n'est de l'Histoire, du moins de l'expérience américaine. Le triomphe du capitalisme sur toutes les organisations susceptibles de contrarier l'extension sans fin de la logique du profit achèvera dans les décennies suivantes de diviser le pays, ajoutant au mur à peine fissuré de la ségrégation raciale celui d'une ségrégation économique qui s'étend désormais à un prolétariat blanc frappé par la désindustrialisation. Dans une allocution donnée en 2013 lors du « Festival of Dangerous Ideas » à Sidney, Simon était clair : il y avait bel et bien «*deux Amériques*»².

L'expression n'avait rien d'anodin. Popularisée en 2004 par l'ancien sénateur et candidat à l'investiture démocrate John Edwards, elle avait donné un demi-siècle plus tôt son titre à un discours du militant trotskyste James P. Cannon. Autrement radical, ce dernier ne se contentait pas de constater le fossé grandissant entre riches et pauvres. Il n'invitait pas non plus à une réconciliation des classes. Au contraire, il en appelait à la nécessité de distinguer entre l'Amérique impérialiste, constituée par la petite clique des «*capitalistes, des propriétaires et des militaristes terrorisant le monde*», et cet «*Autre Amérique*» qui était la terre «*des travailleurs, des fermiers et du petit peuple*»³. Pour Cannon, l'opération devait s'envisager comme un moment dialectique nécessaire pour retrouver

2. Accessible en ligne, dans une version légèrement remaniée : David Simon, « There are now two Americas. My country is a horror show. » in *The Guardian*, mis en ligne en décembre 2013, URL : <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/08/david-simon-capitalism-marx-two-americas-wire>, consulté le 3 décembre 2018.

3. Notre traduction. « The Two Americas », discours prononcé le 1^{er} juillet 1948 lors Congrès National du Parti des Travailleurs socialistes et reproduit dans James P. Cannon, *Fighting for Socialism in the « American Century »*, Resistance Books, Chippendale, 2000.

l'unité du peuple et de son gouvernement imaginée par les Pères fondateurs lors de la Révolution de 1776, et poursuivie par l'Union durant la Guerre de Sécession. «*Les Deux Amériques*», ou «*L'Autre Amérique*», pour reprendre le titre d'une étude décisive de Michael Harrington consacrée à la pauvreté aux Etats-Unis et publiée en 1962, sont de fait autant de formules adossées à l'une des plus célèbres métaphores de l'histoire du pays. Trouvant sa source dans les Evangiles de Matthieu et de Marc, la figure de la «*maison divisée*» fut à la fois convoquée par Thomas Paine afin de marquer la rupture de la République naissante avec la royauté britannique, cette maison divisée entre le Roi et ses sujets, et par Abraham Lincoln, qui, en 1858, signifiait à ses concitoyens l'impossibilité de construire une société juste et viable quand une partie de sa population était dans les fers⁴. «*Une nation indivisible, avec la justice et la liberté pour tous*» ? Cela semble encore et toujours à réaliser. Créeé en juillet 1967 après les émeutes de Détroit, la commission Kerner n'écrivait-elle pas dans son rapport : «*Notre nation est en train de se diviser en deux sociétés, l'une noire, l'autre blanche – séparées et inégales*»⁵ ?

Que reste-t-il alors du train de l'histoire, une fois le sombre présage devenu réalité ? Souvent présent dans la série *Homicide*, comme lors d'une visite à Fort McHenry où hommage est rendu aux soldats de la Révolution ainsi qu'à Francis Scott Key, enfant du cru et auteur du poème qui fournira les paroles de l'hymne américain, il se fait, on l'a dit, plus furtif dans *The Wire*. Non que l'histoire soit tout à fait absente, bien sûr. Mais elle n'a plus la même forme, plus les mêmes objets. Elle a abandonné le ciel des Idées et les cahiers d'écoliers pour descendre dans la rue. Elle n'a plus la consistance des monuments, tout juste celle du souffle qui porte d'oreille en oreille l'écho de la légende.

4. Voir Thomas Paine, *Le Sens commun* (1776) (traduit de l'anglais par Christopher Hamel), Aux Forges de Vulcain, Paris, 2013 et Abraham Lincoln, « The House divided » (1858), collections en ligne de la *U-M Library - University of Michigan*, <https://quod.lib.umich.edu/l/lincoln/lincoln2/1:508?rgn=div1;view=fulltext>, consulté le 3 décembre 2018.

5. Notre traduction. « Our Nation Is Moving Toward Two Societies, One Black, One White – Separate and Unequal » (Rapport de la Commission Kerner, 1968), en ligne, URL : <http://historymatters.gmu.edu/d/6545/>, consulté le 3 décembre 2018.

L'important, à Baltimore, n'est pas de savoir si Hamilton fut effectivement président, mais de connaître No-Heart Anthony. Ainsi, lorsque Stringer Bell, soucieux de trouver un terrain d'entente avec Marlo, lui demande s'il étudie l'histoire, ce n'est pas pour évoquer Roosevelt et son *New Deal*, mais pour l'accabler d'une liste de noms dont le retentissement a rarement dépassé les frontières de leurs quartiers. La chose est d'autant plus révélatrice que Bunk, lancé à la poursuite d'un certain «Peanut», découvrira pas loin de 90 occurrences de ce nom dans le seul fichier de la police de Baltimore Ouest. Pour Stringer, néanmoins, cette simple évocation est censée résonner. Mis en cause pour trafic, Frank Sobotka ne manque pas non plus de se référer à un passé glorieux pour signifier qu'il ne pliera pas. Les sobriquets de ceux contre qui les syndicats américains ont vaillamment résisté pleuvent à leur tour : Bobby Kennedy, Tricky Dick Nixon, Ronnie «The Union Buster» Reagan, sans mentionner une «*demi-douzaine d'autres enfants de putains*». Quelque chose s'est pourtant brisé. La manière dont Frank cherche à anoblir ses magouilles laisse transparaître la faiblesse de sa position historique – le monde ouvrier n'est déjà presque plus qu'un souvenir. De même pour Stringer. Ses leçons n'impressionnent pas Marlo, roi auto-consacré du commerce de la drogue qui, comme il le dira à Proposition Joe avant de l'abattre, n'était pas fait pour jouer les fils.

Cette cassure dans l'ordre des générations, qui est aussi une cassure dans la transmission des récits petits et grands, apparaît chez Simon comme la conséquence de l'infiltration de la logique néolibérale dans toutes les sphères de la vie, celle-ci informant aussi bien le commerce de drogue que le travail des forces de l'ordre. Co-écrit avec Ed Burns et publié en 1997 aux Etats-Unis, *The Corner*⁶ en faisait déjà le constat : «*A la fin des années quatre-vingt, les professionnels étaient devenus marginaux dans Baltimore ; la cocaïne et la libéralisation du marché avaient rendu inopérant le concept même de territoire.*» (p. 117) Puis, quelques pages plus loin : «*Quand les enfants sont devenus la force de travail, le travail lui-même est devenu enfantin, et la structure organisationnelle qu'avait fait naître la première vague d'héroïne n'a plus été qu'un lointain souvenir, une simple parenthèse historique. Dans les années quatre-vingt,*

6. David Simon et Ed Burns, *The Corner, t.1 : Hiver-Printemps* (traduit de l'américain par Caroline Dumoucel, Clémentine Duzer et Ferdinand Gouzon), J'ai lu, Paris, 2011.

l'organigramme du corner de la drogue est à peine plus complexe que celui d'un fast-food de centre commercial, un environnement dans lequel dealer requiert autant de talent et de subtilité que vendre un hamburger. Ni discrétion ni précautions ; le corner moderne se passe aisément des connaissances pratiques des générations précédentes» (p. 120). De la même façon, le savoir-faire traditionnel des policiers, transmis par les vétérans et déployé à travers la connaissance intime d'un quartier et de ses habitants, se trouve détruit par la culture des statistiques. Comme le montre *The Wire*, les flics se contentent d'appliquer des techniques de capture, jugées plus rentables que de longues enquêtes. Cessant d'être des émanations (parfois idéalisées) de la communauté, ils se transforment en agents extérieurs imposant un ordre à la fois brutal et arbitraire – ce que les flics les plus bêtes se vantent d'appeler «*the Western District way*».

Ce changement de doctrine se découvre également dans *Generation Kill*, où des Marines formés à la recherche d'informations ne sont employés qu'à des fins offensives, détruisant par avance les liens qu'ils auraient pu nouer avec le peuple irakien, et donc la possibilité d'accomplir leur véritable mission. Se traduit ainsi une transformation plus générale de la société américaine. A la différence de l'Etat-providence bâti dans les années 1930 à travers le *New Deal*, puis dans les années 1960 à travers le projet de Lyndon Johnson de la *Great Society*, l'Etat contractuel élaboré par les conservateurs à partir des années 1970 n'a plus pour fonction de rendre des services aux citoyens mais d'évaluer ces services mêmes. Ceux-ci sont en tout ou partie délégués à des entreprises privées, considérées plus efficaces. Dans *Treme*, l'Etat fédéral n'a pratiquement plus le visage que de soldats fraîchement revenus d'Irak. De Baltimore à Bagdad, de Bagdad à la Nouvelle-Orléans, se propage la violence d'un système dont l'objectif principal est de militariser l'espace public et d'ouvrir de nouveaux marchés pour le secteur privé.

Cette logique néolibérale n'épargne pas davantage le champ de l'information, comme le raconte la cinquième saison de *The Wire*. Guidé par la volonté d'accroître les profits, le *Baltimore Sun* licencie ses employés les plus coûteux, à savoir les journalistes vétérans. Restent à la rédaction surtout des novices, dévoués à leur métier mais manquant du savoir et des relations qui leur permettraient d'évaluer correctement l'intérêt d'un sujet ou les ramifications

d'une affaire. Ainsi éventré, le *Sun* publie les articles d'un faussaire, privilégie «*l'aspect dickensien*» à la dimension politique et finit par rater tous les sujets que la série a abordés, depuis le renoncement du maire Carcetti à cesser le «*jeu des statistiques*» jusqu'à la mort du plus gros importateur de drogues de Baltimore. La coupure ne concerne pas que les générations ; elle touche l'institution elle-même, sa mémoire, ses manières de faire. Le *Sun* devient à la fois le reflet et la cause du morcellement de la ville. Ce qui se passe dans les couloirs de la mairie lui devient aussi opaque que ce qui se passe dans les rues de Baltimore Ouest. Dès lors, le journal échoue à produire des analyses systémiques. Demeure, au mieux, la possibilité de portraits comme celui du drogué repenti Reginald «*Bubbles*» Cousins, certes émouvant, juste et même nécessaire, mais qui ne résitue pas la trajectoire individuelle au sein des structures sociales. Rien ne montre mieux cette fragmentation de la ville en mondes de plus en plus étrangers les uns aux autres que les multiples perceptions du meurtre d'Omar Little. Pour la jeune reporter du *Sun*, il est une victime de plus du trafic de drogues, son sort pouvant se résumer dans un entrefilet. Pour les petits dealers postés à un coin de rue, il est au contraire une légende dont la mort aussi grandiose que fantasmée n'a pas fini de faire parler. Pour McNulty, il est un homme qu'il a connu et respecté. En visite à la morgue, il découvrira que le médecin-légiste a interverti les étiquettes, le nom de Little se trouvant sur le cadavre d'un vieil homme blanc corpulent. Jimmy réparera ce tort, en un geste d'adieu qui vaut aussi comme conjuration de l'indifférence où s'abîment tant de vies gâchées. Le spectateur, lui, connaît mieux que quiconque la trame complexe des déterminations qui auront abouti à cette mort à la fois dérisoire et déchirante.

Mais reprenons. Si le train n'est plus un véhicule de fiction propice, comment alors raconter Baltimore ? Renouer avec la geste américaine, le grand récit épique de la naissance d'une nation, semble par avance condamner à la nostalgie ou à la réaction. Se contenter de l'écume des faits, ou se délecter des petits récits comme autant d'expressions du folklore urbain, ne saurait davantage permettre de rendre compte de la situation historique des Etats-Unis ou de la vie concrète des individus. *The Wire* n'aura l'allure ni d'une ligne droite, ni d'une juxtaposition de points. D'autres agencements, d'autres formes seront à inventer pour parvenir tout à la fois à rendre sensible le morcellement

économique, social et imaginaire de la ville, et ce qui malgré tout relie ses habitants. Pour figurer ces connexions, mais aussi tracer de nouvelles possibilités d'existence, *The Wire* se construira selon les principes de la spécularité, de la circularité et de la virtualité.

Spécularité. En septembre 1992, David Simon et Ed Burns entament une enquête au long cours sur le modèle de celle qui avait abouti deux ans auparavant au premier livre de Simon, *Baltimore*. Bien que le contexte soit compliqué, la méthode est simple : elle consiste d'abord à «*rester là et regarder*». Devenus peu à peu familiers du petit monde de Monroe et Fayette, une intersection transformée comme bien d'autres en marché de la drogue à ciel ouvert, les deux hommes vont tenter de saisir la logique du *corner* en mêlant points de vue internes et analyses systémiques. Soucieux de donner voix à ceux dont ils partagèrent le quotidien, Simon et Burns n'en désiraient pas moins s'adresser à «l'autre partie» de l'Amérique – celle, plus riche, sans doute plus blanche, qui achète des livres et n'aurait jamais l'idée de se promener au nord de Baltimore Street, voire à Baltimore tout court. Cela impliquait, du point de vue de l'adresse au lecteur, une certaine gymnastique. Là aussi, il fallait franchir une frontière. «*Comment combler le précipice ? Comment renouer avec ces égarés du corner ? D'abord, il faut se débarrasser de nos préjugés et voir les choses sous un angle nouveau, de l'intérieur. [...] Il est nécessaire de repartir de zéro, d'admettre que d'une façon ou d'une autre, les forces de l'histoire mêlées à la question des races, à la théorie économique et à la faiblesse humaine ont comploté pour créer un nouvel univers, hétérogène, au cœur de nos grandes villes. Nos règles, nos priorités, rien de tout cela ne fonctionne ici-bas. [...] Essayons un instant d'envisager le corner non plus comme un désastre social, mais comme une sorte de créature organique et centrale à l'intérieur de nos villes*» (p. 110-112).

L'adaptation télévisuelle de ce livre (dans la série homonyme, mais aussi d'une certaine manière dans *The Wire*) aura pour premier enjeu de renouveler les formes de la médiation. Comment faire un récit qui s'adresse non plus alternativement, mais en même temps, aux uns et aux autres ? Comment avoir à la fois une vue suffisamment large pour saisir le nœud des déterminations

historiques, culturelles, sociales ou encore économiques, sans pour autant réduire les gens à des cas ? *The Corner* adoptera une solution hybride en ouvrant et en fermant chacun de ses six épisodes par l'intervention de son réalisateur Charles S. Dutton. Sur le mode de l'entretien avec les personnages ou du monologue adressé aux spectateurs, il vient rejouer pour la télévision le processus d'enquête à l'origine du livre en une paradoxale mise en scène du réalisme même. La différence, non négligeable, est que Dutton, au contraire de Burns et Simon, est Africain-Américain et a connu la vie difficile d'un quartier de Baltimore Est. Ainsi peut-il, au moins symboliquement, incarner un point de vue interne à la situation – ce que la participation à l'écriture d'un Africain-Américain, imposée par HBO, était censée apporter également. Constraint d'abandonner temporairement Burns, Simon fit en effet appel à son vieil ami David Mills, notamment scénariste sur *Homicide* et co-créateur de *NYPD Blue* – le sort voulant que sa carnation soit si claire qu'il passait souvent pour Blanc.

Avec *The Wire*, Simon se débarrasse de ces figures charnières, parfois trop encombrantes dans leur fonction d'interpellation citoyenne, que furent dans les deux versions de *The Corner* le journaliste et le cinéaste. La médiation devient cette fois interne non plus à la communauté, mais à une narration qui ne cesse de mettre en regard les différents milieux. S'invente alors une manière de modéliser Baltimore, et à travers elle la société américaine, tout à fait spécifique. Il n'y a plus le *corner* et, autour, le reste de la ville, mais des sphères se reflétant les unes dans les autres. En faisant de chaque saison l'occasion de montrer les dynamiques à l'œuvre dans un territoire, un milieu, une institution, la série aura moins cherché à se diversifier d'un point de vue géographique, social ou même dramatique, qu'à manifester l'interconnexion de «mondes» tendant pourtant à l'autarcie. Réduite à sa formule de base, elle pourrait se présenter ainsi : l'école fonctionne comme la police, qui fonctionne comme la presse, qui fonctionne comme l'école, qui fonctionne comme la rue, etc. D'où le paradoxe de *The Wire* : chaque monde est à la fois un univers autonome et une image de la totalité, un bloc et un fragment.

Du point de vue des personnages, la possibilité de se frayer un passage entre les différents plans ou pans de réalité tient essentiellement à deux choses :

l'argent et la parole. Concernant l'argent, il suffit d'écouter Freamon : «*Si on suit la drogue, on va arrêter des drogués et des dealers. Si on suit l'argent, Dieu sait où ça va nous mener.*» Dans *The Wire*, le lien social ne tient pratiquement plus qu'à la circulation de celui-ci, que ce soit à l'échelle du billet échangé de la main à la main ou des transferts massifs de fonds. Ainsi le renouvellement urbain dépend-il largement de la manne financière générée par le commerce de drogues, celui-là même qui accélère la décrépitude d'une bonne partie de la ville. A ce jeu, l'avocat Maurice Levy, qui n'appartient à aucun monde mais les fréquente tous, figure à la fois discrète et centrale de la série, se révèle être le grand gagnant. Que les «rois» de Baltimore Ouest se succèdent ne le gêne en rien, puisqu'il se tient en position d'intermédiaire dans une structure sociale qui elle ne varie pas. Quant à la parole, elle est ce qui, ouvrant chaque communauté à son dehors, menace toujours de la désagrégner. D'où le sort particulièrement cruel réservé aux «balances», mais aussi l'importance d'une figure comme Bubbles, dont la fonction d'indic lui permet de franchir la «mince ligne» qui sépare le quartier délabré où il tente de survivre du paradis offert aux classes supérieures. Inutile de dire que *The Wire* aura également été une grande série sur l'écoute et la traduction, l'inventivité et l'opacité des idiomes propres à chaque communauté, avec tout ce que cela peut susciter de malen-tendus et d'incompréhensions.

Le travail de mise en relation ne s'arrête cependant pas là. La série elle-même aura permis, par sa composition, de rendre sensible pour n'importe quel spectateur la solidarité de toutes les vies entre elles, et cela à travers l'imitation, l'analogie, le montage alterné et parallèle ou encore la métaphore, soit autant de tropes qui participent du spéculaire. L'imitation est sans doute l'élément le plus ordinaire. Que flics et voyous se ressemblent en quelque manière, voilà en effet un stéréotype largement ancré dans le roman et le film noirs. Mais cet ordinaire doit aussi s'entendre dans sa dimension de quotidienneté. Par-delà un quelconque jugement moral, en particulier sur une éventuelle corruption des forces de l'ordre, l'imitation est le signe de la proximité dans laquelle vivent les uns et les autres. Prendre ou emprunter à autrui une façon de faire ou d'être, c'est aussi témoigner d'une reconnaissance – même inconsciente – et instituer, à défaut d'un espace de vie tout à fait commun, des points de

contacts. Dans la saison une, McNulty utilise bipeurs et cabines téléphoniques comme les dealers qu'il surveille, tandis que dans la saison deux, les dealers blancs usent des codes vestimentaires et linguistiques des dealers noirs. C'est précisément dans cette seconde saison que l'imitation acquiert une dimension supplémentaire. Avec elle arrive en effet le moment où le récit connaît sa première torsion. Celui-ci ne se déplie plus uniquement épisode après épisode, selon un axe longitudinal, mais commence aussi à se reprendre, se répéter éventuellement, se stratifier en tout cas. Autrement dit, il entre dans la boucle ou la spirale de la sérialité, chaque saison recommençant à un certain niveau la ou les précédentes. Un exemple : la transformation par Herc, policier bas du front opérant sous couverture dans un *corner* tenu par des dealers blancs, d'une réplique devenue la devise de *The Wire*, «*It's all in the game*». Celle-ci devient, tandis qu'il s'amuse avec un cure-dent censé garantir la crédibilité de son personnage, «*It's all in the props*». Tout n'est plus dans le jeu – c'est-à-dire la structure sociale – mais dans l'accessoire qui permet de feindre une appartenance. En même temps, c'est bien le risque de la série que de se reprendre au point de se travestir ou de se parodier, de ne plus fonctionner qu'en circuit fermé.

Plus fondamentalement sans doute, *The Wire* aura développé des analogies pures. A la fin de la troisième saison, la mise à pied de Bunny Colvin emprunte des traits à la mise à mort de Stringer Bell, le plus évident étant cette réplique, prononcée par les deux hommes, et qui scelle leur destin : «*Get on with it, motherf...*» («*Finissez-en, fils de...*»). La série construit alors un rapport entre deux réalités *a priori* étrangères : Colvin est, d'une certaine façon, liquidé comme Stringer ; Stringer est, d'une certaine façon, un réformateur dont l'action a été avortée, comme Colvin, l'un ayant tenté d'arracher le commerce de la drogue à une logique de territoire jugée archaïque à l'heure du capitalisme tardif, l'autre ayant initié une «zone franche», Hamsterdam, censée à la fois mieux protéger les usagers et libérer les policiers d'un labeur inutile. De même, Marlo Stanfield emploie un discours managérial qui n'est pas sans évoquer celui du commissaire adjoint Ervin Burrell, tandis que Burrell suggère, à l'instar de Marlo, qu'il pourrait fracasser le crâne d'un importun à coups de club de golf. Ici, il ne s'agit pas d'imitation, puisque les personnages ne se sont jamais rencontrés, et certainement pas dans ces circonstances. Le rapport se

situe en fait à un niveau structurel. Occupant des positions similaires dans des organisations mues par les mêmes mécanismes, ils en viennent fatallement à se ressembler. Cette construction en miroir, nous l'avons dit, concerne aussi les groupes. Au début de la quatrième saison, un montage alterné liera deux réunions de rentrée – l'une concernant la police, l'autre l'école – où il ne s'agit, faute de moyens financiers et d'ambition politique, que de se plier à la masquerade des statistiques.

Conformément à la définition canonique qu'en a donnée Aristote, la métaphore, entendue au sens large, sert donc de moyen de transport, ici entre différentes situations, mais aussi entre différentes parties de la ville et sphères socio-professionnelles. Cela n'implique aucunement l'identité des termes mis en rapport. S'il y a métaphore, c'est bien qu'il y a différence, dissemblance, et ce parfois jusqu'au paradoxe. Emergent cependant des correspondances structurelles où s'abolit la distinction de l'original et de la copie, du réel et de son reflet. Une communauté se dessine, fêlée, lézardée, mais qui trouve aussi dans ces écarts l'occasion de face-à-face qui conjurent le morcellement. Une telle écriture fabrique à l'évidence un type particulier de spectateur – non pas simplement régulier, ni même attentif, mais qui noue avec la série une relation d'intimité. Impossible de saisir ces analogies, qui se construisent parfois à plusieurs épisodes ou saisons d'intervalle, sans une fréquentation assidue des rues de Baltimore. Plus qu'un jeu intellectuel ou une coquetterie stylistique, elles sont un des moyens par lesquels la fiction nous affecte – et peut-être est-ce aussi pour cela qu'au moment où McNulty s'apprête enfin à « rentrer à la maison », nous nous sentons à ce point exilés d'un monde qui continuera sans nous.

Circularité. David Simon n'a pas attendu de se confronter au genre de la série pour donner à ses récits l'allure d'un cycle. Ainsi peut-on lire à la fin de *Baltimore* : «*Avec le temps, ta tragédie sera confinée à un classeur de bureau d'administration, et plus tard à un microfilm quelque part dans les entrailles du QG de la police. Avec le temps, tu ne seras plus qu'une fiche de dix centimètres sur quinze dans le fichier central, rangée dans le tiroir T-Z avec environ dix mille autres. Avec le temps, tu ne signifieras plus rien. Mais aujourd'hui, tant que le convoyeur vérifie tes menottes et ses paperasses, tu es le précieux butin de la guerre d'un jour, le Saint-Graal d'une nouvelle croisade dans le ghetto, une de plus. Pour*

les inspecteurs qui te regardent partir, tu es le témoignage vivant d'une dévotion que le monde ne voit jamais. Pour eux, tu es la validation de vies honorables passées au service d'une cause perdue. Par cet après-midi de décembre, tu es la fierté en personne.» (p. 923-924) Comme par reflet, *The Corner* s'achèvera sur l'émoussement d'un présent réduit à une routine : «*DeAndre fume un joint. R.C. commence à se disputer avec Dinky à propos du compte de la veille. « C'est toi qui es à la ramasse, R.C. » dit Dinky. « C'est toujours toi qui foires. » DeAndre passe le pétard, puis se blottit dans le canapé délabré tandis que Dion commence à mettre la drogue en sachets. La fumée bleu-gris s'enroule autour de sa tête. Il dort. C'est ainsi que les jours passés au coin de McHenry et Gilmore vont devenir des semaines, et les semaines des mois.*»⁷ A l'approche de son terme, la chronique, qui s'était coulée dans le rythme des jours (*Baltimore*) ou des saisons (*The Corner*), comme le ferait plus tard *Treme* dans celui des festivités, se replie sur elle-même en un double geste de clôture narrative et de libération des personnages. Le texte s'achève, la vie continue.

Cette tension partout présente entre formes de récit et formes de vie est le lieu où s'élabore une politique de la fiction. Il ne s'agit en effet pas simplement de rendre compte avec fidélité de faits et de gestes, d'aspirations et de contraintes, mais de les saisir dans une durée, un temps. Or, ce temps ne peut être qu'arbitraire, ainsi que le dit en voix-off Charles S. Dutton à la fin de l'adaptation télévisée de *The Corner*. Pourquoi prendre comme unité de mesure une année ? Pourquoi s'arrêter à ce moment précis de la vie des gens ? La suggestion qu'il y aurait là un segment suffisamment représentatif ne suffit pas – elle est même foncièrement trompeuse. Elle rend naturel ce qui relève d'une décision d'auteur. De fait, *The Corner* abandonne en ses derniers paragraphes le présent pour le futur, convoyant DeAndre vers un sort qui lui semble par avance fixé. C'est que, par sa puissance d'éclairage rétrospectif, la fin ne sautrait tout à fait être abandonnée au hasard du calendrier. DeAndre, malgré la reconnaissance qu'il éprouvait envers Simon et Burns pour avoir fait de son quartier un objet digne de récit, ne leur reprochait pas moins cette conclusion. Être portraituré pour toujours en dealer et en drogué lui pesait. Comme il s'en

7. Notre traduction. David Simon & Ed Burns, *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Broadway Books, New York, 1998, p. 518.

plaignit à Simon des années plus tard, «*ce n'était pas la fin de l'histoire*». Simon fut le premier à l'admettre, promettant d'amender son récit si DeAndre lui en offrait l'occasion⁸.

Rapportés à un désir de changement toujours insatisfait, les motifs du cycle et de la répétition sont dans *The Wire* venus attester de l'horizon tragique qui marquait la série par-delà son style réaliste. Mary Dorman, dans *Show Me a Hero*, et «Iceman» Colbert, dans *Generation Kill*, ne feront pas d'autre constat : encore et toujours, les mêmes erreurs sont commises. Aussi l'expérience ne peut-elle offrir qu'une connaissance limitée : il n'y a pas de dehors au jeu, et celui-ci est truqué. «*The game is rigged*» : voilà le secret et l'évidence qui passe de bouche en bouche, de série en série – de Bodie à McNulty (*The Wire*) jusqu'à Colson (*Treme*) et Doreen Henderson (*Show Me a Hero*). La tautologie tend même à s'imposer comme mode privilégié d'appréhension du monde : «*Avon is Avon*», «*the game is the game*», «*my name is my name*». Il est d'ailleurs étonnant que dans ces séries si pétries de références aux mythes grecs, il ait fallu attendre *The Deuce* pour entendre le nom de Sisyphe – et, quelques épisodes auparavant, celui d'Albert Camus. Il n'empêche, des différences ne manquent pas de surgir au moment même de la reprise des cycles. Les fictions de Simon ne forment pas des cercles, mais des spirales, le poids des déterminations ne triomphant jamais tout à fait de la possibilité d'un événement, d'un changement.

Virtualité. Au grand désarroi de l'inspecteur John Munch, dont le cynisme s'accorde mal avec la moindre prétention à la transcendance, Tim Bayliss se montre dans *Homicide* de plus en plus sensible au bouddhisme. Après avoir été blessé par balle au cours d'une tentative d'arrestation, il découvre que le corps est une enveloppe qui ne saurait contenir que momentanément le souffle de la vie. Celle-ci ne s'arrête pas, mais se prolonge de métamorphose en métamorphose. Aucune série de Simon n'a depuis manqué d'évoquer le karma, ne serait-ce qu'au détour d'un dialogue. S'il est inutile de chercher les preuves

8. Simon rapporte ce propos dans l'oraison funèbre qu'il a prononcée au moment de la mort de DeAndre McCullough, en 2012. David Simon, « DeAndre McCullough (1977-2012) », in *The Audacity of despair*, mis en ligne le 3 août 2012, URL : <http://davidsimon.com/deandre-mccullough-1977-2012/>, consulté le 3 décembre 2018.

d'une fidélité trop rigoureuse à cette croyance, celle-ci offre cependant un modèle pour saisir les rapports qui se tissent du point de vue de l'incarnation entre les séries, ainsi qu'entre personnes, personnages et acteurs à l'intérieur de chacune d'elle. Le karma vaut alors comme métaphore du travail de la fiction. Son principe essentiel aura été condensé et sécularisé par Lester Freamon en une formule célèbre, reprise telle quelle dans *Treme* par D.J. Davis : «*All the pieces matter*». Ce qui s'applique d'abord à l'enquête policière apparaît de façon toujours plus aiguë comme l'axiome à partir duquel s'élabore l'œuvre de Simon : tous les indices, mais aussi tous les actes et tous les êtres comptent – ce que le cycle des causes et des conséquences, des morts et des renaissances sur lequel se fondent les séries, mettra en évidence.

A la considérer dans sa globalité, l'œuvre de Simon prend l'allure d'un immense carnaval : un baron de la drogue violent et sardonique devient un médecin-légiste pince-sans-rire ; un tueur flegmatique se transforme en maquereau flamboyant et mélancolique ; un commandant de police reconverti dans la gestion d'un club de strip-tease servant de couverture à un gang, tombe pour vente de stupéfiants suite à l'infiltration d'un flic qui fut autrefois dealer de rue⁹. De façon similaire, un authentique trafiquant comme Melvin Williams, mieux connu sous le nom de Little Melvin, pourra incarner un diacre soucieux de l'avenir de sa communauté, tandis qu'un ancien homme de main comme Jim Hart jouera le barbier d'Avon Barksdale, personnage notamment inspiré par Williams. Cette ronde, où la frontière du légal et de l'illégal ne cesse d'être transgressée, n'est pas sans évoquer la construction kaléidoscopique de *The Wire*. Ce faisant, ce sont aussi les pôles du mineur et du majeur, du petit et du grand rôle, qui constamment s'inversent. La brève apparition de Clarke Peters à la fin de la première saison de *The Deuce* en est peut-être la manifestation la plus délicate et la plus touchante – le comédien, qui semble ne se glisser dans une scène que pour mieux marquer son absence, tournait alors son cent-unième épisode, toutes séries confondues, avec Simon.

Il arrive aussi qu'un acteur invente à travers différents personnages une

9. Dans l'ordre : Erik Todd Dellums, de *Homicide* à *The Wire* ; Gbenga Akinnagbe, de *The Wire* à *The Deuce* ; Clayton Lebouef, de *Homicide* à *The Wire* ; Neko Parham, de *The Corner* à *The Wire*.

figure. C'est précisément le cas de Clarke Peters, qui redéploie dans des contextes singuliers un certain nombre de qualités, parmi lesquelles la discipline, la patience, la sagesse ou encore l'élégance. De série en série se cristallise une figure de l'ascèse, qui malgré l'hostilité du *corner*, la défaillance de la police ou le chaos de la Nouvelle-Orléans, maintient la possibilité d'une vie juste. Qu'il joue Fat Curt, Lester Freamon, Albert Lambreaux, Robert Mayhawk ou Ace, Peters incarne toujours l'âme d'un lieu et d'une communauté. Il est, pour reprendre le nom de la tribu dont il est le chef dans *Treme*, le «*gardien de la flamme*». L'acteur et le *shoewrunner* sont d'ailleurs si conscients de l'autorité morale qui incombe à cette figure qu'ils ne manquent pas de s'en amuser, comme lorsque Cedric Daniels, dans *The Wire*, imite sa façon si caractéristique de regarder par-dessus ses lunettes pour marquer sa désapprobation, voire, pire, sa déception.

Aperçu dans *Homicide*, Lawrence Gilliard Jr dessine avec D'Angelo Barksdale le portrait d'un jeune homme aliéné par la coïncidence du milieu et de la famille. Offrant à *The Wire* sa métaphore absolue – la société américaine comme jeu d'échecs, c'est-à-dire comme terrain de guerre –, il péira de n'avoir plus voulu jouer, coincé dans cet intervalle entre la justice et le clan où l'existence se réinvente moins qu'elle ne se trouve suspendue par l'absence d'affiliation. La lucidité et l'intégrité du flic qu'il interprète dans *The Deuce* le placent également à la périphérie d'une institution qui ne semble guère disposée à changer d'idées ou de méthodes. Dans les deux cas, il porte la conscience tragique d'un savoir inutile, que personne ne veut ou ne peut entendre. De «Bunk» Moreland (*The Wire*) à Antoine Batiste (*Treme*), c'est à la fois une allure, un rythme, et une volonté qui transitent via Wendell Pierce. Formulée lors d'une rencontre avec Omar, explorée tout au long des quatre saisons de *Treme*, celle-ci peut se dire dans les termes mêmes de Pierce tant il semble proche sur ce plan de ses créatures fictionnelles : il s'agit pour lui de «*renforcer les liens de la communauté, soutenir la vie noire confrontée aux épreuves et témoigner de nos tragédies et de nos victoires*»¹⁰.

Cette persistance des corps et cette consistance des figures à travers la pluralité des conditions et des mondes pourraient suggérer que les identités se

10. Wendell Pierce et Rod Dreher, *Le Vent dans les roseaux*, Editions du Sous-Sol, Paris, 2016, p. 176

maintiennent par-delà leurs différentes incarnations. Il existe cependant chez Simon un profond mouvement de désindividuation des puissances. Celles-ci ne sont pas tant la propriété d'un personnage que des flux qu'il retient, agrège, matérialise et stylise avant de les laisser s'échapper ou de s'y trouver englouti. Dans *Treme*, la Nouvelle-Orléans n'appartient pas à ceux qui y sont nés, mais à ceux qui en font vivre les multiples idées, et c'est avec une pointe d'étonnement et de joie que l'on découvre en Harley Watt un transfuge : ce musicien de rue constitué en véritable emblème de l'authenticité est en réalité originaire de Bellingham, dans l'état de Washington, son élocution et son accent étant d'adoption. Plus qu'aucune autre série, *Treme* aura été le laboratoire du bouturage heureux, de l'association créatrice. C'est ainsi en se retrouvant par hasard au confluent de deux parades que Delmond Lambreaux aura l'intuition non plus de retourner à une introuvable origine de la musique africaine-américaine, mais de combiner leurs formes présentes.

Il faut alors revenir à *The Wire*, et à la façon dont la série se scinde à la fin de la troisième saison. Avec la mort de Stringer Bell, un premier cycle s'achève. Le temps des hommes nouveaux est venu – Tommy Carcetti d'un côté, qui brigue la mairie ; Marlo Stanfield de l'autre, qui entend devenir le roi des dealers. Quelques gamins entrent aussi en scène, redonnant au «*game*» sa valeur de jeu – les bandes rivales ne se tirent pas encore dessus, mais se lancent des ballons de baudruche remplis d'urine. Il apparaît cependant que la trajectoire de Dukie, Randy, Michael et Namond se conjugue au futur antérieur. A travers eux se découvre la genèse de figures déjà connues : Dukie rejoindra le sillage de Bubbles, Randy celui de Stringer et Michael celui d'Omar. Le premier étant désormais *clean*, et les deux autres morts, les adolescents n'auront vécu que pour prendre la relève. Il est néanmoins évident que Dukie, pour ne considérer que lui, est et n'est pas Bubbles. Il en est tout au plus une esquisse. Simon ne ferme pas le cercle, il trace de l'un à l'autre des pointillés dont rien, pas même le pessimisme foncier de la série, ne garantit qu'ils formeront un jour un trait continu. A cela, une raison essentielle : il y a certes les places et les rôles que la société reproduit et assigne, mais il y a aussi les manières d'être et de faire qui se rencontrent, se confrontent, s'entrelacent, et ce faisant déplacent les individus de leur orbite. Malgré sa structure cyclique,

et même plusieurs fois cyclique, *The Wire* n'est un récit de substitution qu'à un certain niveau seulement – pour un regard «*doux*»¹¹, attentif aux détails et aux nuances, sa grande affaire reste, encore et toujours, la transmission. Et ce qui passe tient d'abord de l'élan, du rythme, de l'expression, de la technique. McNulty peut bien «*rentrer à la maison*», la fresque ne s'en trouve pas rabattue à sa seule odyssée – Kima est là pour en avoir «*quelque chose à foutre*» de ce cadavre de plus étalé sur un trottoir de Baltimore, et Sydnor sait par quelles ruses forcer la main de sa hiérarchie. Aucun ne sera le nouveau McNulty, mais chacun modulera l'idée du travail policier à laquelle Jimmy avait donné une certaine tournure, idée qu'il tenait lui-même pour partie de Bunny Colvin. Rarement un protagoniste aura de fait été aussi absent – marginalisé lors de la deuxième saison, il disparaît durant l'essentiel de la quatrième. Sa manière de penser n'en traverse pas moins Carver, et son esprit flotte dans la brigade spéciale, comme le fait remarquer non sans humour Pryzbylewski au moment où Kima se révolte contre la hiérarchie. Et peut-être est-ce cela qui reste en l'absence de l'autre, un esprit, entendu comme façons de rendre habitable le monde et le temps, façons – ou habitudes – qu'il ne s'agit pas de reproduire, mais, là encore, d'habiter, c'est-à-dire d'aménager. Sofia Bernette aussi le découvrira dans *Treme* lorsque, cessant de se situer à la place de son père suicidé, elle parviendra à ranimer pour elle-même certains de ses rituels, comme celui de faire tourner en boucle dans la maison déserte *Go to the Mardi Gras* de Professor Longhair. Dans Baltimore Ouest, les esprits existent pareillement. Dukie, Randy et Michael n'endossent pas les costumes abandonnés par leurs prédecesseurs, ou pas seulement. Ils affûtent aussi des techniques pour survivre aux circonstances.

Des quatre adolescents dont *The Wire* accompagne l'entrée dans la société des adultes, seul Namond échappe à l'ornière du *corner*, ne se retrouvant, pas même virtuellement, associé à un autre personnage de la série. Placé sous la tutelle de Bunny Colvin et de son épouse, il a franchi la «*mince ligne*» qui sépare

11. Voir le beau chapitre consacré à cette expression, et intitulé « Hard eyes / Soft eyes : Surveillance and shoolin' » in Linda Williams, *On The Wire*, Duke University Press, Durham and London, 2014.

les quartiers misérables des quartiers privilégiés. A la fin, nous le retrouvons triomphant lors d'un concours d'éloquence, signe qu'il est parvenu à redéployer d'une façon socialement acceptable un sens de la rhétorique sculpté dans la rue. Il était pourtant celui dont la filiation était la plus pesante – son père étant incarcéré pour meurtres, il lui incombait de maintenir le mode de vie de la famille, ainsi que sa mère ne manquait jamais de lui rappeler. S'il ne prend pas la suite alors qu'il était le premier à jouer les durs quand cela n'avait encore aucune conséquence, c'est bien sûr grâce à sa rencontre avec Bunny. Mais aussi, de façon plus souterraine, parce que Namond vient faire bifurquer le destin d'un autre personnage dont Simon a raconté l'histoire : DeAndre McCullough.

A la différence de la mini-série *The Corner*, *The Wire* n'entend pas proposer une adaptation du livre de Simon et Burns. Elle y puise certes nombre de personnages et de situations, et même le mouvement général de renouvellement des générations qui façonne son second cycle – avec des dealers de plus en plus jeunes, n'ayant connu rien d'autre que le *corner*, et l'arrivée de policiers d'autant plus brutaux qu'ils sont étrangers à ces quartiers et à leur passé. L'existence de Namond et de ses amis se déploie comme celle de DeAndre et de son petit gang dans un intervalle où le commerce de drogues tient encore de l'exercice et du passe-temps. Avec la fin de toute obligation scolaire, le moment du choix, ou du basculement, va néanmoins arriver. DeAndre et Namond se retrouvent sur ces deux plans : dans l'hypothèse que maintient l'école, quoique faiblement, si ce n'est artificiellement, d'une vie différente, et dans le geste qui va les engager sur une voie ou l'autre. Mais *The Wire*, plutôt que d'adapter, reprend, c'est-à-dire se donne moins comme traduction que comme lieu d'un retour et d'un réagencement. Le temps linéaire de la chronique se déchire, laissant surgir ça et là des fantômes, s'ouvrant aussi à des inflexions inespérées. Pour Simon, le travail de la fiction ne consiste pas à inventer des mondes, mais à noter ou relever un geste, un événement, une expression, une chose, un corps, puis à le «déchaîner», à le faire jaillir hors de son sillon pour en éprouver, dans des configurations narratives ou sensibles différentes, la puissance d'écho. Celle-ci peut se résorber dans la rigidité du proverbe (le salon de jardin comme preuve d'une vie rangée, présent dans toutes les séries) ou au contraire devenir cette

inépuisable réserve de sens qu'est la métaphore (l'image du train ou du «*game*»). De ce point de vue, les livres de Simon peuvent s'envisager comme des évangiles de l'Amérique urbaine, soit une manière de recueillir des gestes et des paroles dont l'actualité est toujours à rechercher, jusque dans la suspension de la signification.

La scène est brève, et en apparence anecdotique : Namond fait face à un miroir, une paire de ciseaux à la main. Sa mère surgit dans son dos, lui intimant l'ordre de couper ce bouquet de cheveux crépus auquel il tient tant. Emergeant de son bonnet, celui-ci le fait repérer par la police. Son père, Wee Bey, lui avait déjà suggéré de se débarrasser de cet encombrant panache s'il voulait jouer le jeu sérieusement. Le plan s'achève avant la moindre résolution. Quelques séquences plus tard, nous découvrons qu'il a renoncé à un traitement si drastique, préférant se faire des tresses. Confronté à ce même problème, DeAndre s'était quant à lui résolu à raser ses imposantes *dreadlocks*. Il renonçait ainsi à cette singularité qui le rattachait encore à l'enfance pour se faire une allure compatible avec le trafic. *The Wire* insistera d'ailleurs sur cette uniformisation des apparences – alors qu'il est à la recherche de l'insaisissable Peanut, Bunk aligne contre un mur une dizaine de petits dealers, tous habillés d'un *baggy* et d'un large tee-shirt blanc. Les différences n'ont bien sûr pas disparu – elles se sont faites plus subtiles afin d'échapper au regard «dur» de la police, un surnom comme «Dink» pouvant par exemple s'accommoder de dizaines d'épithètes, de Dink Dink à Inky Dink en passant par Flatnose Dink. L'important, ici, est cependant le geste même de reprise en ce qu'il institue une alternative. Le choix – en l'occurrence, de se couper ou non les cheveux – apparaît comme ce qui divise le présent en un avant et un après. Mais ce choix est loin d'être le produit d'une volonté pesant en conscience le pour et le contre. Il se fait, plutôt qu'il n'est fait – et pourtant, il engage. DeAndre ne renonce à ses *dreadlocks* qu'après avoir observé une fois de plus que son désir de sortir du *corner* aboutirait à une impasse. De même, Namond tente avant tout de composer avec les contraintes, tiraillé qu'il est entre la rue et l'école, sa famille et le couple Colvin. D'expérience en expérience, une décision prend néanmoins forme, qui trouve sa concrétisation en cet instant à la fois décisif et quelconque de face-à-face avec le miroir. Décisif, en ce qu'il tranche dans

le présent ; quelconque, en ce que la bifurcation ainsi créée n'a de valeur qu'à être empruntée, suivie. D'autres choix pourraient être faits si d'autres déterminations entraient en jeu. En ce sens, *The Wire* vient amender le fatalisme social de *The Corner*.

Simon aura donc, au moins par la fiction, offert à DeAndre une nouvelle fin : celle où, trouvant hors de son quartier des encouragements suffisamment soutenus, il aura pu découvrir dans la puissance de sa parole non l'occasion d'un divertissement éphémère, mais un moyen de changer de vie. Le concours d'éloquence auquel il participait dans *The Corner* était une parenthèse vite refermée. Pour Namond, celui-ci marque au contraire un nouvel horizon. Reviennent alors les mots d'un poème écrit par DeAndre au cours de sa première incarcération : «*Lentement consumé par le chaos, victime de la rue / Affamé de connaissances, mais trop effrayé pour manger / Une vie de destruction dont personne ne se soucie / Un homme-enfant seul avec son fardeau.*»¹² A distance, Bunny Colvin a enfin entendu sa plainte.

Il faut souligner que DeAndre ne revient pas uniquement à travers une facette d'un personnage. Il est aussi un des acteurs de *The Wire*, incarnant le fidèle partenaire de Brother Mouzone. Ce cas n'est pas unique : son ancienne petite amie, Tyreeka Freamon, apparaît furtivement derrière un bureau administratif, tandis que George «Blue» Epps, une des personnes dont Simon et Burns ont également raconté l'histoire dans *The Corner*, fait partie des clients du bar de Butchie. Francine Boyd, la mère de DeAndre, est présente deux fois : une première à Hamsterdam, où elle distribue seringues propres et préservatifs, et une seconde dans un hôpital, où elle est employée comme infirmière. Là encore, le moment est bref mais bouleversant pour qui a suivi avec attention l'œuvre de Simon. Elle-même ancienne droguée, elle fait une prise de sang à Bubbles lorsque celui-ci, devenu *clean*, se résout à découvrir s'il a ou non le SIDA. Il plaisante alors sur la difficulté qu'il y a à trouver une veine dans ce bras rendu noueux par des années d'injections, ajoutant qu'il est pour sa part un pro. Avec douceur, Fran répond qu'elle aussi. La fidélité que Simon voue

12. Notre traduction. Cité par Simon et Burns, *The Corner*, op. cit., p. 535. Voici le texte original : «*Consumed slowly by chaos, a victim of the streets / Hungry for knowledge, but afraid to eat / A life of destruction, it seems no one cares / A manchild alone with burdens to bear.*»

aux êtres et à leurs histoires est en fait indissociable de la possibilité qu’offrent ses fictions d’un retour sur soi, d’une mise à distance et en même temps d’une attention à ce que l’on a été. Aussi la fiction apparaît à la fois comme le lieu d’un devoir d’intégrité absolue¹³ – pour les acteurs confrontés à leurs modèles, mais aussi évidemment pour tous ceux qui participent à sa création – et comme le moyen même du changement, de la conversion. Le face-à-face est également un décalage, une manière de se tenir à côté et aux côtés. Lorsque les vrais DeAndre, Fran, Tyreeka et George se présentent à la fin de *The Corner*, ils viennent autant attester de l’authenticité de ce que l’on a vu, que de l’efficacité du travail de la fiction. Celui-ci a ouvert une voie autre, qu’il s’agira ou non de prolonger, d’actualiser.

Simon n’oublie pas non plus les morts. Miss Ella, qui avait maintenu au cœur de Baltimore Ouest un espace autant que faire se peut préservé de la logique dévorante du *corner*, et dont le décès marquait l’épilogue du livre et de la mini-série, réapparaît au détour d’une scène, dans le centre de loisirs « Martin Luther King » dont elle a la charge, occupée à prendre soin des enfants. Raconter, c’est toujours en quelque manière ressusciter.

Il a souvent été dit que les récits de Simon prenaient leur temps. Cette patience, vertu cardinale chez Simon, a pour revers un sentiment d’urgence de plus en plus vif à mesure que le terme de chaque série approche – cela étant certes moins vrai pour les mini-séries, qui ont de ce point de vue le bénéfice de connaître par avance la durée qui leur est impartie. Une telle urgence n’est nulle part plus explicite que dans *The Wire*, lorsque Marlo et sa bande, photographiant des horloges, expriment des coordonnées spatiales par le biais de coordonnées temporelles, les clichés s’accumulant par ailleurs sur le bureau

13. La journaliste à l’origine de *Show Me a Hero* raconte, parmi une dizaine d’anecdotes toutes aussi vertigineuses, que Carla Quevedo, l’actrice jouant Nay, portait lors du tournage de la mini-série le même parfum que son modèle : Angel, de Thierry Mugler. Lisa Belkin, *Show Me a Hero*, Kero, Paris, 2015, p. 418.

de Lester, qui les intercepte. Mais celle-ci se traduit aussi, au-delà du désir de boucler les arcs narratifs, par le souci de rendre hommage. La cinquième saison de *The Wire* est marquée par des personnages échappés du hors-champ, notamment les dockers, mais également par le retour des disparus – en particulier Robert F. Colesberry, qui a contribué à la création de la série en tant que producteur exécutif et qui y joue un petit rôle de policier. Consultant par hasard un des dossiers de «Brother Ray», ainsi qu'il le surnomme, McNulty caresse sa signature, comme LaDonna dans *Treme* caressera le nom de son frère sur sa tombe. Au moment de la veillée funèbre de Jimmy, un plan montre encore brièvement les portraits de Colesberry et de l'acteur Richard DeAngelis, tous deux morts durant la production et célébrés – comme personnages et comme personnes – sur cette même table de billard. Dans les saisons trois et quatre de *Treme*, les visites aux anciens – Fats Domino, Lionel Ferbos, ... – se multiplient sans autre justification que la dévotion à leur art. Recueillir – les images, les voix, les histoires – est inséparable chez Simon du pressentiment de la perte – de la nécessité qu'il y aura, alors, à se recueillir. «*A la publication de The Corner*», explique-t-il, «*le livre était en quelque sorte devenu une épitaphe pour bien des personnes mortes entre temps. Pas juste le père de DeAndre, mais aussi Boo, Bread, Fat Curt, son cousin Dinky et Miss Ella. Ce livre voulait prouver que ces existences n'étaient pas sans signification, qu'eux aussi étaient sans réserve des êtres humains. [DeAndre] appréciait que quelqu'un – n'importe qui – pense que les gens de Fayette Street importaient.*»¹⁴ Lorsqu'à la fin de *The Wire* et de *Treme* s'aligne le nom des morts, il faut considérer ces cartons pour ce qu'ils sont : des stèles. En s'achevant, les séries de Simon se transforment en tombeaux.

Nous voilà loin du train du progrès. Mais il ne faudrait pas considérer ces tombeaux – formes poétiques autant que monuments – comme les débris que le passé abandonne sur nos rivages. Il ne revient qu'à nous qu'ils soient laissés à l'oubli, ou au contraire persistent comme réserves de sens et de puissances.

14. Notre traduction. David Simon, « DeAndre McCullough (1977-2012) », op. cit.

GENERATION KILL

2008

TOMBEAUX D'AMÉRIQUE (II)

PAR RAPHAËL NIEUWJAER

*One of the four beasts saying,
"Come and see".
And I saw.*

*Apocalypse de Jean, 6 : 1,
repris dans *The Man Comes Around*
de Johnny Cash.*

Le dernier épisode de *The Wire* est diffusé le 9 mars 2008. A peine quatre mois plus tard, le 13 juillet, débute *Generation Kill*. Mini-série écrite par David Simon et Ed Burns d'après le témoignage d'Evan Wright, un journaliste de *Rolling Stone* ayant accompagné le Premier Bataillon de Reconnaissance durant l'opération « Liberté irakienne », elle se compose de sept épisodes d'une durée de soixante-huit minutes environ. Tournée en Afrique du Sud, en Namibie et en Tanzanie, située au Koweït et, surtout, en Irak, *Generation Kill* est la première incursion fictionnelle de Simon hors de Baltimore. C'est la première fois également que le *showrunner* ne s'appuie pas sur une de ses propres enquêtes. *Homicide*, *The Corner*, *The Wire* : une trilogie se referme, même si les références à la ville aimée continueront de ponctuer les récits futurs comme autant de manières de vanter les idiosyncrasies de « Charm City ». Et même si, dès le

projet suivant, *Treme*, Simon renoue avec ce qui constitue sa grande affaire : la nécessité d'envisager la métropole, et non la *wilderness* ou la Frontière, comme le vrai terreau culturel et symbolique de l'Amérique moderne. Autre infidélité apparente, dans une œuvre qui ne cesse pourtant de frapper par sa cohérence : à l'exception notable de James Ransone, aucun des acteurs de *Generation Kill* n'avait joué, ni ne jouera, dans une autre série de Simon. Mémorable Ziggy Sobotka dans la deuxième saison de *The Wire*, Ransone incarne ici le Caporal Josh Ray Person, bouffon à la lucidité et au babil décapants.

Rupture ou parenthèse, *Generation Kill* pose, plus qu'aucune autre, la question du passage entre séries. Au niveau même de sa production, il semble d'ailleurs qu'il y ait eu un effet de court-circuit. Suggéré par HBO, le travail d'adaptation du livre de Wright a débuté parallèlement à la diffusion de la quatrième saison de *The Wire*. C'est ainsi au Mozambique que Simon, alors en repérage, reçoit un coup de fil de Carolyn Strauss, la directrice des programmes de fiction de la chaîne, lui annonçant le non-renouvellement de *The Wire*. Malgré des critiques favorables, les chiffres d'audience sont, une fois de plus, trop modestes. Mais Simon a conçu ensemble les saisons quatre et cinq, et son intention a toujours été de conclure par une étude des dysfonctionnements de la presse. Il obtiendra satisfaction, plaident sa cause avec un argument particulièrement révélateur de sa conception du récit : « *Tu ne peux pas abandonner les cadavres dans les maisons vacantes* », dira-t-il au patron de HBO, Chris Albrecht. Réduite à dix épisodes au lieu des douze ou treize habituels, cette dernière saison s'est faite sans George Pelecanos, retourné à l'écriture romanesque, ni Ed Burns, parti préparer *Generation Kill*, et de toute façon indifférent à ce nouveau développement. Reconnaissant envers ses commanditaires, Simon n'était de fait guère en position d'exiger davantage. Se voir confier dix-sept heures de programme sur une année était en soi une chance formidable, et tant pis si la fin de *The Wire* devait souffrir d'une légère compression¹.

Ce cheminement parallèle des deux séries, un spectateur attentif peut rétrospectivement le repérer. Non sans ironie, un policier sourd aux tentatives

1. Ce paragraphe s'appuie sur les informations recueillies dans Jonathan Abrams, *All the Pieces Matter. The Inside Story of The Wire, Crown Archetype*, New York, 2018, p. 266-269

de McNulty de donner consistance à son histoire de tueur en série lit le témoignage de Wright, assis derrière son bureau de la brigade criminelle. Dans l'ultime épisode, nous découvrons en Une du *Baltimore Sun* une manchette annonçant la diffusion prochaine d'une mini-série consacrée à l'invasion de l'Irak. Placé dans un bandeau noir en haut de page, son titre semble également valoir pour l'article principal de cette édition dominicale, un long portrait du *junkie* repenti Reginald « Bubbles » Cousins : « La vie en temps de guerre ». Cela relève encore du clin d'œil, de la plaisanterie pour initiés² – comme bien souvent la présence des livres dans *The Wire*, généralement ceux-là mêmes des écrivains qui participent à l'écriture de son scénario. L'essentiel est pourtant là, à travers la confusion ou la coalescence de la métaphore et de la réalité guerrières. D'un côté, la « Guerre contre la Drogue », devenue bien plutôt le moyen d'une guerre sociale et politique contre les pauvres ; de l'autre, la « Guerre contre le Terrorisme », devenue, de l'Afghanistan à l'Irak, un moyen d'expansion capitaliste. Entre les deux, un imaginaire s'impose qui, loin de se réduire à une simple figure de style, finit par structurer les perceptions et conditionner les actions.

Entamée en 2001, la production de *The Wire* est strictement contemporaine de la résurgence de la « Guerre contre le Terrorisme ». Façonné par Ronald Reagan, repris par Bill Clinton, ce syntagme va permettre à l'administration de George W. Bush de ramasser en une formule-choc une multitude d'actions politiques, juridiques, policières et militaires posées comme les conséquences directes des attaques contre le World Trade Center. Dès le pilote, diffusé le 2 juin 2002, McNulty voit à la télévision un flash info annonçant l'entrée en guerre de l'Amérique. Ce plan ne vient néanmoins qu'entériner la marginalisation du travail du détective, et le remplacement d'une guerre par une autre : comme lui explique son ami du FBI, l'Etat fédéral a depuis le 11 Septembre ré-attribué une grande part des moyens financiers, techniques et humains habituellement déployés contre le trafic de drogue au profit de la lutte

2. Dans *Treme*, la violoniste Annie Talarico tombe sur un épisode de *Generation Kill* à la télévision. La citation est particulièrement subtile, puisque nous n'entendons qu'un fragment de dialogue. Le récit est alors situé en 2008, année de diffusion de la mini-série.

anti-terroriste. Autant dire qu'à l'instar de McNulty, *The Wire* est d'emblée à contre-temps, et à contre-tempo. Elle se détourne de la nébuleuse terroriste et n'accompagne ni la frénésie, ni la brutalité d'une société n'hésitant pas à suspendre l'application de ses propres principes démocratiques pour se lancer dans un affrontement incertain, asymétrique, voire illégal – ce dont 24 (Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2010) ou *The Shield* (Shawn Ryan, 2002-2008) se feront au contraire les échos et les relais fictionnels.

Il n'empêche, *The Wire* ne perdra jamais de vue la situation irakienne. Mieux, ce qui peut apparaître dans un premier temps comme une irruption de l'actualité au sein d'un tissu fictionnel qui aurait très bien pu lui rester imperméable, devient de plus en plus un objet de réflexion. Sans doute faut-il à ce propos rappeler la condensation des temps à laquelle procède la série. Si son inscription dans le présent semble la plus urgente et la plus prégnante, elle ramasse en réalité deux décennies de mutations urbaines. Sa matrice demeure les années 1980, décennie durant laquelle l'administration de Reagan va intensifier la « Guerre contre la Drogue » initiée par Richard Nixon, guerre fondamentalement inégalitaire et dont Simon mesurera les dommages tout au long de sa carrière de journaliste, poursuivie entre 1982 et 1997³. Deux exemples de cet ancrage : Simon s'est inspiré de son enquête de 1987 sur Melvin Williams pour montrer les deux premières phases de structuration capitaliste du commerce de la drogue – soit, dans la série, le passage d'Avon Barksdale à Stringer Bell, d'une logique du territoire à une logique du produit. Quant aux tours qui sont les centres névralgiques du trafic avant leur démolition au début de la troisième saison, elles ont en réalité déjà disparu au moment où commence le tournage. Avec les deux premières saisons, la série va en quelque sorte rattraper son retard tout en se plaçant de plus en plus face au miroir du présent.

Impressionné par des techniques de surveillance auxquelles il n'aura jamais accès, McNulty se demandait dans le pilote « *si nous [avions] assez d'amour dans nos cœurs pour mener deux guerres en même temps* ». Alors que l'équipe spécialement

3. Voir par exemple : Laurent Roesch, *Les Etats-Unis : de l'« Etat-providence » à l'Etat pénal*, Le Bord de l'eau, Lormont, 2013, p. 80-96.

constituée pour enquêter sur le clan Barksdale se trouvait reléguée dans une cave du palais de justice, la réponse semblait évidemment négative. Mais le rapport entre les deux « guerres » ne se limite pas à une simple substitution. L'arsenal d'Avon comprend des grenades achetées à un « *soldat revenu de quelque part* », et les armes de destruction massive, introuvables dans le pays de Saddam Hussein, fleurissent dans les rues de Baltimore. « *W.M.D., W.M.D. !* » [soit *Weapons of Mass Destruction*], s'exclament au coin des rues les jeunes dealers qui trouvent dans cet acronyme une manière efficace de vanter la puissance de leur produit, quand ils ne le rebaptisent pas, le lendemain, du nom de l'ennemi public n° 1, « Ben Laden ». Là comme ailleurs dans le monde, « Bagdad » devient le synonyme d'une zone hors de contrôle, où la mort peut s'abattre à chaque instant. En visite dans le quartier de Middle East, le futur maire Tommy Carcetti trouvera encore dans la toponymie l'occasion d'une comparaison avec la ville de Fallujah.

La guerre va ainsi produire un double circuit. Le premier, anecdotique dans un pays où les armes circulent si facilement, concerne la contrebande. Le second, bien plus significatif, touche à l'imaginaire. C'est en effet dans les termes de la guerre que vont de plus en plus se concevoir les opérations de police et les conflits entre bandes. Un tel processus ne saurait être immédiat ou spontané, et ce n'est donc pas la « Guerre contre le Terrorisme » de Bush Jr qui l'a déclenché. Il semble néanmoins qu'elle lui ait donné une virulence nouvelle, ainsi que le suggère le nombre croissant de références à l'Irak. Or, le major Bunny Colvin le dira très nettement à la fin de la troisième saison : « *Ce truc avec la drogue, c'est pas du travail de police. Non. Je veux dire, je peux envoyer n'importe quel idiot avec un badge et une arme alpaguer les dealers du coin de la rue et récupérer quelques flacons. Mais faire la police ? Dès qu'on parle de guerre, tout le monde se met à jouer au guerrier. Ils partent en croisade, ratissent le quartier, bouclent à tout va, font un carnage. Quand t'es en guerre, t'as besoin d'un ennemi. Et d'un coup, tout le monde dans la rue devient un putain d'ennemi. Le quartier où on était censé faire la police devient un territoire occupé.* » Tandis qu'il sillonne les rues de la ville pour sa campagne électorale, Carcetti se verra d'ailleurs conseillé par un policier de bombarder Baltimore Ouest au phosphore blanc, une arme chimique dont, d'après son frère, Marine déployé à Fallujah, l'armée a fait usage en Irak.

La guerre n'est pas ici un registre d'action défini par un cadre juridique, mais le nom d'une certaine forme d'engagement affectif, cognitif et physique auquel la métaphore sert d'aiguillon, et qui aboutit à la polarisation du champ social entre amis et ennemis. C'est également le signe de cette zone nouvelle d'indistinction où police et armée semblent se relayer jusqu'à se confondre. Il faut se souvenir de *Treme*, et de la façon dont des soldats fraîchement revenus du Golfe occupent la ville, contenant les manifestations ou empêchant les habitants de retourner dans leurs logements. Au son des fanfares se mêle, tel un bourdon, le bruit des hélicoptères de patrouille. C'est alors que se manifeste avec le plus de violence ce nouveau rapport entre Etat et citoyens façonné par près de trois décennies de politiques néolibérales. Comme l'écrit Romain Huret : « *Pendant la longue semaine de Katrina, l'administration Bush agit en conformité avec les principes de [l']Etat contractuel. Sa réponse n'a pas été « lente », inadaptée au caractère exceptionnel de l'évènement ou animée de préjugés racistes. Bien au contraire, elle obéit à une logique parfaitement rationnelle, adaptée à la situation et légitime aux yeux de l'ensemble des membres de l'administration. L'implacable logique de ce dispositif contractuel, prévoyant de sécuriser l'espace et de déléguer aux structures locales et associatives les coûts sociaux de la catastrophe, est pour la première fois exposée à la population sur le sol américain.* »⁴

The Wire au fond ne cesse de le suggérer : bien que de plus en plus sophistiqués, et s'accommodant de quelques entorses au droit, les dispositifs d'écoute ne visent pour l'essentiel qu'à suppléer aux déchirures du tissu social. C'est l'incapacité de l'Etat à protéger les témoins, et de la police à maintenir le dialogue avec les différentes communautés, qui rend nécessaire le recours à de telles méthodes d'investigation. Chez Simon, le bon policier est une figure duale, à la fois agent étatique et émanation de la communauté. D'où l'importance de la rencontre entre Bunk et Omar durant laquelle le passé fait retour moins pour mesurer la distance qui sépare les deux hommes aujourd'hui, l'un policier, l'autre délinquant, que pour raviver une forme de co-appartenance. C'est encore cela que défendra Simon dans une série de trois articles republiés sur

4. Romain Huret, *Katrina, 2005. L'ouragan, l'Etat et les pauvres aux Etats-Unis*, Editions EHESS, Paris, 2010, p. 192.

son blog, « The endgame for American civic responsibility »⁵, au moment de la mort de Michael Brown, un jeune Africain-Américain de dix-huit ans tué par balle par un policier blanc à Ferguson, Missouri, en 2014. Pour Simon, la possibilité accordée aux policiers de faire usage d'une force létale ne peut exister dans une démocratie qu'à travers l'exigence totale de transparence sur les circonstances d'un tel acte. L'agent n'a donc pas droit à l'anonymat que police et justice voudraient lui octroyer. Comment sans cela établir en toute indépendance les faits et évaluer la légalité de l'action ? Il en va de la confiance même que le peuple peut accorder à ses institutions. Mais c'est aussi une affaire d'égalité et de réciprocité : comment demander à quelqu'un de témoigner publiquement dans un procès, en particulier une affaire criminelle, si l'on prétend que la chose est trop dangereuse pour un policier bénéficiant de toutes les protections possibles⁶ ? La rupture entre les uns et les autres ne tient donc pas qu'aux divergences de trajectoires individuelles. Elle est surtout le produit d'un Etat qui, se rétractant autour des missions de sécurité tout en réduisant les différentes formes d'aides et de médiations sociales, produit un vide tel que sa relation avec les citoyens n'emprunte pratiquement plus que la forme anonyme du contrôle ou de la guerre – ce qu'entérinera en 2001 l'adoption du *Patriot Act*.

Le constat d'une militarisation croissante de l'espace public n'empêche pas Simon de montrer ce que l'imaginaire de la guerre a également d'excessif, d'inadéquat ou de ridicule. Ainsi de ce dealer qui, après s'être fait dépouiller par Omar, tente d'expliquer son infortune en le comparant à un membre d'Al-Qaïda. Impavide, Marlo lui répond qu'Omar « *n'est pas un terroriste, juste un nègro avec un flingue* ». Lors d'une réunion de service, les flics de Baltimore Ouest s'amuseront quant à eux à imaginer ce qu'aurait à subir un groupe terroriste si, par malheur, il en venait à croiser la bande d'Apex. Le déploiement du

5. David Simon, « The endgame for American civic responsibility Pt. 1 », in *The Audacity of despair*, mis en ligne le 14 août 2014, URL : <https://davidsimon.com/the-endgame-for-american-civic-responsibility-pt-i/>, consulté le 5 décembre 2019. Cette série d'articles avait été publiée en 2002 dans le *Baltimore Sun*.

6. *The Wire* commence précisément par l'enquête sur le meurtre de la seule personne ayant eu le courage de témoigner au procès d'un des membres du clan Barksdale.

S.W.A.T. dans le but d'arrêter Barksdale se révélera enfin aussi spectaculaire qu'inutile : il suffira à McNulty et Daniels de pousser la porte du repère d'Avon pour l'arrêter, celui-ci n'ayant aucune envie d'aggraver son cas en tirant sur la police. Le nom « guerre » sert donc à la fois de métaphore active (il affecte, il engage), d'étonnement (ce n'est pas la même chose, pas tout à fait ou pas encore) et éventuellement d'horizon. Mais quel rapport ceux qui font vraiment la guerre ont-ils avec cette nouvelle conception du maintien de l'ordre ? Bien des excès commis par les soldats, et notamment par les réservistes, sont dans *Generation Kill* rapportés à des violences policières. L'usage incontrôlé de la force serait d'abord le fait de membres du L.A.P.D., de la police d'Albuquerque ou d'agents des D.E.A. qui tirent sur les civils irakiens comme ils le font habituellement sur les Mexicains. Le « Far East » est un nouveau Far West pour ces hommes dont certains ornent leur véhicule de cornes de taureau et de rouleaux de barbelé.

L'essentiel est cependant moins de dénoncer les excès individuels que de montrer ce que l'institution autorise, encourage, protège et, plus rarement, prohibe ou condamne. Par là même, il est possible de saisir pourquoi Simon et Burns ont trouvé dans cette unité particulière qu'est le Premier Bataillon de Reconnaissance un point d'entrée dans un conflit dont ils assument d'offrir une représentation très limitée, à mille lieux du modèle d'interconnexion de *The Wire*, ou même, pour prendre l'exemple d'une autre mini-série, de *Show Me a Hero*. En fait, le rapport professionnel et élitiste que les personnages ont à la guerre va leur permettre d'avoir un point de vue critique sur la conduite de celle-ci. D'une part, en comparant l'Irak à l'Afghanistan, qui est pour nombre d'entre eux le modèle d'une opération réussie – chose qui, avec le recul, semble certes surprenante. D'autre part, en mesurant tout ce qui sépare leur formation des objectifs finalement assignés. Comme le dira Colbert, le Premier Bataillon est une « *Ferrari parfaitement réglée lancée au milieu d'une course de stock-cars* ». Envoyé pour prendre le contrôle d'un pont enjambant l'Euphrate, il finira par traverser à toute vitesse le pays en multipliant les escarmouches inutiles. La prise d'un aéroport militaire constitue l'apogée dérisoire de son périple. Action téméraire, puisque ses Humvees ne sauraient faire le poids face aux tanks de Saddam, elle se révèle en outre inutile, la Garde Nationale irakienne ayant entre-temps déserté les lieux. Sur le chemin cependant, des

enfants auront été tués – sans que cela n’ait d’autre conséquence pour le responsable que l’attribution d’un surnom, « Whopper », manière cryptée et au fond inoffensive de le désigner comme un « Baby Killer ».

Loin d’être le fruit d’une désorganisation – même si les Marines ne cessent, à juste titre, de se plaindre de la logistique et du matériel –, cette succession d’assauts en apparence décousue est en réalité la conséquence d’une doctrine. Pour le Général Mattis, et plus largement pour les néo-conservateurs alors au pouvoir, l’Irak sert de terrain d’expérimentation à la stratégie du « Shock and Awe ». La volonté de provoquer le choc et l’effroi, voilà ce qui en effet guide l’action. Dans son essai *La Stratégie du choc*, publié en 2007, Naomi Klein précise qu’il ne s’agit pas là « *d’une simple stratégie visant à affirmer une puissance de feu dominante, mais aux yeux [mêmes] de ses auteurs, [...] d’un programme psychologique raffiné prenant pour cible “la capacité de résistance de la population”, et cela à travers « la privation sensorielle et la saturation de stimuli, conçues pour provoquer la confusion et la régression.* » Harlan K. Ullman et James P. Wade, qui ont largement contribué à façonner cette doctrine, le formulent en ces termes : « *Pour le dire crûment, la domination rapide suppose que l’on prenne le contrôle de l’environnement et qu’on paralyse et sature les perceptions et la compréhension que l’adversaire a de la situation.* »⁷ D’épisode en épisode, nous assistons à l’altération puis à la suspension des différentes règles d’engagement, celles-ci définissant dans un théâtre d’opération les conditions d’usage de la force. Même la distinction élémentaire entre soldats et civils finit par s’évanouir, tant et si bien que tout le monde peut devenir une cible. A cette recherche effrénée du « contact » s’ajoute une indifférence voire un mépris à l’égard de la production de renseignements.

Certes, *Generation Kill*, comme tout récit de guerre ou presque, offre son lot de têtes brûlées n’ayant d’autre aspiration que de s’en payer une tranche (« *Get some* » est leur devise), et de morts atroces ou absurdes. L’important se situe pourtant ailleurs, dans l’articulation ou les frictions entre la doctrine, la stratégie et l’expérience. Tout comme *The Wire* s’attaquait en creux à la théorie de la vitre brisée, de la tolérance zéro ou au « *buy and bust* », qui consiste pour

7. Citations extraites de Naomi Klein, *La Stratégie du choc. La Montée du capitalisme du désastre*, Actes Sud-Leméac, 2008, p. 513-514.

des policiers en civil à interpeller des petits dealers de rue après leur avoir acheté une dose, soit autant de manières de renforcer les divisions sociales en mettant en place un appareil policier purement répressif et exogène, *Generation Kill* expose les conséquences du « Shock and Awe ». Et celles-ci sont catastrophiques : par son usage presque aveugle de la force, cette doctrine aboutit à une négation du terrain. Rien ne le montre mieux que cette séquence où un Marine dessine avec précision un village, enseignant à un autre comment faire un relevé topographique. Mais là où vivaient hommes, femmes et enfants ne s'élève bientôt plus qu'un panache de fumée : un bombardement a été décidé, en contradiction évidente avec les observations effectuées sur place. Cette ignorance ira croissante, le Premier Bataillon traversant en outre le pays en compagnie d'un seul traducteur – probablement le personnage le plus antipathique de tous. L'apparente satisfaction d'une partie de la population de se voir libérée du joug de Saddam Hussein a ainsi pour revers l'extériorité d'une puissance vécue de plus en plus comme étrangère. Que Simon et Burns aient pu ramasser l'un des événements capitaux de la décennie en une mini-série se comprend alors : tout, depuis l'illégitimité de l'intervention jusqu'à l'inadéquation de la stratégie, en passant par l'opposition croissante du peuple irakien et le développement d'une résistance armée internationale, va affleurer ou éclater au cours de ces trois premières semaines de guerre. La défaite politique s'annonce en fait à travers les conditions mêmes de la victoire militaire.

De la doctrine à l'expérience, des cartes au terrain, c'est au fond la question du point de vue comme condition d'intelligibilité d'une situation qui se pose. Si, par la forme de ses récits, Simon s'attache à chaque fois à construire un tableau global, il se méfie pour autant de la tentation de la « *big picture* », cette grande image qui évacue le grain du réel – c'est-à-dire, souvent, les gens – à force de surplomb et de généralisation. La vision relève chez lui d'un art de la mosaïque, la compréhension ne procédant que d'un effort de mise en relation d'éléments simples. Ce n'est pas pour rien que la figure centrale de *Generation Kill* s'avère être « Iceman » Colbert. Avant d'être une gâchette, il est un œil. Eventuellement augmenté de différentes prothèses technologiques, cet œil se distingue par sa capacité à intégrer dans sa perception du réel des phénomènes relevant de l'infravisible. Plus qu'une image, il appréhende un contexte. Ainsi

distinguera-t-il, au contraire de ses camarades déjà prêts à l'affrontement, les lumières d'une ville vibrant dans la nuit des phares d'une division ennemie censée s'approcher du camp. Il est surtout l'un des très rares à ne pas avoir besoin de regarder le film de Lilley qui clôt la série pour savoir ce qu'il a fait et provoqué en Irak. Davantage que le journaliste embarqué, qui cède souvent aux charmes du bon mot ou au choc de la violence, il incarne ce processus d'aperception que cherche à produire la série *depuis le terrain même*.

Ni rupture, ni parenthèse, *Generation Kill* peut donc se concevoir comme un prolongement de *The Wire*, en ce qu'elle vient développer sur une autre scène nombre de ses enjeux, en même temps qu'elle actualise ce qui relevait jusqu'alors de l'analogie ou de l'allusion. Si Simon et Burns ont par exemple jugé inutile de s'appesantir sur l'inexistence des armes de destruction massive ayant servi de prétexte à l'invasion, c'est peut-être parce que la question traversait déjà *The Wire*. Ainsi de « Slim » Charles confiant à Avon Barksdale : « *On a commencé une guerre, alors il n'y a plus de retour possible. Je veux dire, c'est ça la guerre, non ? Une fois que t'y es, t'y es. Et si t'as commencé à cause d'un mensonge, tu dois te battre pour ce mensonge.* » Quelques années plus tard, « Bunk » Moreland ajoutera, comme en écho : « *La guerre, facile d'y entrer, difficile d'en sortir.* » Par ailleurs, *Generation Kill* a permis l'articulation entre politique intérieure et extérieure. Fonctionnant comme charnière entre *The Wire* et *Treme*, elle fait apparaître la guerre comme la pointe extrême d'une politique qui se conçoit d'abord comme technique de maintien et d'avancée de l'ordre néo-libéral. George W. Bush ne déclarait-il pas en 2002 : « *La stratégie de sécurité nationale des Etats-Unis sera basée sur un internationalisme clairement américain qui reflètera l'union de nos valeurs et de nos intérêts nationaux* »⁸ ?

Allongés à terre, quatre Marines observent à travers leurs jumelles la vie d'un hameau. La fumée s'échappe d'un four en terre cuite, des enfants jouent au ballon, le vent soulève le linge en train de sécher. Iceman fait son rapport. Depuis une heure qu'ils sont là, ils n'ont vu aucun homme. Seulement des

8. Extrait de *The National Security Strategy* de septembre 2002. Cité par Catherine Hass, *Aujourd'hui la guerre. Penser la guerre : Clausewitz, Mao, Schmitt, Adm. Bush*, Fayard, Paris, 2019, p. 320.

femmes et des enfants. L'attaque au mortier qu'ils ont eu à subir ne venait ni de ce village, ni d'ailleurs du bosquet derrière eux, comme il l'expliquera au journaliste de *Rolling Stone* soudain soucieux de partager ses considérations tactiques. Si quelqu'un s'y cachait, les oiseaux en effet cesseraient de chanter au premier mouvement. Les conversations reprennent, banales, jusqu'à ce qu'un missile aérien réduise le village à une gerbe de poussière. Violence aveugle, que le sergent Colbert ne tentera de justifier, presque malgré lui, qu'en prétendant ne pas avoir la « vision d'ensemble », c'est-à-dire celle de son commandement. Ce qui a disparu en un instant, c'est en tout cas la possibilité même d'un regard, et partant d'une relation à l'autre. A la fin de cet épisode (« A Burning dog », E05), la scène se répète, en mineur. Un barrage, une voiture. Malgré la procédure, un des hommes appuie sur la gâchette. Le chauffeur du véhicule est tué sur le coup. Au lieu d'annuler le contre-champ, cette mort cependant va le multiplier. Garza, Trombley, Colbert : à travers leurs jumelles ou le viseur de leur fusil, ils contemplent le visage du mort. Un œil est clos, le sang coulant comme des larmes. L'autre est ouvert, fixant sans fin les soldats.

Un tel face-à-face n'est pas unique chez David Simon. Au contraire, il semble ressortir d'une expérience fondatrice dont chaque récit se constitue comme lieu du retour. Jeune reporter, Simon prend en 1988 un congé sans soldé afin de suivre une année durant les enquêteurs de la brigade criminelle de sa ville d'adoption. En résulte un premier livre, publié en 1991 aux Etats-Unis, et traduit en français après le succès de *The Wire* sous le titre *Baltimore. Une année au cœur du crime*. Dans celui-ci, le journaliste, élevé pour la cause au « *rang improbable de stagiaire de la police* »⁹, décrit ce qui deviendra un motif structurant de son œuvre : « *Les yeux marron foncé sont figés, sous des paupières mi-closes, en cette expression de vague reconnaissance si commune parmi ceux qui viennent de périr d'une mort soudaine. Ce n'est pas un regard d'horreur, de consternation, ni même de détresse. Le plus souvent, le regard d'un homme qui vient de se faire assassiner ressemble à celui d'un écolier anxieux à qui la logique d'une équation élémentaire vient d'être révélée* »¹⁰. Quelques pages plus loin, il

9. David Simon, *Baltimore : une année au cœur du crime* (traduit de l'américain par Héloïse Esquié, Editions Points, coll. « Points Crime », Paris, 2016, p. 951).

10. Idem, p. 25

offre une image condensée, mais identique, de ce dessillement brutal : « *un jeune mort de 26 ans a fixé sur lui des yeux pleins d'une compréhension silencieuse et soudaine.* »¹¹ Dans cet échange aberrant, impossible, se tient peut-être le pli le plus intime, le plus profond, de l'œuvre de Simon, ce qui en constitue à la fois le secret et l'élán. Que la soudaine connaissance qu'acquièrent les morts se mue aussitôt en énigme pour les vivants, voilà en effet la tragédie.

Repéré un soir par le jeune Wallace, un garçon est enlevé par les hommes d'Avon Barksdale. Sa faute est d'avoir braqué la planque de celui qui dirige le commerce de la drogue dans Baltimore Ouest. Supplicié avec une cruauté d'autant plus grande qu'il est homosexuel, son corps devient le support d'un message adressé à son partenaire et amant, Omar. Mais c'est Wallace qui le découvre étendu sur le capot d'une voiture, un œil tuméfié, l'autre grand ouvert. Vision traumatisante, dont l'adolescent ne se remettra jamais, et qui est d'autant plus significative qu'elle survient dans un épisode portant le nom même de la série — *The Wire*. Le fil, c'est ici celui, concret, qui permet à la maison où squattent Wallace et sa fratrie d'être reliée au réseau électrique. C'est également celui, métaphorique, qui branche la vie du foyer à la violence de la rue, l'innocence du garçon à l'atrocité du crime. Fil impossible à rompre — le mort le poursuit, « *comme s'il voyait tout* ». Dans *Homicide*, l'inspecteur Tim Bayliss obtenait déjà les aveux d'un suspect en lui faisant croire qu'une photographie pouvait révéler ce qui s'était pour la dernière fois imprimé sur la rétine des morts.

La stupeur, l'effroi ou la culpabilité ne sauraient néanmoins entièrement définir les rapports qui se nouent entre les morts et les vivants. Aussi faut-il entendre la question de façon plus large : qu'est-ce qui passe entre les uns et les autres, qu'est-ce ce qui, des uns aux autres, se poursuit et à quelles conditions ? Mais, aussi bien, qu'est-ce qui se rompt ou se perd ? De ce point de vue, il faudra bien

11. Idem, p. 38.

12. La longue citation du *Deutéronome* placée en exergue de *Baltimore* l'indiquerait, davantage encore qu'un ancrage religieux — même si, à l'évidence, les références bibliques ne manquent pas chez Simon. Sur ce plan, il suffit de songer au choix de *Way Down in the Hole*, de Tom Waits, comme musique de générique de *The Wire* ou, nous y reviendrons, à l'utilisation de *The Man Comes Around*, de Johnny Cash, en conclusion de *Generation Kill*.

supposer que les enjeux politiques liés à la description du travail de la police criminelle dans une ville profondément structurée par les inégalités sociales se sont tramés dès le départ à une recherche qui, sans avoir rien d'universitaire, relevait aussi de l'anthropologie¹² et de l'histoire. Au fond, la chose est simple : chez Simon, l'humanité se juge en dernière instance au sort qu'elle réserve aux morts, et il n'est pas d'investigation sur la vie telle que les vivants la mènent qui ne s'adosse à une considération pour la vie des morts. Comme l'écrit Thomas Laqueur à la suite de Marcel Mauss : « *Il y a le mort en tant que corps, celui auquel Diogène se limitait : chair malodorante en voie de putréfaction qui, ayant perdu cette chose qui la rendait vivante, se décompose comme n'importe quelle autre matière organique pour servir de nourriture aux charognards. Bientôt ces morts-là ne seraient plus que des os, puis, à terme, plus rien. Mais il existe une autre façon de concevoir les morts : en tant qu'êtres sociaux, en tant que créatures qui ont besoin d'être retirées délicatement de ce monde pour être installées en toute sécurité dans le suivant et dans les mémoires. La manière dont cela s'effectue [...] fait partie de la culture de façon profonde, paradigmatische et effectivement fondationnelle.* »¹³

Si la liste est longue de ceux qui, depuis la mort, nous contemplent, il ne faudrait dès lors pas oublier ceux qui disparaissent sans personne pour recueillir ce dernier témoignage muet, cette ultime adresse : les jeunes femmes d'Europe de l'Est importées à des fins de prostitution et qui meurent étouffées dans un container (*The Wire*) ; les innombrables cadavres qui jonchent la route menant à Bagdad (*Generation Kill*) ; les victimes de la gestion catastrophique de l'ouragan Katrina, dont les dépouilles sont conservées dans des camions frigorifiques alignés sur un quelconque parking (*Treme*). Réduits à un reste encombrant, voire à une marchandise avariée, les morts subissent ici l'offense suprême : aux corps abandonnés ne sera jamais restitué un nom¹⁴. Cadavres sans sépulture, abandonnés hors de la sphère du symbolique, c'est-à-dire hors de toute communauté.

Ainsi les séries de Simon sont-elles traversées et « travaillées » par les morts.

13. Thomas W. Laqueur, *Le Travail des morts. Une histoire culturelle des dépouilles mortelles* (traduit de l'américain par Hélène Borraz), Gallimard, Paris, 2018, p. 28.

14. Voir, *a contrario*, l'enquête menée dans *The Deuce* par d'anciennes prostituées pour retrouver le vrai nom d'une de leurs jeunes collègues assassinées, et cela afin à la fois d'avertir la famille et de lui offrir une plaque funéraire.

Le sort qui leur est réservé n'est pas cependant qu'un indice de civilisation, ou le signe d'une bonne moralité. Dans ce cas, les choses n'iraient que dans un seul sens. Or, il existe bien des formes de relations entre les uns et les autres, qui évoluent avec le temps. Aux extrêmes : la réification absolue, et la hantise. S'agissant de cette dernière, il faut par exemple entendre comment, dans *Treme*, une expression passe d'un père à sa fille. Professeur de littérature à l'Université Tulane, Creighton Bernette devient malgré lui le porte-parole de la colère qui anime les habitants de la Nouvelle-Orléans face à l'incurie des pouvoirs publics. Une de ces diatribes diffusées sur Internet se fige même en slogan : « *Fuck you, you fucking fucks !* » Pure expression d'impuissance, ces mots viennent peu à peu prendre la place de ceux qu'ils n'arrivent plus à écrire. La fureur est si grande qu'elle a emporté la possibilité d'un récit, d'une histoire – son grand roman sur les inondations de 1927 restera inachevé. Et c'est tels quels que ces mots se transmettront à sa fille, Sofia, qui, ignorant que son père s'est suicidé, se trouve incapable de vivre avec sa mort.

Négation radicale, d'un côté ; compulsion de répétition, de l'autre. Le problème est là : comment faire pour que les morts ne comptent ni pour rien, ni pour tout ? Problème qui se pose d'une manière évidemment différente aux policiers, soldats, trafiquants de drogue ou simples « citoyens ». *Homicide* a fixé un premier cadre, mélange de familiarité et de responsabilité, de distance et d'affection. Les scènes de crime semblent toujours suspendre ou détourner le flux de conversations dont le prosaïsme finit par teinter ce qui devrait rester de l'ordre de l'exception. Rien de plus quotidien pour un détective de la criminelle, néanmoins, que de se pencher sur un cadavre, et *Homicide*, au moins en partie, aura reposé sur cela : un refus du spectaculaire. Cela n'empêche pas les enquêteurs – les plus consciencieux, les plus obsédés aussi, ceux à qui Simon voit admiration et même amour – de penser que leur travail est également une mission. Celle-ci tient en une formule, répétée tel un mantra : *nous parlons pour les morts*.

C'est le credo de Tim Bayliss, mais également de Jimmy McNulty et de Toni Bernette, l'avocate de *Treme* qui tente de retrouver la trace des disparus, et la cause de leur décès. Résoudre une enquête, constituer un dossier, c'est autre chose que de bien faire son travail. Il s'agit en réalité d'essayer de restaurer une



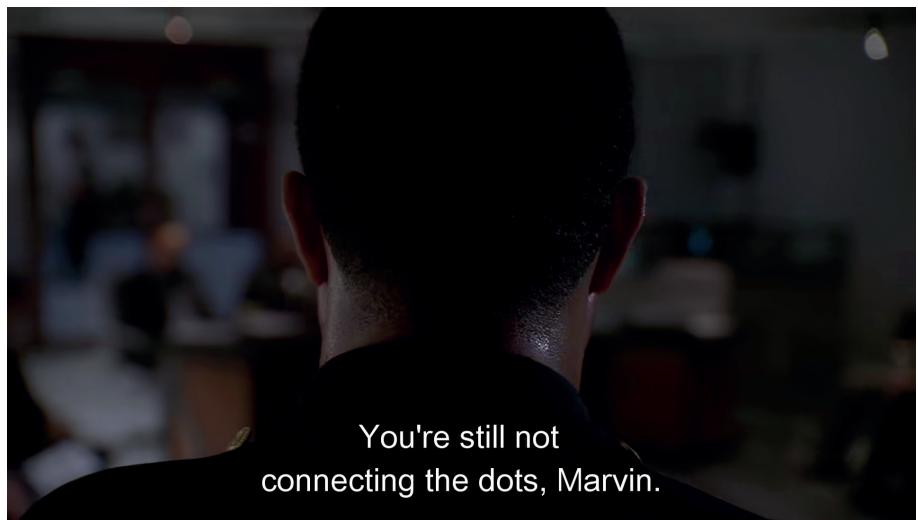
It's a village--
A village on an island.



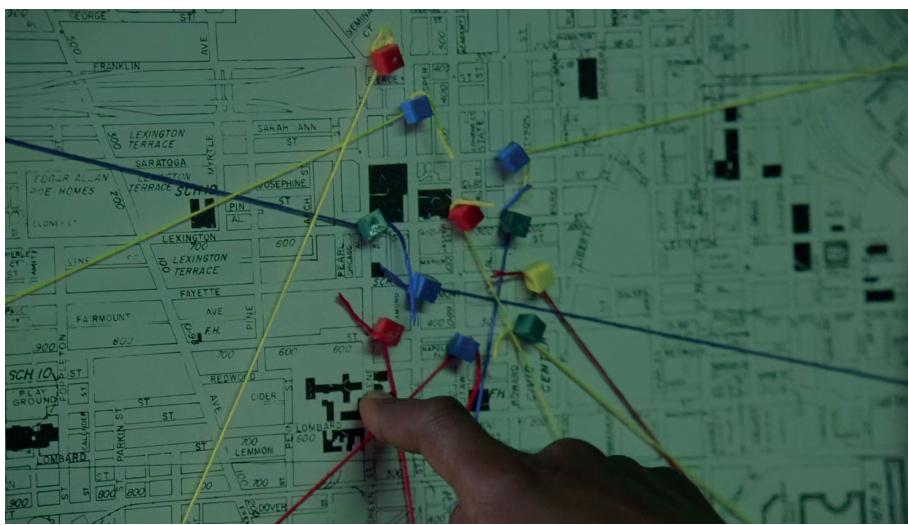
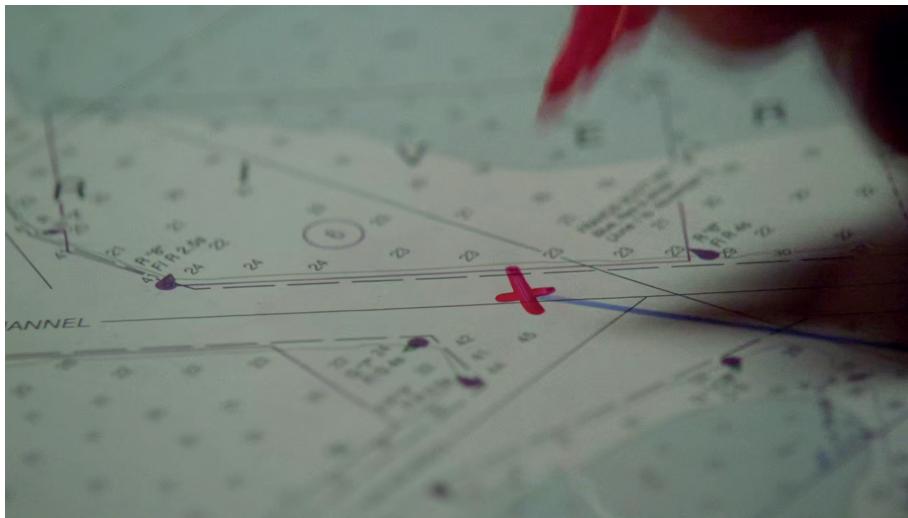
Everyone's connected.



Everything
is everything, man.



You're still not
connecting the dots, Marvin.





I know where all the pieces
go, and all the pieces matter.

"...and all the pieces matter."

--Freemon



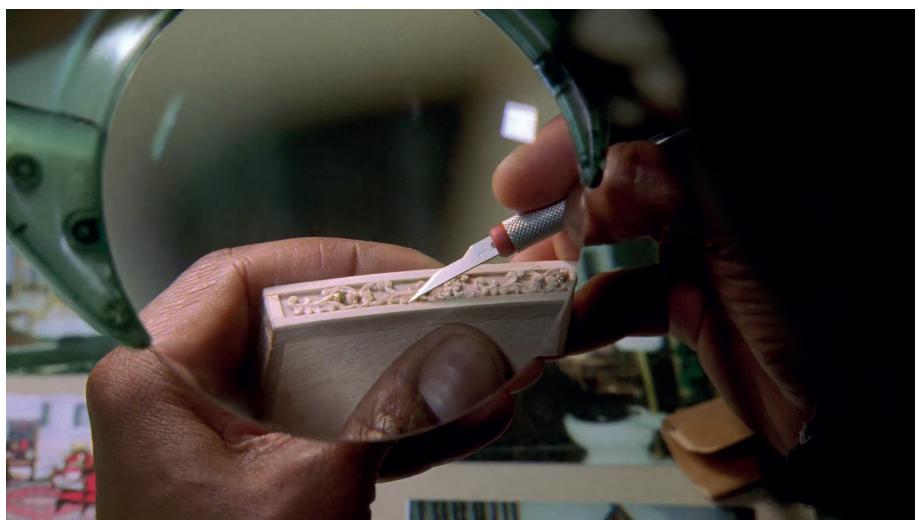
It all matters.
I know we thought it didn't, but...



♪ every every every
little thing ♪





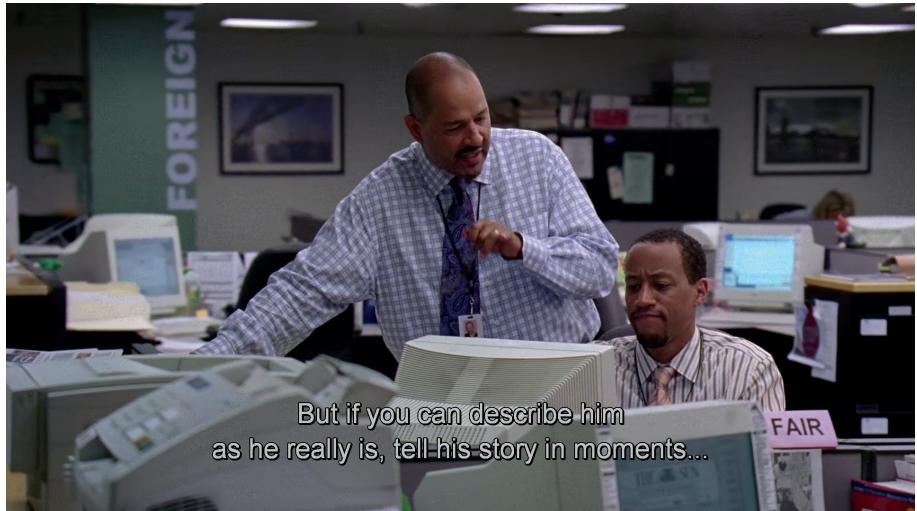




Day by day, piece by piece.



Gig to gig, set to set.





They're just moments.



They're not a life.



I felt like I was
part of something,



We're residents,
a community.









égalité fondamentale que la société, par mépris de classe, racisme ou indifférence, aura niée. L'institution gère les priorités, alloue des ressources aux uns plutôt qu'aux autres, discrimine jusque dans la mort. Rien de plus violent que cette phrase, prononcée à maintes reprises et qui vaut comme explication à l'injustice : « *Il est mort là où ça ne compte pas.* » Accoudés au comptoir, McNulty, William « Bunk » Moreland et Lester Freamon en viendront à imaginer le type de victimes qui leur permettrait d'avoir enfin les moyens d'enquêter. Certainement pas des jeunes hommes noirs, mais des femmes ou des enfants blancs, des touristes – voire, comme le lance McNulty, « *une ancienne pom-pom girl blanche venue d'Aruba pour visiter Baltimore.* » Si le juste est celui qui ne se soucie d'aucune détermination, il n'y a cependant pas de saint chez Simon. Même McNulty néglige parfois des affaires qui lui paraissent, sur le moment, plus circonstancielles que l'enquête qui l'accapare.

Mais reprenons. D'un côté, nous assistons à la négation de tout rapport entre morts et vivants, les relations humaines étant intégralement réifiées par les lois du capital et de la guerre. Cela vaut pour les « Grecs » de *The Wire*, qui dispersent la tête et les mains de leurs victimes afin d'empêcher leur identification, mais aussi pour Trombley, qui ne cesse de se réjouir de son désolant périple à travers la Mésopotamie, et plus généralement pour les Marines, dont aucun ne témoigne véritablement d'un égard pour les cadavres – hormis sans doute dans l'expression du refus de filmer certains corps mutilés. De l'autre côté, le lien devient un absolu, si bien que les vivants sont parlés et agis par les morts. Outre le personnage de Sofia Bernette, nous pouvons penser à cet épisode de *Homicide*, « Les Péchés du père », dans lequel l'Histoire se répète en s'inversant : un Africain-Américain tue un descendant de Patty Ridenour (personnage inspiré par Patty Cannon) de la manière dont celle-ci, au début du XIX^e siècle, pourchassait, torturait et exécutait des affranchis ou des esclaves en fuite – parmi lesquels un des aïeux de l'assassin. Comme l'explique le détective Meldrick Lewis, lui-même Africain-Américain, l'homme a par son geste bouclé l'Histoire sur elle-même, la réduisant à un cycle de vengeance. A la fin de l'épisode, Lewis se trouve pourtant dans la même impasse, constatant que la mémoire de l'esclavage charrie une violence telle qu'elle ne pourra jamais complètement s'apaiser, ni même vraiment se partager.

Cette question de la transmission travaille ainsi autant l'intime que le politique. Mieux, elle les projette l'un dans l'autre. D'où la nécessité d'articuler deux autres modes de relation, dans lesquels il s'agit de parler *pour* et *avec* les morts. C'est exactement à ce point de jonction que se situe *Treme*. A travers la myriade de personnages qui se croisent et ainsi recomposent au fil du temps le tissu social que Katrina a déchiré, David Simon et Eric Overmyer envisagent ensemble deux problèmes. Le premier constitue l'arc principal de la série, et peut se formuler aussi simplement que brutalement : pourquoi reconstruire la Nouvelle-Orléans ? Le second charpente chaque saison, et prend la forme d'une enquête à la visée *a priori* plus réduite : qu'est-il advenu de Daymo Brooks, Joseph Abreu et Henry Glover pendant la catastrophe ?

Menées par l'avocate Toni Bernette, puis par le journaliste indépendant L.P. Everett, ces enquêtes sur des disparitions ou des morts brutales vont faire remonter à la surface des évènements que les autorités tentent de cacher sous l'écheveau de leur corruption ou de leur négligence. Ces trajectoires individuelles deviennent alors autant de ponts entre l'avant et l'après où se situe la série, chaque saison commençant par un carton similaire : « Trois mois après », « Quatorze mois après », « Vingt-cinq mois après » et enfin « Trente-huit mois après ». Sont dévoilées l'impunité des policiers, l'inertie des institutions, la violence des discriminations sociales et raciales, et plus largement et fondamentalement les divisions d'un pays qui laisse mourir ou tue une partie de sa population, jugée négligeable. Par-delà le phénomène naturel, et prévisible, que constitua l'ouragan Katrina, c'est en effet à un désastre systémique que les habitants de la Nouvelle-Orléans furent confrontés. Tandis que le Président George W. Bush survolait la cité engloutie en se souvenant des beuveries de sa jeunesse, ou en affirmant que la FEMA (Agence fédérale des situations d'urgence) réalisait un « *sacré boulot* », des gens périssaient noyés dans leur grenier, s'entassaient dans le Superdome dans des conditions sanitaires déplorables, ou tentaient, au péril de leur vie, de trouver des provisions que les secours étaient incapables d'acheminer en quantité suffisante. En progressistes consciencieux, l'avocate et le journaliste, aidés à l'occasion par le lieutenant de police Terry Colson, vont essayer, dans la période de reconstruction qui s'ouvre « après », d'amener les structures de pouvoir à se réformer en rendant

publics les dysfonctionnements de la police et de la justice.

Homicide, puis *The Wire*, avaient déjà chacune à leur manière statué sur la possibilité ou non du changement. Le pessimisme de ces séries reposait sur l'idée que les structures l'emportaient toujours sur les individus, qu'elles façonnaient les êtres et non l'inverse. La perspective se déplace dans *Treme*. Moins, d'ailleurs, parce que Toni est animée d'une croyance en l'efficacité de l'action citoyenne qu'aucun échec ne semble en mesure de tout à fait éteindre, que parce que son activisme se confronte à une autre logique. Certes, à travers son alliance avec Terry Colson, elle fait le constat que les victoires ne peuvent être que partielles, insatisfaisantes, précaires. Le « jeu » se reproduit à l'identique, quand bien même quelques pions sont évacués à l'occasion. Terry lui-même finira par démissionner de la police après avoir tenté d'exposer les crimes et délits commis par certains de ses collègues. Comme Tim Bayliss et Jimmy McNulty avant lui, sa trajectoire de personnage s'achève hors du cadre de l'institution. Mais Simon et Overmyer placent également face à cette volonté de réforme la douleur de la perte et la nécessité du deuil. Si l'assassinat de Henry Glover, jeune Africain-Américain tué par la police tandis qu'il prenait dans un supermarché des produits de première nécessité pour lui et sa famille, aboutit à un article dans *The Nation* et à de lourdes condamnations, la mort de Daymo Brooks n'aura pas d'écho hors du cercle de ses proches. Sa dépouille enfin retrouvée dans un camion frigorifique, LaDonna, sa soeur, et Mrs Brooks, sa mère, n'ont d'autre souhait que de l'enterrer. La série touche alors à une aporie : ne pas exposer l'injustice, c'est prendre le risque qu'elle se répète, mais puisque rien ne viendra réparer ou compenser la perte, faire de ce drame un symbole risque tout aussi bien d'enclencher le cycle sans fin de l'impardonnable. *Treme* a en fait le courage de distinguer deux choses : le droit, où se joue pour la société la possibilité de quantifier les torts à travers la peine, et le pardon, qui se situe hors de la sphère de la justice, puisqu'il ne peut être qu'inconditionnel.

C'est là que vont se croiser les deux arcs de la série ; c'est là peut-être également que se tient le cœur de l'œuvre de Simon. Reconstruire la Nouvelle-Orléans n'implique pas seulement le retour de ces vivants que le désastre a déplacés par centaines de milliers. Il faut que les morts, aussi, puissent « revenir à la

maison ». C'est ce que dira Antoine Batiste à LaDonna, son ex-épouse, après l'enterrement de Daymo : « *Home. He's home now.* » En guise de prologue, *Treme* avait fait d'une parade funéraire le signe d'une renaissance. A la fin de cette première saison, un autre enterrement vient confirmer que la communauté ne peut se refonder qu'à partir de la blessure qu'est Katrina. Pendant la cérémonie, LaDonna ferme un instant les yeux, puis les rouvre. Un long *flashback* débute. Nous sommes soudain dans cet « avant » que la série semblait avoir enfoui, presque refoulé. En un montage alterné, nous découvrons comment chacun se prépare à l'arrivée de l'ouragan. Certains ont déjà trouvé refuge hors de la ville, d'autres s'apprêtent à fuir, d'autres enfin attendent, avec plus ou moins de sérénité. Daymo, lui, se fera embarquer par un policier trop méticuleux suite à un feu rouge grillé et un imbroglio administratif. Sa mort, jamais clairement élucidée, est le produit d'un système qui s'accorde très bien de ses négligences. Avec ce *flashback*, cependant, LaDonna ne charrie pas que le destin tragique de son frère – c'est toute la ville d'avant la catastrophe qui revit à travers elle. Et lorsque la « second line » s'ébroue, quittant le cimetière pour rejoindre les rues du quartier de Central City, c'est encore ce mouvement de mise en commun, des vies et des affects, qui opère.

Un plan de cette séquence, bouleversante jusque dans ses détails les plus prosaïques, nous retient particulièrement. A vrai dire, il n'est pas unique dans *Treme* : la fanfare est un temps suivie par un travelling latéral réalisé depuis le cimetière, si bien que stèles et mausolées en ponctuent la progression. L'épisode suivant, qui ouvre la deuxième saison, en offrira l'envers : un jeune garçon s'exerçant à la trompette le jour de la Toussaint est lui aussi accompagné par un travelling latéral qui cette fois place le cimetière en arrière-plan. Ses notes hésitantes parviennent jusqu'au « Big Chief » Albert Lambreaux, occupé à repeindre le tombeau familial et qui s'interrompt alors pour déceler la mélodie – celle de *When the Saints Go Marching In*. Ce changement de perspective, ces passages entre le cimetière et la ville, suffisent à nous faire ressentir qu'il n'y a pas là deux mondes séparés. Sans doute fallait-il que Simon raconte la Nouvelle-Orléans pour que nous saisissions, dans son travail, la profondeur d'une telle intrication. La série a en effet trouvé son rythme, sa respiration, dans ces cérémonies qui, plaçant en miroir vie et mort, fête et recueillement, scandent

le calendrier social de la cité – en particulier le Mardi Gras et le Mercredi des Cendres. Cette intrication est pourtant une constante.

Vers la fin de *Baltimore*, Simon décrit longuement une scène qui sera reprise au début de l'adaptation télévisée de son livre, *Homicide*. Pour les besoins d'une enquête, un détective demande une exhumation. Il découvre, stupéfait, que le cadavre enterré n'est pas le bon. Malgré quelques recherches, celui-ci ne sera jamais retrouvé. Simon écrit : « *La naissance, la pauvreté, la mort violente, puis un enterrement anonyme dans la gadoue de Mount Zion. Dans la vie, la ville n'avait pu trouver aucun but pour ces âmes à la dérive ; dans la mort, elle les avait perdues tout à fait. Gilliard, Dale, Erelly, Ireland : ils étaient tous hors d'atteinte. Même si quelqu'un voulait venir au secours d'un être cher et préserver sa mémoire avec une vraie pierre tombale, dans un vrai cimetière, ce n'était plus possible. Les tombes sans indications et le registre pitoyable du gardien y avaient veillé. La ville aurait tous les droits d'ériger un monument à sa propre indifférence, on pourrait l'appeler la tombe de la Victime inconnue.* » (p. 839) L'errance des morts se trouve ainsi rapportée à une question politique, le cimetière n'offrant pas un espace autre, préservé des turpitudes de la ville, mais son prolongement et son reflet.

A partir de cette scène originelle, Simon ne va cesser de mettre en regard la ville et le cimetière, la maison et la tombe. Dans *The Corner*, le rapport est avant tout temporel. Les *flashbacks* viennent rappeler qu'il y a eu de la couleur sous la grisaille, des foyers au style victorien sous ces bâtisses à l'abandon devenues la dernière demeure d'hommes et de femmes qui n'ont souvent plus d'autre horizon que la prochaine dose. Constellées d'épitaphes, les façades du quartier font office de plaques mortuaires, tandis que la revente d'ex-voto constitue une ultime ressource. Dans *The Wire*, la ville se transforme peu à peu en la nécropole qu'était le Mount Zion dans *Baltimore / Homicide*. Exécutées dans des maisons vacantes puis dissoutes à la chaux par les lieutenants de Marlo Stanfield, des dizaines de personnes disparaissent sans laisser de traces. Pour comprendre une telle extension du domaine de la mort, sans doute faut-il se rapporter à l'histoire de Baltimore. Profitant de la grâce que lui accorde Marlo de le tuer chez lui, Proposition Joe explique que cette maison appartenait à son grand-père, le premier « homme de couleur » à devenir propriétaire dans le quartier de Johnson Square. La boucle est en fait en train de se boucler

– l'arrivée des Noirs a suscité le départ des Blancs, et le lent mouvement de reségrégation urbaine s'achève au moment où ces « quartiers noirs », négligés puis abandonnés par les pouvoirs publics, soumis dès lors à la loi du commerce de drogue, finissent sous la houlette de Stanfield, présenté comme un personnage sans mémoire, par se confondre avec un cimetière. Dans *Show Me a Hero*, le cimetière devient le lieu ultime de l'exclusion. Construite en spirale, la mini-série montre comment la difficile mise en place des lois de mixité sociale a pour contre-coup l'expulsion de celui qui en devient, d'abord bien malgré lui, le maître d'œuvre. Tandis qu'il visite une maison à vendre surplombant la ville dont il est le maire, Nick Wasicsko dit à sa fiancée : « *Pour la première fois de ma vie, je suis du bon côté, et je suis absolument seul. Mais au fond les gens veulent tous la même chose, avoir un foyer, pas vrai ?* » Abandonné par son parti et ses soutiens, oublié de ses concitoyens, Nick va dériver peu à peu de l'espace domestique qu'il essaie de construire vers le caveau familial. D'abord réticent à l'idée, suggérée par sa mère, de parler à son père décédé l'année précédant le début du récit, il finit par trouver en lui son dernier confident. Assis contre la stèle de marbre, il en vient même à occuper l'emplacement laissé vierge à côté du nom du père. Nick se suicidera dans ce cimetière même.

C'est dans *Treme* que cette question des rapports entre lieux de vie et lieux de mort trouvera, dans une certaine mesure, une façon de se régler. Cela tient, nous l'avons suggéré, à la culture singulière de la Nouvelle-Orléans. Il ne faudrait pourtant pas considérer celle-ci comme un substrat inaltérable. C'est en fait là que revient le problème essentiel : pourquoi reconstruire cette ville, c'est-à-dire, aussi et peut-être surtout, comment et avec qui ? *Treme*, loin de n'être qu'une célébration enthousiaste de la créolité, s'attache à parcourir les lignes de faille qui marquent cette société. La troisième saison s'ouvre, comme la première, sur l'arrivée tardive d'Antoine Batiste à une cérémonie funéraire. L'effet de rappel est encore renforcé par un gag : le tromboniste essaye une fois de plus de baratiner un chauffeur de taxi afin de réduire le prix de sa course. Mais, tandis que sa voix se mêle enfin à celles des autres musiciens, une sirène de police retentit. La foule est dispersée au prétexte d'un tapage nocturne, et les artistes les plus récalcitrants sont emmenés au commissariat. Si l'affaire est vite réglée, elle manifeste néanmoins la volonté des autorités de réguler les

manifestations de la culture populaire. Ce conflit entre la loi et la tradition se traduit également dans les relations difficiles qu'entretiennent avec la police les tribus d'Indiens défilant à l'occasion de Mardi Gras. A chaque fois, c'est un certain usage, donc une certaine définition, de l'espace public qui est en jeu. C'est aussi un certain rapport à l'histoire et à la mémoire.

La reconstruction de la Nouvelle-Orléans ne peut bien sûr se faire qu'en fonction d'une idée de la ville. Un projet cristallise particulièrement les divergences. Initié par le banquier et entrepreneur C.J. Liguori, il consiste en l'implantation d'un prestigieux Centre de Jazz sur Congo Square. Situé dans le Tremé, ce jardin public compte parmi les symboles les plus forts de l'histoire américaine puisqu'il aura accueilli un marché aux esclaves avant de devenir le lieu de naissance du jazz. Un point suscite plus spécifiquement le désaccord. Pour le « Big Chief » Albert Lambreaux et son fils trompettiste Delmond, tous deux recrutés en tant que conseillers, il n'est pas acceptable de séparer ce lieu par une grille. Ce serait un affront à la fois aux habitants du quartier et à l'histoire de la Nouvelle-Orléans. Le gamin misérable qu'était Louis Armstrong aurait-il été accepté dans une telle institution ? Aurait-il seulement pu en fréquenter les abords ? L'intérêt de ce segment narratif est qu'il ne confronte pas des citoyens bien intentionnés à des spéculateurs cyniques. Liguori est un fin connaisseur de l'histoire, de la musique et de la gastronomie locales. Il paraît même incarner ce changement que David Simon appelle de ses vœux. Son projet revient pourtant à patrimonialiser la culture de la Nouvelle-Orléans, à en faire un vestige exposable et exploitable – c'est-à-dire à la couper des forces qui lui permettent de rester vive.

Treme est sans nul doute obsédée par l'authenticité. Il faut cependant lui reconnaître de n'avoir jamais transformé la culture en fétiche. Celle-ci demeure étroitement liée aux conditions matérielles et sociales qui la rendent possible. Pas de jazz, de « second lines » ou de carnaval sans cette trame où s'entrelacent solidarité informelle et institutions plus ou moins bien établies, depuis les tribus d'Indiens jusqu'à la mutuelle des musiciens en passant par d'innombrables « sociétés ». La diversité même des lieux de concert, de la rue jusqu'aux salles les plus prestigieuses, contribue à raconter l'histoire des personnages et la renaissance de la ville. Cela n'empêche ni la précarité, ni les

désillusions, comme le montre la trajectoire du tromboniste Antoine Batiste. Simon et Overmyer sont néanmoins clairs : pas de culture sans infrastructure. Mais il y a autre chose, qui concerne la transmission. Ni la filiation, ni l'école ne sont suffisantes. Delmond ne deviendra pas « Big Chief », contrairement aux souhaits de son père, et bien des enfants se trouvent détournés de la musique par leurs conditions de vie. Si ce processus n'est pas exempt d'injustice, c'est en même temps par là que la tradition s'ouvre à son avenir : on ne sait jamais qui prendra la suite, et comment. En réalité, la transmission ne peut se faire sans altération. Il n'y a pas de plus fidèle héritier que celui qui trahit, puisqu'ainsi il sauve ce qui n'aurait pu se maintenir à l'identique, sauf à nier la vie même. C'est par hasard que Delmond trouve comment concilier le jazz contemporain et la tradition des Indiens ; c'est par amour qu'il poursuit *autrement* la voie tracée par son père. Quant à Antoine Batiste, s'il n'a pas réussi à communiquer son goût de la musique à ses fils, il deviendra néanmoins un professeur attentionné. La culture n'est en fait réductible ni à une formule, ni à un produit ; elle passe par des techniques, mais elle est aussi liée à une atmosphère, une vibration, dont les institutions et les musiciens sont les relais plutôt que les détenteurs – ce que traduit avec une rare acuité l'enchaînement des scènes musicales. Albert Lambreaux exigera ainsi de rentrer à la Nouvelle-Orléans pour retrouver cette qualité de son qu'il n'entend pas dans un studio new-yorkais, tandis que l'exil de Terry Colson est rendu sensible, au moment où il quitte la ville en voiture, par le brouillage des ondes radiophoniques.

Comme tous les personnages interprétés par Clarke Peters dans les séries de Simon, Albert Lambreaux incarne l'âme d'un lieu et d'une communauté. Dans *Treme*, il se bat pour réunir sa tribu dispersée par Katrina, et il se bat pour la réouverture de logements sociaux préservés des inondations mais que la mairie préfère condamner, trouvant là l'occasion de gentrifier le quartier. Ces luttes n'en forment évidemment qu'une – la ville ne saurait exister sans ses habitants ni ses traditions. Aussi faut-il mener de front deux activités qui semblent contradictoires : coudre perle après perle les costumes de Mardi Gras, qui ne serviront jamais qu'une fois, et rouvrir ou restaurer des maisons. Loin de s'opposer, l'ornemental et le vital, le symbolique et le matériel participent en réalité de ce même effort pour rendre l'espace, public et privé, habitable.

Au moment où Lambreaux meurt, chez lui, sa maison est presque entièrement rénovée. Loin de marquer la décadence d'une ville, comme dans *The Wire*, la « maison-tombeau » devient au contraire l'emblème de sa survie. Les obstacles administratifs n'ont pas eu raison du Big Chief, qui pourra transmettre à ses proches ce foyer – ou ce « feu » qu'il a tant chanté. Comme à la fin de la première saison, où LaDonna restaurait le caveau familial pour pouvoir y inscrire le nom de son frère, un cycle se boucle à travers le destin d'un lieu. Celui-ci n'est pourtant pas clos. Il reste quelques finitions à faire, ce dont Delmond se chargera. Les récits de Simon ne visent pas à l'achèvement, mais à la relève. Et pour cela, il faut bien que les histoires se disent et s'écrivent : dans les chansons, les livres et même les séries, mais aussi sur les tombes.

Nous voilà loin, sans doute, de Bagdad. Et pourtant il fallait en passer par là pour ne pas considérer les cadavres irakiens aperçus le long des chemins et des routes comme autant de conséquences plus ou moins inévitables de la guerre, ou, pire, comme des éléments de décor d'une fiction dont ils ne sont de toute façon pas le centre. Ici, il n'y a pas de relève, mais plutôt un horrible bégaiement, presque une hallucination, les morts semblant remonter à la surface, ainsi que le suggère un plan sur une main crispée surgie de terre. La mini-série s'ouvre d'ailleurs sur le constat que personne n'a fait le ménage après la dernière guerre, des carcasses d'engins militaires ponctuant encore le désert. Cette remarque se noue à une autre : tandis qu'il pisse, Espera affirme à son compagnon d'armes qu'ils foulent une terre très ancienne. « *Sur combien de tombes nous tenons-nous ?* », s'interroge même celui qui, d'ascendance amérindienne, ne peut souffrir *Pocahontas*. Comment en effet tolérer un dessin animé plaçant en arrière-plan un génocide pour mieux s'amuser des exubérances d'un raton-laveur qui chante ? Imagine-t-on « *l'Holocauste traité sous forme de comédie musicale romantique avec des swastikas qui dansent* » ? En même temps que le récit circonstancié d'une conquête, *Generation Kill* est indissolublement une réflexion sur la profanation de la terre et le mépris de l'histoire. C'est évidemment au bouffon de la compagnie que revient la charge d'en dire toute la vérité lorsque, arrivant à Bagdad, Josh Person trace sur le sable avec son urine les lettres « U.S.A. ».

Corps calcinés ou en putréfaction, fillettes aux jambes arrachées, tête gisant

dans la rue, soldats sans vie éparpillés par dizaines dans les champs : les visions d'horreur ne manquent pas. Prises dans le mouvement de translation des Marines, qui est celui-là même de la série, elles risquent pourtant de s'accumuler, indistinctes, et ainsi de s'annuler. La multiplication des champs-contre-champs – entre les soldats et l'homme derrière son volant, évoquée plus haut, mais aussi avec le cadavre d'une enfant mutilée étendue sur le bas-côté – n'y suffit pas. A chaque fois, il faut continuer d'avancer. Ce qui peut se traduire autrement, et d'une façon plus brutale encore : il s'agit de « *ne pas rester coincé dans le passé* ». Ce qui est fait est fait. A l'atrocité des violences infligées aux vivants s'ajoute donc le peu de considération pour les morts, à la fois en tant que dépouilles et en tant qu'êtres sociaux. Cet outrage suprême, il est difficile de ne pas songer qu'il trouve un écho, pour Simon, dans l'histoire de sa famille. Six de ses parents ont été massacrés à Auschwitz, et quatre autres ont été assassinés dans les bois, en périphérie de Slonim, une ville de l'actuelle Biélorussie. N'est-ce pas ce gouffre personnel et historique qui s'ouvre sous chaque corps abandonné, chaque tombe sans plaque, chaque cadavre perdu au milieu de dizaines d'autres tout aussi anonymes ? Ces morts insistent trop pour n'être que des figures de circonstance. Simon n'a par ailleurs jamais fait de la destruction des Juifs d'Europe une exception absolue, un incomparable. A la suite de Gary McCullough, qui commença à penser historiquement sa situation après avoir vu au cinéma *La Liste de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), Simon écrit : « *Avec un regard neuf, Gary scruta le gâchis, le carnage et la stupidité à l'œuvre dans son propre quartier et commença bientôt à faire des parallèles. Dans un autre lieu et un autre temps, les damnés étaient abattus et gazés et brûlés par millions avec une efficacité effarante. A Baltimore Ouest, dans un pays de libertés civiles, on assistait plutôt à la lente destruction de centaines de personnes. C'était différent, certes, et Gary l'admettait, mais c'était aussi la même chose. Sur Fayette Street, la vie se réduisait à un long processus de destruction des filles et des garçons, des hommes et des femmes noirs. Cela se produisait sans camps ni barbelés, sans wagons à bestiaux ni fours crématoires ou visées dictatoriales. Mais cela se produisait tout de même, en silence, heure après heure. Non seulement Gary voyait cela comme un génocide, mais il se convainquit que cette fois, des gens seraient prêts et même capables de tout expliquer. Ils vont en avoir marre, il disait. Ils vont en avoir marre de la violence, des drogues, de nous. [...] Il savait que, pour les gens, il n'était rien de plus qu'un personnage* »

*de cartoon, un stéréotype du ghetto, tout aussi déshumanisé et dispensable que n'importe quel prisonnier squelettique d'un camp. [...] Pour eux, il n'avait pas d'histoire, pas d'origine, rien de plus que le ici-et-maintenant. Pour eux, il était un drogué, c'est tout. »*¹⁵ Au moment des élections présidentielles de 2016, Simon ne manquera pas non plus de rapprocher le sort des siens de celui des Syriens que les Etats-Unis se montraient si peu enclins à accueillir et à protéger de la guerre¹⁶.

Alors qu'est-ce que le récit de *Generation Kill* fait pour les morts, si ce n'est pointer l'inhumanité avec laquelle ils sont traités ? *The Wire*, *Treme* ou *Show Me a Hero* pouvaient s'envisager, au moins pour partie, comme des tombeaux. La chose est ici plus ambiguë. La séquence finale reprend pourtant une configuration formelle chère à Simon : un montage en musique. Mais celui-ci, au lieu d'être prospectif, quand bien même il ne figurera qu'un aboutissement ou une répétition, est rétrospectif. En outre, il n'est pas, comme souvent, associé à la subjectivité d'un personnage, mais est le fruit des enregistrements vidéo-graphiques effectués par Lilley au fil de son périple. De *The Wire* à *The Deuce*, comme déjà à la fin de certains épisodes de *Homicide*, de telles séquences à la fois contractaient et libéraient le temps. Un destin pouvait s'y trouver annoncé en un plan, alors même que le fluide entrelacement des trajectoires faisait soudain bondir la série hors de ses gonds, hors de sa grille, pour atteindre au sentiment de l'existence. De la première séquence de *The Wire* à la dernière, du regard figé de Snot Boogie, étendu dans son sang pour avoir une fois de plus piqué quelques billets à des joueurs de dés, à celui de McNulty, découvrant enfin la « grande image » que composent les habitants de Baltimore, une communauté trouvait malgré tout le moyen d'apparaître, et cela même si elle n'était perçue que par celui qui s'en trouvait, d'une certaine manière, exilé.

La fin de *Generation Kill* procède à l'inverse. Réunis autour de l'ordinateur de Lilley, les Marines reforment ce corps collectif et fusionnel qui s'était relâché, et presque démembré, avec le terme de l'opération militaire. Après

15. Notre traduction. David Simon et Ed Burns, *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*, Broadway Books, New York, 1998, p. 355.

16. David Simon, « Fresh faces and old dishonor » in *The Audacity of despair*, mis en ligne 25 novembre 2015, URL : <https://davidsimon.com/2376-2/>, consultée le 6 février 2019.

deux bagarres sur le terrain de football, les hommes en effet se retrouvent, joyeux, en pleine communion également avec leur image – celle où, à la fois triomphants et joueurs, ils sont tous assis au pied d'une statue de Saddam Hussein, le drapeau américain déployé. Partant, c'est la jouissance de la destruction qui éclate : l'explosion d'un minaret et les bombardements d'immeubles sont accueillis par les mêmes cris enthousiastes que les manifestations de potacherie virile. Pourtant, une fissure traverse le groupe, qui ne cessera de s'agrandir. Le lieutenant Fick se tient en retrait avec son adjoint et Iceman Colbert. L'estime qu'ils ont l'un pour l'autre n'enlève rien à la certitude du désastre – ce que le titre de l'épisode, *A Bomb in the Garden*, désignait déjà sur le mode allégorique. Fidèle à son credo, « observez tout, n'admirer rien », Fick quitte bientôt les lieux. Puis un autre échange muet se noue, à l'écart, entre Colbert et Person. Nulle solennité ici, mais un sourire qui vaut lui aussi comme signe de lucidité. Les plans de cadavres commencent alors à défiler. Hommes, femmes, enfants. A chaque contre-champ, le groupe se délite, si bien qu'il ne restera plus que Trombley pour accueillir l'horreur, un fin sourire de satisfaction aux lèvres.

Accompagné par la chanson de Johnny Cash, *The Man Comes Around*, le montage ouvre le temps du jugement, d'un point de vue moral et peut-être surtout historique. La trame apocalyptique des paroles et le retour des cadavres n'annoncent de fait ni réconciliation, ni salut. En revenant, les morts sont sans doute perçus comme autant de victimes innocentes, mais rien ne pourra plus les arracher à l'anonymat et à la pourriture. Loin de constituer un lieu de mémoire, la séquence se donne comme lieu de l'oubli. Aucune forme de positivité historienne, à travers par exemple le geste d'identification, ne subsiste plus. Et cependant, ces images ne sont pas vaines. Niant la négation des corps et des noms, elles brillent d'une lueur aussi faible qu'inextinguible. « *A chaque instant, la mesure de l'oubli et de la ruine, le gaspillage ontologique que nous portons inscrit en nous, excèdent largement la piété de nos souvenirs et de notre conscience. Mais le chaos informe de ce qui a été oublié n'est ni inerte ni inefficace – au contraire, il agit en nous comme une force tout aussi grande que celle de la masse des souvenirs conscients, même si c'est de manière différente. Il y a une force et une opération de l'oubli qui ne peuvent être mesurées en termes de mémoire consciente ou*

accumulées comme savoir, et dont la présence détermine la valeur de tout savoir et de toute conscience. Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable. »¹⁷

Un mot, encore, pour ne pas conclure : est-ce un hasard si c'est à Lilley, parmi tous les soldats qui filment, d'amener ces images à la visibilité ? Dans la séquence d'ouverture, il feignait d'avoir été tué au cours d'une action militaire qui n'était en réalité qu'un exercice. L'un de ses compagnons lui demandait alors « *ce que ça faisait d'être mort* ». Jimmy McNulty, sur la table de billard du Kavanaugh's, et DJ Davis, au cours de Mardi Gras, feront eux aussi cette épreuve de la mort et de la résurrection. Et c'est à travers eux encore que se dévoilent ces constellations d'images où le temps s'échappe du récit dans la mesure même où le monde ne semble plus être qu'un souvenir, hors de la sphère de l'action. Est-ce ainsi que les vivants accèdent enfin à cette révélation dont ils avaient perçu l'éclat dans le regard des morts ? L'ancrage profondément réaliste des séries de Simon ne doit pas occulter le fait que, pour lui, l'image ne tient pas de la pure et simple représentation. Elle se donne de manière oblique, comme en miroir, à travers le jeu fuyant des analogies et des métaphores. En attendant, du moins, la fin des temps.

17. Giorgio Agamben, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Epître aux Romains*, Payot et Rivages Poche, Paris, 2004, p. 72-73.

TREME

2010 - 2013

TAMBOURS ET TEMPÈTES

PAR GABRIEL BORTZMEYER

«*Let's go home.*» Les derniers mots de *The Wire* sont de McNulty. Adressés à un clochard qu'il ramène en voiture, ils ont quelque chose de maladroit – l'homme, de fait, n'a pas de maison. Mais après tout, le détective n'est pas mieux loti. Cela fait cinq saisons qu'il peine à se domicilier pour de bon, sinon le temps d'un bref intermède conjugal. Autrement, il va de couche de fortune en caniveau, comme Bubbles migre de squat en squat. Sort partagé par bien des personnages, qui n'ont guère que des abris, et surtout pas de demeure. Tous par contre appartiennent à un territoire, Baltimore, résidence élargie et seul «*home*» qui tienne, puisque les maisons, elles, se délabrent ou sont dynamitées par les pouvoirs publics. Ne peuvent réellement s'y loger que ces cadavres que les soldats de Marlo murent dans des baraquilles abandonnées tout le long de la quatrième saison ; et encore, eux aussi devront à terme déménager. Proximité inquiétante de la maison et du cercueil.

Cette équation se perpétue dans les premiers épisodes de *Treme*. Là encore, les maisons hébergent des corps décomposés, ceux des hommes et des femmes qui, en août 2005, n'avaient pu fuir à temps l'ouragan Katrina et l'inondation qu'il avait entraînée. Les premières retrouvailles d'Albert tout juste revenu à la Nouvelle-Orléans seront avec la dépouille d'un membre de sa tribu d'Indiens, découverte sous un monceau de débris. D'autres suivront, si bien que toute la première saison s'en trouve innervée par un double décompte : comptabilité

mortuaire d'un côté et statistiques des retours de l'autre, puisqu'en ce début de série les survivants veulent aussi «*go home*». Leurs intérieurs ont hélas été pour la plupart arasés par la catastrophe et il ne reste, pour beaucoup d'entre eux, qu'à habiter les décombres. Les ruines servent de relais d'une série à l'autre, même si la désolation de *Treme* va au-delà de la décrépitude de *The Wire*. Entre les deux, la mini *Generation Kill* avait renversé la perspective – on y suivait les démolisseurs conquérants – mais maintenu les coordonnées – la guerre en Irak se résumait à un double mouvement de dévastation frénétique et de reconstruction contrariée de l'habitat d'autrui. Chez David Simon, les maisons ont un taux de mortalité semblable à celui des hommes. C'est que la vraie demeure, pour lui, est dehors. Cela fait longtemps que les séries ont élu pour logis narratif le foyer, même si elles n'ont de cesse d'en fissurer l'univers. Simon s'y accorde, à la condition de déménager le chez-soi pour l'installer à ciel ouvert – le canapé en plein air de *The Wire* étant l'emblème de cette relocalisation. Ne s'habite réellement qu'une zone, qui magnétise les êtres qui la peuplent : fatale attraction du coin de rue dans *The Corner*, des *projects* dans *The Wire*.

Treme procède d'un élargissement du territoire. Il avait fallu cinq saisons à *The Wire* pour explorer les cercles concentriques de Baltimore. Dans *Treme*, la Nouvelle-Orléans est d'emblée offerte comme une entité globale, même si la série s'ancre dans un quartier qui en est tout à la fois le cœur palpitant et l'allégorie – *Treme*, l'un des lieux de naissance du jazz et vestige de l'esclavage, havre hors Amérique, aux antipodes des fades *suburbs* et doté d'un charme magique tel qu'aucun ne résiste à son aimantation. Rien ne rassemble la plupart des personnages sinon ce patriotisme urbain qui les cloue à leur territoire ; même ceux qui optent pour l'exil, tels le jazzman Delmond Lambreaux ou la *chef* Janette Desautel, n'échapperont pas au rapatriement. Le récit de *Treme* s'organise autour de cette gravitation urbaine faisant de chaque personnage le satellite d'une ville outrancièrement personnifiée. Moyen d'étoiler une narration qui n'a plus pour centre qu'un lieu. *The Wire* recourait encore aux vieilles recettes de l'enquête, même si c'était pour à terme en décevoir la résolution. Une trame portait le récit. Dans *Treme*, il n'y a plus qu'un damier, une carte. Pas d'intrigue, mais des mouvements orbitaux, des trajectoires désolidarisées

sinon le temps d'une intersection plus ou moins prolongée. Et pas plus d'horizon : dans *The Wire*, les guerres de gangs et les menées policières indiquaient une direction *a minima*, même si la série s'acharnait à démontrer l'inertie du monde dans son mouvement même ; dans *Treme*, l'horizon – Katrina – est derrière, et il est à repousser, conjurer, éloigner. Rien d'autre à faire, alors, que de persévéérer dans une existence sans lendemains définis. «*Trying to live one day to the next*» : l'expression circule de bouche en bouche tout au long de la série, et en dit tout le mode opératoire – accrocher les jours aux jours, les épisodes aux épisodes, rester et réparer, puisque l'autre mantra infiniment décliné est ce «*fix it up*» réclamé par chacun.

Treme s'installe ainsi à la lisière séparant le deuil de la résurrection. Son premier épisode s'ouvre sur une parade musicale conduite par un *brass band* bien nommé, *Rebirth*. Première *second line* depuis l'ouragan, elle sonne comme un rappel des oiseaux, une suture du tissu social ; mais elle est en même temps, comme l'étaient à l'origine toutes les *second lines*, parade funèbre en hommage à un mort, Austin Leslie, dont la photo apparaît discrètement au coin d'un plan. Cérémonie appelée à se dupliquer dès la fin du même épisode, lorsque Antoine Batiste rejoint un autre cortège funéraire. La série, par la suite, ne cessera plus de semer les morts, et surtout de les enterrer. L'hécatombe est moindre que dans *The Wire*, ou plutôt, elle précède et hante le récit. Mais la pompe est plus fastueuse, et chaque défunt aura droit à des adieux solennels, avec foule et fanfare. Les décès soudent, et la communauté ne se soutient que du deuil partagé qui la fonde. De même, seule la mort possible de la ville réunit des personnages autrement lointains les uns des autres. Ce qui rassemble le professeur de littérature Creighton Bernette, sa femme avocate Toni, leur fille Sofia, la tenancière LaDonna, la cuisinière Janette, le DJ Davis McAlary, la famille Lambreaux ou les musiciens Antoine, Annie et Sonny, c'est un même souci urbain. Tous sont unis dans un deuil prolongé et l'espérance d'une renaissance trop longtemps délayée, trop déviée aussi par les rapaces capitalistes qui, à l'instar du banquier Ligori, voient dans l'inondation l'occasion d'un grand nettoyage social. Pas d'autre forme de coexistence narrative que cet attachement patrimonial. C'est là la grande nouveauté de *Treme* : minimiser le drame, déjà, l'identifier à l'écoulement monotone des journées sans

sursaut ; mais surtout, abolir le liant habituel, juxtaposer les vies au lieu de les associer. Les personnages de *The Wire* demeuraient solidaires par leur antagonisme même, et participaient d'une même dynamique narrative. Ici, la loi est à la déliaison des jours et des êtres, qui pour certains mettront plusieurs saisons à simplement se croiser. Aplatissement événementiel, centrifugation du récit. De cela, une image anodine du premier épisode se fait volontiers l'allégorie. DJ Davis, qui officie dans une radio locale, vient d'envoyer une chanson. S'ensuit un montage alignant différents extraits de vie et quelques vues urbaines. L'une d'elles montre une douzaine de sacs plastiques voltigeant dans les airs au milieu d'un stade, la nuit. À la fois seuls et ensemble, dispersés et se mouvant au gré des caprices du vent, ils résument le sort des personnages comme ils indiquent l'absence résolue de toute orientation.

Cela faisait longtemps, raconte Simon, que le titillait l'idée d'une série basée à la Nouvelle-Orléans. La matière n'y manquait pas pour nourrir sa fibre ethnographique trempée de militantisme : même incurie des institutions qu'à Baltimore, même paysage majoritairement afro-américain, même réverbération des échecs et conflits nationaux ; et s'y ajoutait un ingrédient propre à la ville, le seul, Simon *dixit*, que *The Wire* ne lui avait pas permis d'inspecter : la culture – pas celle des gloires de musée, mais celle qui, sève sociale, se coule dans un quotidien qu'elle enchanterait tout en servant d'humus à la communauté. Milieu rêvé pour une enquête sur les modes d'existence urbains. Manquait toutefois un embrayeur pour conférer au déroulé atone des jours l'allure d'une trajectoire minimale. Katrina aura fourni l'accroche, en inoculant à l'ordinaire des vies l'écho d'un événement à même de façonneur un destin collectif emportant les devenirs de chacun. Près de quatre ans après, en mars 2009, commençait le tournage du pilote. Simon avait entre-temps formé un duo avec Eric Overmyer, vieux compagnon de route ainsi qu'authentique néo-orléanais, secondé par une équipe essentiellement constituée de locaux (hormis les indéboulonnables lieutenants Georges Pelecanos et David Mills, ce dernier décédé en 2011), et, en renfort ponctuel, une nuée de consultants spécialisés, qui en musique cajun, qui en gastronomie, qui en anecdotes et dossiers.

C'est que la matière était vaste, moins familière à l'auteur et surtout non traitée. Les autres séries de Simon, avant comme après, ont pris pied dans des

pages. *Treme*, non. Pour tout référent, elle n'avait que le grand livre du monde et la chronique des actualités post-Katrina. La narrativité désarticulée de la série vient aussi de là, de cette absence de support précis imposant unité et direction. Et elle s'aggrave du fait que Simon tenait à embrasser dès les premiers épisodes un panel élargi de types et de situations – tradition indienne perpétuée par les descendants des esclaves fugitifs, heures et malheurs de la restauration, activisme médiatique et légal, et vue synoptique sur les métiers de la musique. *Treme* ressemble à une mosaïque de cas ne communiant que sous les espèces de la ville. Tous sont dérivés, avec des degrés de fidélité variables, de figures notoires et d'événements avérés. DJ Davis s'inspire de Davis Rogan, agitateur musical qui depuis le succès de la série a sorti un nouvel album, *The Real Davis*. Albert Lambreaux est décalqué sur la silhouette du Big Chief Tootie, que d'ailleurs il mentionne dans la première saison. Le projet musical de son fils Delmond – marier l'ancestral et le contemporain – reprend celui du disque *Indian Blues* de Donald Harrison Jr, qui joue son propre rôle dans la série et aide Delmond à parvenir à ses fins. En Creighton Bernette ont fusionné deux individus, Ashley Morris, un professeur-blogueur dont les textes véhéments ont été repris parfois mot pour mot dans les allocutions YouTube du personnage, et le réalisateur Stevenson Palfi, dont le suicide énigmatique ne fut pas sans écho. Enfin, Antoine Batiste, personnage condensant tous les traits du musicien typique de la Nouvelle-Orléans – existence faite d'expédients, de concert en concert et de bar en bar – a été en grande partie façonné à partir du documentaire de Les Blank, *Always for Pleasure* (titre devenu la phrase fétiche du personnage). Cet enracinement dans le réel vaut pour tous les personnages, quand ils ne sont pas simplement les incarnations d'eux-mêmes : rarement la liste des caméos aura été si allongée, aussi parce que leur fonction est d'authenticité plus que de clin d'œil. Kermit Ruffins, Trombone Shorty, John Boutté et bien d'autres musiciens viennent se produire sur la scène télévisuelle, Oliver Thomas, homme politique incarcéré pour malversation, s'amende en jouant son propre passé délictueux, et quelques cuisiniers célèbres, David Chang en premier lieu, s'offrent une réclame à peu de frais.

La fable se veut brodée à même le réel. Elle use comme d'autant de certificats, d'indices et de références au contexte, souvent indéchiffrables pour

les néophytes, sinon imperceptibles : permanents *names dropping*, expressions cryptées, catalogues de spécialités et renvois à d'obscures traditions. À consulter les nombreux blogs les décortiquant épisode par épisode, on se rend vite compte que la majorité de ces signaux sont plus qu'opaques. L'hermétisme se fait garant du réalisme. Mais c'est que celui auquel prétend *Treme* n'a au fond que peu à voir avec la vraisemblance des actions ou l'adéquation du style à la réalité qu'il met en scène – dans les deux cas, la série tend plutôt à enchanter et à magnifier ; il s'agit d'un réalisme de la référence, ne s'authentifiant que par une série d'informations. Aussi autorise-t-il *Treme* à jouer sur deux niveaux. Celui d'une fidélité affichée, codée, rapportée à la seule matière et non à son traitement. Celui d'une fable inoculant au monde amoindri qu'elle décrit un peu de merveilleux propre à en rehausser l'intensité et à en revivifier les couleurs. Simon s'en était expliqué dans le *Times-Picayune* au moment de la diffusion du premier épisode : son équipe et lui ont eu beau faire preuve d'un respect sourcilleux de la réalité de la ville, *Treme* demeure avant tout un drame, soit un artifice, un calque plutôt qu'une copie, bref, un écart¹.

De là les deux temporalités sur lesquelles repose la série. Il y a celle, fictionnelle et elle-même multiple, des calendriers individuels. Elle ressemble le plus souvent à un empilement désordonné des jours parfois maillonnés par un projet à l'horizon indécis. Ainsi des batailles juridiques de Toni, ou de toutes les sortes d'entrepreneuriat, musical dans le cas de Davis et d'Antoine, immobilier pour d'autres – les achats en sous-main d'Hidalgo, orchestrés par Ligori, ou le dangereux contrat de Janette avec un avatar du Capital. La constante activité de couture d'Albert allégorise ce tricotage du temps. L'autre temporalité, collective et historique, dicte un agenda non modifiable. Elle est faite des événements rythmant la vie communautaire : Katrina et les incidents qui lui sont liés, comme l'insistante bavure du pont de Danziger, telle fusillade ou élection, tel scandale, et toutes les scènes du peuple, fêtes, concerts et manifestations (trois choses qui souvent n'en font qu'une). À chacune des quatre

1. « HBO's 'Treme' creator David Simon explains it all for you » in Nola, mis en ligne en avril 2013, URL : http://www.nola.com/treme-hbo/index.ssf/2010/04/hbos_treme_creator_david_simon.html, consulté le 20 février 2019.

saisons son lot d'actualités, même si elles ne couvrent de fait qu'une partie de l'année, les tarifs prohibitifs des assurances empêchant de tourner durant la période des ouragans. Leurs arcs sont courbés tant par les fêtes en balisant le parcours, jusqu'à un Mardi Gras à valeur de point d'orgue, que par les étapes d'une progressive résurrection. La première s'attache aux retours des rescapés et aux premiers aménagements, la seconde aux amorces de chantiers et à la faillite de la ville, la troisième aux grands projets et aux fatales désillusions ; la quatrième, écourtée de moitié par les producteurs, s'emploie surtout à déposer différents bilans. *Treme* s'achève ainsi au seuil de l'époque à laquelle a commencé son tournage, sans pouvoir rattraper les deux événements qui ont marqué celle-ci, la victoire des Saints au Super Bowl en 2009, avec ce qu'elle augurait de renaissance symbolique, et la marée noire de 2010, qui elle ranimait le trauma à peine éloigné.

C'est que le temps suit aussi des courants contraires. L'un fait refluer la catastrophe en révélant par petites touches certains des méfaits engloutis par le trou noir de la tempête. Toni en est le symbole, aux côtés du journaliste qui la seconde à partir de la troisième saison. Les deux – et eux seuls – croient que la justice s'identifie à la lumière faite sur le passé, quand la série fait souvent valoir que la vérité n'a pas la même valeur pour tous et que perpétuer l'écho d'une blessure peut endommager l'avenir. Ce dernier imprime son autre direction au temps. Il répond à l'obsession partagée par tous les personnages : construire. Même Nelson le spéculateur se rédimera lors de l'ultime épisode en laissant une modeste trace, après s'être vu accuser par son cousin de ne faire fructifier que le vent. C'est aussi l'angoisse de Davis, à la fin, que de savoir ce qu'il aura mis sur pieds, lui dont tous les rêves musicaux se sont écroulés comme un château de cartes, comme le sacrement d'Antoine sera de se rendre compte que l'éducation est le meilleur des édifices. L'organisme urbain qu'est la Nouvelle-Orléans ne pulse lui-même qu'à la mesure du bâti, même si à ce niveau bien des reconstructions ont des airs d'assassinat. Le très officiel et marchand Jazz Center verra le jour sur Congo Square, berceau d'une musique authentiquement populaire et emblème désormais effacé de l'esclavage. Une trame secondaire mais continue aura filé ce souci bâtisseur : la réparation intégrale de la maison d'Albert, entreprise lors de la première saison et baptisée par le prêtre au pénultième épisode.

Seulement, l'image sur laquelle se ferme la série figure une boucle d'un tout autre type. Elle montre, plantée dans un nid-de-poule, une étrange statue faite de colliers de perles accrochés à un plot et un balais. L'armature de base est le fait de Davis, la décoration revenant aux carnavaliers ; le tout fait écho à un trou similaire dans lequel l'exubérant DJ avait enfoncé sa voiture lors de la première saison. Éloquent retour du même (et d'un même manifestant l'impossible réfection de la ville), désormais enrichi par le supplément de l'art. Simon dit que, là encore, l'idée lui en est venue d'un fait identique arrivé à côté de chez lui. Cela ne l'empêche pas de le hisser à la hauteur d'un symbole. La vie, le monde ne peuvent que se parer, non se réparer ; le travail de la série aura moins consisté à relever l'étendue d'un chemin parcouru, annulé par cette trouée, qu'à affirmer les pouvoirs d'une culture moulée dans l'existence de chacun et propre à en densifier l'expérience. Après tout, l'opiniâtre broderie d'Albert, figure même du bâtisseur, ne vise qu'à cela, «*to be pretty*», un jour par an, avant que les costumes ne soient remisés. Adossée à l'obsession pour la construction persiste, tout du long de *Treme*, l'idée que l'art véritable est toujours évanescence, parce que dilué dans une vie consumant tout ce qu'elle absorbe. Aussi se confond-t-il avec la pure performance : concerts, défilés, théâtre (la passion de Sofia) ; le cinéma, qui stocke, est significativement absent de la série. Les monuments eux-mêmes, pour avoir valeur de traces authentiques, doivent connaître l'épreuve de la dégradation, comme ceux que fait visiter Davis une fois devenu guide, alors qu'il professe la doctrine de la «*preservation through neglect*» («préservation par la négligence»). Autrement, tout doit être métabolisé. C'est pour cela qu'il revient en dernier lieu à la cuisine d'incarner l'Art. Tous les signes de la création convergent autour d'elle. Janette, son émissaire, est la seule à tenir un discours d'artiste – sur sa créativité libérée lors de son passage dans les cuisines du génial David Chang, sur son style, la signature de son restaurant, les critères du bon ou le besoin d'une indépendance souveraine face à son mécène –, quand musiciens ou Indiens parlent un langage plus modeste, rivé aux nécessités de l'ici-bas. De même, les critiques culinaires abondent – et ne manquent pas d'être esquintés – alors que le grand absent de cet inventaire des espèces musicales, c'est bien le critique (cela aussi parce que dans ce monde d'amateurs professionnels, le goût, le *connoisseurship*

sont devenus la spécialité de chacun). Art et alimentation ne font qu'une chose. Le premier est à la communauté ce que la seconde représente pour l'individu : une régénération continue.

David Simon a exprimé à maintes reprises cette ferme croyance que seule la culture a su ramener à la vie la ville sinistrée. Il y a chez lui, à côté de son insistance sur les fatalités sociales, une étrange conception organique ou naturaliste des milieux urbains. La ville est jardin, écosystème ; les êtres et les maisons, différentes variétés de pousses. *The Wire* aura constitué un traité sur les miasmes et l'entropie, et *Treme* une somme de botanique urbaine concentrée sur la germinescence culturelle. Simon hérite d'une tradition proprement américaine. Lui pointe comme modèles les grands journalistes lyriques, London ou Agee, et dialogue avec les romanciers de l'expérience urbaine – Dickens ouvertement, pour tenter de le conjurer, mais aussi Upton Sinclair ou Theodore Dreiser. Beaucoup de critiques ont relevé la parenté du diagnostic de la série avec celui de Naomi Klein dans *La Stratégie du choc*, qui révélait l'instrumentalisation capitaliste des catastrophes à des fins de dépossession. Mais en amont de tout cela plane sur l'œuvre de Simon le legs de l'école de Chicago, premier mouvement de sociologie américain et inventeur de l'écologie urbaine. Ses représentants, au premier chef Robert Ezra Park (autre ancien journaliste), avaient déjà, dès les années 1920, voulu voir dans la ville un seul super-organisme croissant et s'étiolant selon les lois régissant la vie des plantes. Ce sont aussi eux qui ont inauguré cette pratique de la monographie urbaine dont Simon est le continuateur télévisuel, de même qu'ils ont mis en avant ce modèle interactionniste gouvernant toujours l'ordre des rencontres dans *Treme*. Cette sensibilité écologique voudrait tout expliquer à partir d'un modèle végétal. De là l'idée d'un art à valeur purement énergétique, absorbé comme l'est la lumière du soleil. De là aussi la mise hors-jeu des institutions (déjà exclues de l'analyse par Park), qui sont à la vie urbaine ce que les OGM sont à l'agriculture. De là surtout cet éloge de la communauté, image vivante d'une flore aussi différenciée que corrélant tout à tout, spontanément équilibrée et enclue à la croissance.

Seul cet aspect permet de conférer une unité géographique à une série autrement démembrée. C'est lui aussi qui transforme *Treme* en série expérimentale,

au sens où elle prend des allures de laboratoire éprouvant quelque hypothèse écologique. Simon ne cesse de répéter, à l'encontre de l'imagerie traditionnelle faisant de la petite bourgade le foyer mythique du pays, que l'*«American Experiment»* se concentre avant tout dans les grandes villes. Parti-pris qui faisait passer *The Wire* pour une méditation sur le déclin de l'empire américain, et qui transforme *Treme* en un manifeste sur la culture nationale. Le discours de Simon sur la Nouvelle-Orléans est double. D'un côté, il aime à insister sur sa singularité, rappelant combien la ville est unique, loin des espaces génériques du reste des Etats-Unis, combien aussi y est forte la revendication identitaire. La série elle-même ne cesse de l'opposer à New York, ville certes cotée, mais dont la culture souffre d'un irrémissible déracinement quand la capitale louisianaise, compost social, est du même coup terreau artistique. La Nouvelle-Orléans ou l'Amérique à l'envers. Et en même temps, la ville a valeur aussi bien de symptôme que de symbole. Cobaye pour capitalistes du désastre, elle aurait, d'après Simon, dispersé les signes avant-coureurs de la crise de 2008. À travers son destin se lirait, comme au microscope, celui d'un pays mis à genoux par un diktat financier drainant les fonds publics. Mais sa renaissance envers et contre tout rappelle aussi qu'elle fut le lieu de naissance de la seule culture authentiquement américaine – soit, pour Simon, la musique afro-américaine. La ville inversée passe pour allégorie du pays.

Le mot est un des favoris de Simon, et dit bien toute sa tendance à conférer aux objets, personnes ou propos une signification qui les dépasse. Cet auteur dont tous s'accordent à créditer le franc réalisme aime aussi à grossir le trait et à amplifier le sens. La sculpture finale en témoigne, tout comme l'acharnement dont fait preuve la série à décerner le titre de *«voice for the city»* à la plupart de ses protagonistes, de Creighton à Oliver Thomas en passant par le grotesque Davis, citoyen-clown, ou, bien sûr, tous les musiciens, chœur civique s'il en fut. Et il n'est pas rare que les propos cherchent à résonner au-delà d'eux-mêmes – à allégoriser la mécanique sérielle. Simon a bien prévenu tous ses futurs critiques qu'aucun personnage ne convoyait ses propres options politiques. Tous ont leur propre point de vue, bien situé, et, sur ce plan-là, le discours de la série s'identifie à la rumeur collective et aux doléances qu'elle colporte. La

politique ne se parle pas, elle s'expose. Mais l'art, lui, s'exhibe. *Treme* sème, non sans lourdeur, ses recettes et préceptes, et en délègue la formulation à une caste très particulière de personnages. Creighton surtout aura servi, le temps de sa brève existence, de manuel de lecture fléchant le sens du récit. C'est lors de son dernier cours qu'il pontifie sur les temporalités narratives, en un discours sûrement inapproprié au livre dont il parle mais largement applicable à la série : «*Don't think in terms of a beginning and an end, because unlike some plot-driven entertainments, there's no closure in real life.*» («Ne pensez pas en termes de début ou de fin, car à la différence de certains divertissements trop ficelés, il n'y a pas de clôture dans la vraie vie.») La phrase bien sûr sonne tragiquement, puisqu'il s'apprête à mettre fin à son existence. Mais sa véritable fonction est autre, et presque trop évidente : défendre un récit adramatique, désorienté par l'absence de toute finalité, pensé comme simple spectacle de l'écoulement des jours et de l'étalement du temps – prévention bien compréhensible de la part d'un auteur souvent attaqué pour la lenteur inactive de ses histoires. Harley Watt, ange gardien d'Annie incarné par un Steve Earle décidément abonné aux rôles de guide spirituel (il jouait Walon dans *The Wire*), est également prolix en sentences sur les choses de l'art ; que lui aussi soit appelé à un destin funeste révèle peut-être combien la série est écartelée entre le désir de s'énoncer elle-même et celui de se taire, entre le silence stupide des faits et l'infini commentaire qu'ils provoquent – de là sa torsion mariant à son réalisme conventionnel (cadrages élargis, parlers jargonnés, destins prosaïques) une tentation symbolique qui le mine. C'est à Harley qu'il revient d'identifier l'absolu singulier à l'allégorique universel, lorsque, sur le chemin de la mort, il explique à sa protégée que les chansons ne survivent qu'à dépasser leur sens local – propos déjà amorcé par Creighton, qui vilipendait «*the cult of me*» répandu par les *cultural* ou *gender studies* et entendait déceler dans *The Awakening* de Kate Chopin un sens d'autant plus universel que son récit est situé, ancré. Davis enfin répète tout le long de la quatrième saison un discours dont Creighton encore avait posé les bases, sur la «*creolization*» propre à la Nouvelle-Orléans, sur les richesses d'un métissage ayant pour sigle la spécialité culinaire locale, le *gumbo yaya*, pot-pourri identitaire. Auparavant, il n'aura cessé d'en éprouver la formule sur le plan musical, en brassant les genres et les instrumentations (rap rocké, opéra gospellisé) ; et

en cela, il n'est que la pointe extrême d'une tendance de fond de *Treme*, pour laquelle rien n'est bon que croisé, mêlé, et avant tout la musique – s'il y a une chose que ce monde abhorre, c'est bien la pureté. Dans un autre registre, plus énervé, Creighton et Davis sont aussi les seuls à vouloir doter toute manifestation culturelle d'une portée politique. Pour eux, tout est satire : Mardi Gras, tohu-bohu moquant toutes les dominations, ou l'art du chansonnier jouxtant celui du pamphlétaire.

On voudrait croire que la série emboîte le pas à ces déclarations et se conçoit pareillement comme diatribe fabulée. Son jeu est plus trouble. Il consiste à afficher un discours tout en le rayant. Car ces trois émissaires esthétiques partagent deux traits communs : leur aisance relative qui les voue à des oisivetés variées, et l'irrémédiable blancheur de leur peau. Bref, des gens qui ne s'engagent que du fait de leur désengagement premier les exemptant du mauvais sort, et qui dès lors n'ont pour arme que le verbe, c'est-à-dire le vernis. *Treme* l'assène autant que faire se peut : les Blancs n'ont que des croisades, les Noirs seuls ont des combats ; écart aboutissant souvent à un cannibalisme des premiers à l'égard des seconds. Désirée, la femme de Baptiste, s'associe un temps à une albe bourgeoise qui la mobilise contre les démolitions indues, mais rien ne comblera l'écart de la tribune et de la rue. Même les louables intentions du jeune journaliste qui, dans la troisième saison, enquête et publie sur la mort de Henry Glover, Noir abattu par la police pendant la tempête, n'empêche pas que la cause de la famille soit utilisée à des fins qui la dépasse. Au terme de la série, Antoine se confrontera à la version la plus épurée de cette exploitation symbolique, lorsqu'il devra apprendre à un comédien blanc à mimer le jeu de Kid Ory, qui ne l'était pas. On pourrait résumer ainsi le constat psycho-sociologique de *Treme* : les Blancs jouissent des Noirs, comme l'intellectuel jouit du peuple ou l'art jouit du monde sur lequel il pleure. Manière pour la série de négocier avec elle-même, et de déjouer les risques inhérents à son projet. Ramener le discours de Creighton ou de Davis à leur confortable position est moins l'annuler que le limiter. Il y a là comme une déclaration de modestie de la part de la série elle-même, trop consciente des problèmes qu'elle soulève pour ne pas se prémunir. En confiant à des bavards son propos esthétique, elle souligne sa biffure même, démontre l'innocuité de tout discours tout en

en préservant la fonction – thématiser, pointer, critiquer. Permanente conjuration qui consiste à mettre en scène ce dont *Treme* prétend s'écartier, à la manière d'un vaccin préventif. Ainsi du *minstrel show*, spectacle raciste du temps jadis, dont la fonction était justement d'abreuver les Blancs d'images de Noirs ; un salonnard new-yorkais en évoque une fois le spectre à propos de la Nouvelle-Orléans, mais son ridicule lui retire immédiatement toute portée. Rappeler cette lointaine origine de la série et toute l'imagerie qu'elle charrie, c'est la congédier. Le tourisme sophistiqué reçoit un même traitement en la figure de Sonny, néerlandais plus néo-orléaniste que les néo-orléanais. Lui, qui raille les étudiants venus le temps d'un week-end sauver la ville et leur âme, est renvoyé aux antinomies de sa propre position. Aucun discours n'est laissé sauf. Motivations et déclarations sont toujours ruinées, mais jamais qu'à moitié – le quichottisme des Blancs est ultimement récupéré, comme Désirée accepte le donjuanisme d'Antoine à condition qu'il le minore. À l'inverse, le mutisme patient d'un Albert ou d'une LaDonna est rapporté à un entêtement fâcheux qui en contrebalance le potentiel héroïsme, puisque personne ne doit s'arroger la position de juste et que le clair-obscur est le lot de chacun. *Treme* ne dresse la liste de toutes ces apories que pour baliser le sol miné sur lequel elle s'élève, fendu par l'infranchissable fossé séparant ceux qui recueillent et racontent de ceux qui subissent en silence.

«*The game*» : le mot scandé par les personnages de *The Wire* circonscrivait l'espace de leur commune appartenance, quelque soit le camp de chacun. Dans *Treme*, c'est la musique qui a repris ce rôle d'antienne fédératrice donnant le *la* de la communauté, en rebattant au passage les cartes de l'appariement. Plus rien ne reste de la structure clanique de *The Wire*. *Treme* est narrativement bien plus individualiste que son aînée. La plainte de celle-ci disait la fin des vieilles communautés dissoutes par l'acide capitaliste, sa cadette arrive une fois la déliaison accomplie, et pour en chercher le remède. Celui-ci est double. Il puise d'une part dans le deuil collectif qui frappe périodiquement ceux qui ne sont plus présentés que comme des survivants ; c'est lors de l'enterrement d'un musicien qu'Annie se sent «*part of something*», d'un groupe qui la transcende. Cette panacée trouve son autre ingrédient dans une musique dessinant des formes plus mobiles et provisoires d'appartenance, plus dionysiaques aussi.

Mais elle ne rassemble jamais que le temps d'une performance, aussi endiablée soit-elle ; il est sûr en tout cas que, dans *Treme*, pour Simon, l'image idéale de la communauté politique est celle offerte par ce public énergique et participatif assemblé pour une messe profane. Là s'invente une communion extatique se soustrayant à l'empire du contrat, qui lui groupe en désolidarisant. Car à travers toute la série courent en parallèle deux circuits d'échanges. Le premier relève d'une économie du troc – par exemple, celui liant Davis à Toni, soit assistance légale contre cours de piano –, d'un système d'accords non monétaires, ou si peu. Le second, dont Nelson Hidalgo est le vecteur, suit le mouvement effréné du Capital. Économie de subsistance *versus* économie d'accumulation, communauté d'entente *versus* association asymétrique. Les premières sont ajustement, les secondes injustice. On comprend le rôle cardinal qu'a donné Simon aux fêtes qui jalonnent l'année. L'anthropologue tapi en lui veut y voir les traces d'une communauté anté-capitaliste, un pur potlatch habité par l'esprit du don et de la dépense, une cérémonie regénérant une communauté par l'abandon de chacun à tous. Le carnaval, c'est la communauté archaïque s'invitant et s'adaptant à l'âge marchand, restaurant les liens tribaux défaits par la consommation de masse. Cela expliquerait la place mineure, sinon nulle, réservée à d'autres spectacles que les concerts entraînants. Ainsi du sport, quasi-exclu hors de rares mentions des Saints, l'équipe de football locale ; ainsi de la télévision, allumée seulement lorsqu'elle diffuse des scandales politiques ; ainsi du cinéma, qui dessine une communauté esceulée strictement inverse à celle créée par les orchestres. Ces divertissements-là, pour Simon, dissolvent au lieu de réunir, et, au prix d'une entorse à son supposé réalisme, il ne peut que les bannir hors de ses récits.

De là ce qu'il faudrait appeler son populisme élitiste. D'un côté, il revendique pour le peuple une culture qui serait cousue à même sa peau et pousserait dans la rue, loin des trônes officiels. De l'autre, il fait de cette même culture le *nec plus ultra* d'un raffinement que les produits de masse se voient refuser, et qui devient l'argument d'un *connoisseurship* généralisé. Étrange équation qui écarte le massifié du populaire pour rabattre ce dernier sur un goût érudit. Celui-ci est à la base d'une autre communauté, non plus politique mais éthique. Le peuple turbulent des fêtes est aussi le peuple délicat des amateurs éclairés. Une

bonne partie des conversations tourne autour des mérites comparés de tel ou tel plat traditionnel, quand il ne s'agit pas d'un débat pour savoir qui jouait la seconde trompette sur un enregistrement des années cinquante. Démocratisation de l'expertise. Si les concerts figurent une idéale communauté vibratoire, le discours du goût, lui, décrit un autre partage qui fédère sous les espèces de la référence (non sans danger : Delmond sera séduit par l'érudition musicale du banquier Liguori, et tombera sous sa coupe).

Creuset communautaire, le concert métaphorise aussi un schéma narratif et un modèle de composition. Beaucoup ont remarqué que *Treme* obéissait à une structuration mélodique, suivant tout un mouvement de reprise et de différenciation des thèmes, des figures ou des hymnes ; jugement que Simon avalise lorsqu'il explique que la série suit un développement organique à partir des motifs déposés par les premiers épisodes. La vie répète et varie sans cesse à partir d'un même canevas. C'est ce qu'essaye de faire entendre Antoine à ses élèves lorsqu'il les initie au blues : composer n'est pas créer, mais déplacer, retoucher, infléchir. Le récit, Albert l'a démontré, est broderie. Mais un élément manque aux musiciens comme au couturier : la partition, le patron. Très rares sont les scènes où l'on joue d'après des notes, de même que les Indiens ne cousent pas d'après un plan. Comme si l'art véritable se devait d'être instinctif, jaillissant d'une mémoire plastique – chacun dispose d'un répertoire intégré, sinon inné – au lieu de suivre un schéma préétabli. *Treme* a la hantise de la trace. Toute vraie culture doit s'évanouir, toute écriture est du côté de la loi. Les partitions s'apparentent aux contrats (eux-mêmes limités : il suffit généralement de se serrer la main). N'est organique que l'improvisé : ainsi cette série déraillée, qui ne se voudrait pas tant écrite que fredonnée, accordant à l'unisson les ritournelles de chacun.

Car un concert représente aussi cela, l'harmonie constamment renégociée entre des individus suivant chacun leur ligne – musicale, existentielle – mais jouant néanmoins en chœur, composant ensemble sur fond de différences. De ce point de vue, *Treme* pousse l'art combinatoire à l'extrême. Chaque performance ou presque élabore un nouvel assemblage, chaque musicien s'acoquine avec différents groupes, et la clé d'une bonne association consiste souvent en un mélange des saveurs. À ce titre, le concert vaut recette de l'art narratif,

de l'appariement occasionnel et de la concorde comme accord des sonorités. La série fonctionne comme un grand orchestre mariant les tonalités et mélodies de personnages variés. Elle aussi s'emploie à multiplier les solos – les trames individuelles – tout en les emportant dans un rythme collectif, comme elle différencie les genres pour mieux épouser la diversité des êtres (certains personnages ont pour fonction première d'incarner un style musical : le petit ami de Sofia, qui n'écoute que de la country d'avant 1937, ou le journaliste amateur de métal). En ce sens, elle converge tout entière vers le grand concert de soutien à LaDonna qui clôt la troisième saison, manifeste de l'utopie solidaire et du *melting-pot* narratif irriguant la série. Là se côtoient la quasi-totalité des personnages, dont beaucoup ne s'étaient encore jamais croisés – c'est une des lois secrètes de la série que d'organiser, avant son terme, la rencontre de chaque personnage avec tous les autres, fût-elle minimale, condensée en un bref échange (Janette blablatant avec Albert dans une salle d'attente), voire se résumant à une simple coexistence dans un plan (ainsi de Nelson Hidalgo traversant le champ lors de plans sur Antoine ou, plus tard, Sofia). Toute communauté se réverbère dans la musique, comme assortiment et consonance.

Cela, un procédé récurrent l'illustre à merveille : ces montages panoramiques réalisant, le temps d'une chanson, une sorte de coupe dans la vie de la communauté, collection de tranches quelconques des existences de chacun. La fin de chaque saison de *The Wire* recourait à une telle figure, pour faire le point et résumer les devenirs immobiles. *Treme* la multiplie et la dissémine, lui conservant une fonction de ponctuation qui n'est plus de clôture. À elle d'assurer la soudure des destins autrement disjonctifs et d'embrasser d'un seul coup d'œil cette totalité organique dont Nelson dit une fois, du haut de son balcon, que «*it's all connected somehow*» («d'une certaine façon, tout est en lien avec tout»). Mais, outre qu'il lie en déliant, ce montage affirme aussi l'émancipation de *Treme* vis-à-vis d'une certaine loi dramatique. Celle-ci veut que, dans ce format du flux continu qu'est la télévision, langage et action s'enchaînent sans pause, que toute scène participe de la courbure d'un arc. *Treme* y déroge à plus d'un titre. Déjà, elle maximise les interruptions, ou plutôt trouve dans la forme du concert ou de la fête le moyen d'identifier pleinement action et inaction, mouvement physique et immobilité dramatique. Les épisodes de Mardi Gras,

acmé de chaque saison, ne racontent que des chassé-croisés et des péripéties sans suite ; somme d'interactions sans action, la fête dilapide, quand la plupart des séries reposent sur une accumulation de capital narratif. On ne compte plus les scènes silencieuses, celles se résumant en un ou quelques plans attrapant des moments lambdas, celles s'achevant sur une rencontre vite abrégée après des civilités de bon aloi. La plupart n'apportent aucun gain, ni d'information ni d'événement, pour se résoudre en quelques phrases à la banalité appuyée, à l'occasion prolongées par la contemplation mélancolique des meurtrissures de la ville. Comme s'il fallait que les scènes, littéralement, ne valent rien, qu'à terme la somme engrangée par le cours des épisodes soit nulle, que rien ne se soit passé quand bien même beaucoup de choses seraient arrivées. De sorte que c'est dans la plus moderniste des pièces que *Treme* aura choisi de se refléter : *En attendant Godot*, dont Sofia et sa mère assistent à une représentation en plein air dans des ruines. Deux récits de la lésion, du délayage et du rien, mus par un même impératif : «Il faut continuer», même si la chronique des jours est un pendule cassé.

La clamour de *The Wire*, «*It ain't right*», a été remplacée par un soupir collectif, «*It's not gonna change*». Et pourtant. La série a beau, à son terme, souligner tous les désenchantements – Davis, résigné, se sera mué en anthropologue pour le dernier Mardi Gras, adoptant le deuil propre au savoir après avoir échoué dans l'ivresse créative –, elle aura rédimé la fatalité qui plombait encore *The Wire*. Là les vies étaient sans autre avenir que l'infînie reconduction d'un même cycle. Ici les existences s'engagent dans un combat qui, aussi déçu soit-il, ouvre à des horizons virtuels. *Treme* apporte une dimension supplémentaire, le citoyennisme. Les luttes ne manquent pas : tous les Blancs en ont une, Albert œuvre à la défense des *projects* et à la sauvegarde des traditions indiennes, et les pratiques musicales prennent facilement une coloration politique ; même habiter, envers et contre tout, devient un acte de résistance. Nulle autre série n'a jamais donné tant de place et de superbe à une scène de manifestation comme celle du milieu de la saison deux. Un parfum de possible se dégage de *Treme*. Mais pour pouvoir l'exhaler, il faut d'abord dresser la carte de l'impossible. La politique de Simon a peu à voir avec les grandes déclarations, et ne fait pas plus dans l'utopique. Elle arpente l'imaginable, pas l'imaginaire.

Ce n'est qu'en cartographiant la catastrophe que l'on peut entourer les points où faire jouer d'éventuels leviers. Un agent du FBI rappellera à la fin que les gens «*did what they could when they could*» («ont fait ce qu'ils pouvaient quand ils pouvaient»). L'arrestation d'Oliver Thomas, dans la saison deux, aura signifié à tous que même les plus intègres peuvent faillir et qu'en politique l'impureté est de mise. Axiome dont se déduit aussi bien l'inverse : l'absolu désastre n'existe pas, et partout peut germer un espoir se nourrissant de lui-même. C'est peut-être la grandeur de *Treme*, à côté de son dynamitage du récit, plus émietté que jamais : d'avoir enrayé le scénario du cynisme qui grevait jusque-là tant de séries, sans à l'inverse tomber dans un enthousiasme bon teint ; d'avoir acté l'amertume, mais mélangé le sucre au sel.

SHOW ME A HERO

2015

VENGEANCE DES LOIS ET VIOLENCE MYTHIQUE

PAR SOPHIE WAHNICH

BRÛLURES SOUS LE CIEL

1. Nous sommes à la cime d'un arbre magnifique sous le soleil. La caméra s'attarde dans le feuillage chatoyant et descend vers le calme d'un cimetière où des tombes grises apparaissent. Une voiture vient se garer.

Dans la voiture, un homme semble très soucieux, il ouvre fébrilement une bouteille de Maalox, l'avale avec soulagement, son bipeur sonne, il le regarde, le repose sur la plage avant, sort de la voiture, vomit l'acide et le médicament.

Ça le brûle.

Le bipeur sonne et re-sonne. Mais il a été abandonné.

Entre les cieux luxuriants et le calme du cimetière, la brûlure de l'acide.

2. Un homme âgé, semblant avec son collier de barbe sorti de l'époque de la jeune Amérique, cette Amérique qui cherchait à inventer la vie démocratique et ses principes¹, monte dans un hélicoptère. L'engin décolle et offre au regard l'espace urbain vu du ciel, une autre canopée. Cette canopée-là n'a rien de la

1. Naomi Wulf, *Une autre démocratie en Amérique*, Presses universitaires de la Sorbonne, Paris, 2017.

magie de la nature. Mais il s'agit de New York, malgré tout, avec ses buildings parfaitement reconnaissables.

A sept minutes d'hélicoptère, Yonkers. Non plus New York City, mais une ville ordinaire de l'Etat de New York, si proche si loin. Celui qui est monté dans l'hélicoptère coordonne le travail d'urbanisme consistant à mixer les populations, les riches et les pauvres, les Blancs et les Noirs, en fait les moyennement riches et les pauvres espérant une autre vie pour eux ou pour les leurs, les *middle classes* blanches et tous leurs autres redoutés. Il connaît son métier, prend des photos depuis le ciel et fait découvrir au spectateur la physionomie d'une ville, sa cartographie. Mais sous les cartes, c'est la vie acide, dans les ghettos de pauvres, mais pas seulement.

3. L'acide du ghetto, c'est la drogue qui se fume sur les bancs ou s'échange dans les ascenseurs. Une mère latina qui veut protéger ses enfants de la banalisation de cet acide-là s'y heurte à chaque pas. Alors pas d'usage possible de l'ascenseur, il faut monter à pied et cette ascension est coûteuse en énergie. La brûlure de l'acide ça la connaît. Elle travaille à décaper des meubles et doit porter un masque qui protège ses voies respiratoires. Il y a là une population aussi décapée que ces meubles voués à une deuxième vie, sans vernis, c'est-à-dire désormais sans illusion, sans protection non plus. Cette femme a découvert qu'en Amérique, c'est un crime d'être pauvre. Elle affirme qu'elle était plus pauvre mais plus heureuse en République dominicaine. L'acidité ce n'est plus la pauvreté mais le malheur qui s'abat sur la pauvreté. «*Il faut honorer le malheur*» disaient les révolutionnaires français en affirmant par là qu'être un malheureux, c'était être un déshérité, et que cette situation ne devait pas devenir cause d'indignité. Cette femme dominicaine est en quête de dignité, d'une condition de vie digne, digne de ses rêves, des rêves qu'elle fait aussi pour ses trois enfants qu'elle élève seule, avec une grande souveraineté et une grande douceur dans chaque geste. Arrivée dans l'appartement, la petite troupe reprend vie, fait la cuisine, invente ses règles.

L'acide du ghetto, ce sont des jeunes gens qui sont au contact de la drogue. Grandis trop vite et trop près d'elle pour savoir s'en protéger. Le *deal* fait partie de la vie dès l'enfance dans les squares où les doses sont cachées, récupérées.

L'acide du ghetto, ce sont ces familles qui n'en sont plus, ceux qui ont voulu quitter la cité, ceux qui ont voulu rester. L'acide, c'est la parole qui ne circule plus entre des enfants et des parents qui ne réussissent pas à arracher leurs enfants à une détermination de la misère.

4. L'acide dans d'autres quartiers pavillonnaires, ce sont des sentiments haineux qui se déploient à l'idée que la mixité réclamée par la justice fédérale puisse advenir. Cette haine tient au sentiment d'être spolié par la mixité, qu'il est injuste d'avoir travaillé dur pour avoir un lieu tranquille où vivre et de voir cette tranquillité si chèrement acquise ravie par une décision qui vient des cieux ou presque. Le porte-parole politique de ceux qui s'obstinent à refuser l'implantation de logements sociaux dans les quartiers petits-bourgeois le dira : «*Ce juge n'est pas le pape*». Le pouvoir fédéral, la justice fédérale occupent une position surplombante absolue. «La loi est la loi» et la discuter, la refuser c'est outrager la loi. La loi alors se venge avec célérité. L'acide, ce sont les amendes qui peuvent rapidement mettre la ville en faillite, et alors sous tutelle. L'acide, c'est un engrenage qui peut dissoudre littéralement Yonkers en 27 jours. Cet acide-là vient des cieux. Plaie d'Egypte.

5. Les quartiers tranquilles de Yonkers n'ont pas été donnés à cette classe moyenne. Elle le rappelle. Les habitants de l'East Side de Yonkers ont fait un choix de vie dans un pays où la vie est souvent conçue comme un placement dans le «*real estate*», le réel de la propriété. Dans le pays du libéralisme c'est ce réel qui vous donne droit à des hypothèques pour payer les études des enfants et puis la retraite, mais surtout à une vraie voix politique. Le fondement du libéralisme associe la responsabilité individuelle à la responsabilité à l'égard, non pas seulement de soi, mais de ses biens. Ceux qui n'ont rien ne peuvent avoir voix au chapitre, car on les considère comme irresponsables. C'est inscrit dans les mentalités comme passé indissoluble dans le présent², nappe immobile du temps. Cette classe moyenne, pour défendre ses intérêts, sait donner de la voix.

2. Ce que Jean-Paul Sartre appelle le «pratico-inerte» : Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris, 1960.

Mais pour autant, ce n'est pas la *vox populi vox dei*. Car ce qui est mis en scène, c'est un autre adage : « La majorité l'emporte, mais c'est la loi qui prime. » La butée du réel n'est plus la seule propriété privée. C'est la loi incarnée non par le pouvoir politique électif, mais par le pouvoir judiciaire arbitral. La hiérarchie des normes n'est pas seulement libérale au sens classique, elle corrige une histoire qui a montré son injustice, c'est-à-dire son incapacité, en fabriquant toujours de nouveaux exclus, à imposer le règne des fins. Le royaume des fins, ce serait l'harmonie, la reconnaissance réciproque de tout être humain semblable à tout autre. Le pouvoir souverain qui impose la justice ressemble alors à la souveraineté divine décrite par Walter Benjamin dans son article sur la violence et le droit quand il évoque le jugement de Dieu contre la bande de Coré. « *Dieu frappe des privilégiés, des lévites, les frappe sans les avoir avertis, sans menace, et n'hésite pas à les anéantir. Mais dans cet anéantissement même, il lave en même temps la faute et l'on ne peut méconnaître une profonde corrélation entre le caractère non sanglant et le caractère expiateur de cette violence* »³. Mais la violence ici n'est pas une foudre divine qui frappe sans menaces. Le Droit est à la fois menace et bien précieux, dans la grande tradition du libéralisme ici aussi. En cela, la confusion entre une violence normative, au-dessus des hommes injustes et donc surplombante et divine, et la violence du judiciaire, elle bien humaine, produit la tension illimitée qui sévit à Yonkers.

6. La violence divine chez Walter Benjamin est violence révolutionnaire, mais à défaut de révolution assumée par les déshérités, il faut des lois de terreur dignes de la terreur révolutionnaire, comme quasi-pouvoir souverain divin. « *Que veulent ceux qui ne veulent ni vertu ni terreur ?* »⁴ interrogeait Saint-Just. La corruption. Or les petits-bourgeois ne sont ni vertueux ni partageux, ils sont racistes et antisémites. Les lois de terreur quasi divine s'opposent alors à leur violence mythique irrationnelle, qui exige le sacrifice en sa propre faveur, on pourrait dire ici : qui exige le sacrifice des pauvres pour que les petits-bourgeois puissent vivre tranquillement. La violence divine qui se déploie pour

3. Walter Benjamin, *Œuvres complètes t.1*, Folio Gallimard, Paris, 2000, p. 238.

4. « Troisième fragment d'institutions républicaines, République et gouvernement », in Saint-Just, *Œuvres complètes* (sous la direction de Miguel Abensour), Gallimard, Paris, 2004, p. 1139.

que la vie de tous soit magnifiée affronte la violence mythique qui se déploie pour que la vie de certains, les plus déshérités, soit sacrifiée au profit de celle des autres. Il s'agit alors de déplacer le lieu et le sens du sacrifice. Les pauvres sacrifiés fabriquent de l'irréconcilié qui ne dérange pas les *middle classes*, mais écorne l'idéal démocratique américain. La demande faite par la loi est celle du sacrifice de l'entre-soi pour ces *middle classes* indifférentes au malheur des autres. L'idéal en serait apparemment restauré, apparemment seulement car l'écart demeure entre *middle class* et *upper class*. De fait cette violence divine judiciarisée, instituée et incarnée n'est bien que quasi divine. Elle est habitée par d'autres rapports de classe. Les petits-bourgeois s'avèrent égoïstes, c'est vrai. Mais ils habitent Yonkers, pas l'Upper East Side de New York City. Ceux qui défendent le royaume des fins n'en payent pas les conséquences. Ils ne vivent pas en semblables mais bien dans les cieux, loin de Yonkers. L'incarnation est critiquable comme la justice. Elle veut le royaume des fins, mais en refusant de prendre en compte le feuilletage des rapports de classe qui la concerne.

7. La classe moyenne est frustrée, elle ne veut pas perdre un *cent* investi, et elle est bien raciste et antisémite.

Raciste envers les Noirs et les Latinos. Le leader des Blancs hostiles à la mixité, O'Toole, déclare que ces populations vivent comme des animaux. Il le dit à Mary Dorman, qui milite avec ferveur contre les implantations de logements sociaux dans son quartier. Ceux qui défendent la loi savent qu'O'Toole lisse son discours public. Dans les années 1980, ne pas considérer les pauvres non-blancs comme des êtres humains à part entière, à parts égales, ne peut se dire sans voile. Il faut encore respecter publiquement un sentiment commun d'humanité. Le slogan «*Black lives matter*», trente ans plus tard, témoigne de la fragilité effective de ce sentiment. La puissance de division et de hiérarchisation de l'humanité de multiples «O'Toole» est désormais avérée.

Antisémité envers les élites qu'elle envie et disqualifie. Un habitant récuse la justice judiciaire car elle a été dite par un juge «juif» qui n'aurait pas le droit de faire la justice chez lui. Ceux qui veulent le royaume des fins sont ainsi récusés parce que plus «riches» et «juifs». Ceux qui servent l'Etat fédéral ont des

adversaires voire des ennemis qui retrouvent les vieux arguments antisémites qui faisaient des Juifs de cour des boucs émissaires. Or ces arguments sont bien là dans les plis de l'histoire commune. L'avocat qui suit le dossier pour l'Etat fédéral s'appelle Sussman et est aussi attaqué comme Juif. Son nom n'est pas sans rappeler celui du «juif Süss». Commandé par Joseph Goebbels, ministre de la Culture et de la Propagande du III^e Reich, et réalisé par Veit Harlan, le film *Jud Süß* (1940) justifiait par les crimes attribués au personnage central les mesures anti-juives du moment. Falsifiant l'histoire, il racontait la destinée de Joseph Süß Oppenheimer, un éminent conseiller juif proche du Duc Karl Alexander du Wurtemberg, exécuté par pendaison à Stuttgart le 4 février 1738 après avoir été accusé à tort d'une litanie de charges, allant de la pratique de la magie noire à la haute trahison. Or, dans une manifestation, on voit une effigie de l'avocat Sussman pendue à la manière du XVIII^e siècle. L'urbaniste en charge du projet s'appelle monsieur Newman, un «homme nouveau» d'antan donc, avec un nom juif. Ce qu'on appelle un homme de bien, un «*mensch*» en yiddish. Aux Etats-Unis, la cause juive et la cause noire ont été alliées⁵. Et, de fait, cette alliance est encore présente. Ce ne sont plus les droits civiques qui sont en jeu, mais toujours la discrimination et une certaine mémoire commune de la sortie d'Egypte comme conquête de la Loi.

8. L'acide, dans le monde politique qui est décrit, c'est à la fois l'ennui et le non-sens. L'ennui dont se plaignent les collaboratrices des conseillers. Au conseil municipal, rien de ce qui se dit n'est audible ou quasiment pour le spectateur. La parole est donc montrée dans sa ritualité mais pas dans son déroulé logique et argumentatif. En fait ce qui est montré, c'est une parole évidée de son sens par la supercherie. Le non-sens qui consiste à faire semblant d'avoir deux partis en action, alors que le partage des votes au conseil municipal se fait plus sur les caractères des conseillers que sur leurs couleurs politiques. Le partage du

5. Sur cette alliance voir Nicole Lapierre, *Causes communes, Des Juifs et des Noirs*, Stock, Paris, 2011 et Sophie Wahnich, «Shosanna, Django, Siegfried – Quentin Tarantino : une histoire de vengeance», in *Raison publique*, mis en ligne en avril 2014, URL : <http://www.raison-publique.fr/article691.html>, consulté le 2 mars 2019.

sensible ne fabrique plus aucune frontière dans l'action. Il y a ceux qui veulent en découdre comme Spallone, et ceux qui votent souvent comme le maire républicain, Angelo Martinelli. Ce dernier semble souvent de bon sens. Mais surtout il laisse savoir par des fuites ce qu'il faut voter. Il y a ainsi une complicité entre ceux qui dans chaque camp tirent les ficelles des apparitions, des scènes politiques, par le choix des candidats, par le choix des découpages électoraux. Eux aussi volent au-dessus de la canopée, mais loin d'être des dieux ce sont des corrupteurs, corrupteurs de l'esprit public, corrupteurs des hommes, corrupteurs ainsi de la démocratie qui ne peut survivre qu'avec des juges froids et implacables.

9. L'acide de cette corruption apparaît dans le premier épisode. Nick Wasicsko, candidat démocrate aux municipales contre Angelo Martinelli, est en passe de gagner. Recruté pour perdre, «*l'agneau s'est transformé en lion*», comme le souligne Angelo au chef démocrate local. Ce dernier de regretter : «*J'aurais dû présenter McGovern et garder Wasicsko comme conseiller*». Mais le maire sait que la personne ne fait rien à la situation. Seule la question des logements sociaux a fait de Wasicsko le nouveau héros de Yonkers, quand celui-ci, pour flatter son électorat, a promis de faire appel de la décision du juge.

10. Si la violence quasi divine est du côté des juges et du pouvoir judiciaire, la violence mythique est bien du côté du politique en prise avec des fins électorales. La tragédie peut alors commencer. Nous savons qui sont les dieux de l'Olympe, et nous tenons notre héros. Fidèle à la grande tradition aristotélicienne, il s'agit d'un médiocre mortel, jouet des dieux et qui, sans être un modèle de vertu, «*tombe dans le malheur non pas à cause de ses vices ou de sa méchanceté mais à cause de quelque erreur*»⁶

6. « [Ce qu'il faut viser dans une tragédie,] c'est la situation de celui qui, sans être un paragon de vertu et de justice, tombe dans le malheur non pas à cause de ses vices ou de sa méchanceté mais à cause de quelque erreur [...]. Il faut donc [...] que le passage ne se fasse pas du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur, non pas à cause de la méchanceté, mais à cause d'une grave erreur. » Aristote, *Poétique* (traduction du grec ancien par Barbara Gernez), Les Belles Lettres, Paris, 2001, 1453a7-16.

LE HÉROS EN HABIT DE MAIRE

11. Nick Wasicsko, notre héros tragique, est un homme ordinaire et lucide à cet égard. Il cherche à vivre, à réussir, à plaire ou faire plaisir, mais sait que ce qu'il fait n'a souvent aucun intérêt. Quand sa mère le laisse seul devant la tombe de son père pour qu'il puisse lui parler en «tête à tête», il tente d'abord de se soustraire, avant d'accepter, en bon fils. Il déclare alors, négociant le ridicule de la situation, qu'il fait des «conneries» : «négocier des stationnements», «baptiser un centre pour seniors». Il évoque les difficultés qui ne vont pas manquer sur la question des logements à construire, mais, ajoute-t-il, chacun a ses «problèmes» – sauf les morts, comme ce père qu'il interpelle et dont il semble envier la tranquillité. Retour à la paix des cimetières.

12. Nick Wasicsko est aussi un héros romantique sorti de la littérature de gare. C'est son côté homme jeune, banal et attachant tout en étant macho. Il apprécie les femmes qui sont ses égales comme son amie Vinni, mais choisit pour femme une délicieuse collaboratrice d'un autre conseiller, donc malgré tout une subalterne. Il la présente à Vin comme sa future épouse avant d'avoir fait sa conquête. Elle est plus prudente, plus mesurée, hésite à prendre le risque de mêler ses affaires privées et intimes et sa vie professionnelle, mais se laisse embarquer avec joie. Elle devient son premier soutien actif, lui photocopie ses tracts quand il est mis en quarantaine par ceux qui soutiennent Angelo Martinelli. Elle l'encourage et ils partagent l'adrénaline du succès électoral ensemble. Il est assuré qu'elle partage ses avis, elle est, selon lui, toujours d'accord. Mais cette position le fragilise, car quand le pouvoir comme attribut du phallus devient plus fragile, il a peur qu'elle ne l'aime plus. Aussi a-t-il absolument besoin d'elle pour être rassuré quand les choses vont mal.

13. Or elles se compliquent dès qu'il est élu. Nick a en effet promis de faire appel de la décision du juge sur les logements. Martinelli, lui, avait décidé après moult tergiversations d'obtempérer. Nick Wasicsko a donc été élu sur un programme démocrate qui récusait la justice divine pour entendre la demande de violence mythique des petits-bourgeois blancs. Il l'a fait comme on joue au

bowling, en se demandant comment plaire aux électeurs et dégommer son adversaire. Il l'a fait comme on baptise un centre pour seniors, sans beaucoup réfléchir et comme il le dira un tout petit peu plus tard, en se «*voilant la face*». Car cet appel est immédiatement perdu et il comprend qu'il va devoir faire volte-face, retrouver la violence divine et changer ainsi de camp juste après avoir été élu comme celui qui allait défendre la violence mythique. A ce titre, il est vraiment le jouet des dieux. L'avocat sent à quel point sa position est intenable et il affirme d'emblée, «*le petit ça va le démolir*». Nick est immédiatement à plaindre et fait pitié. Mais il est courageux, et c'est pourquoi c'est un héros.

14. Le courage suppose de ne pas céder désormais sur l'application de la loi et l'implantation des logements sociaux. Il explique donc que la loi est sacrée, c'est-à-dire intangible, une sorte de butée du réel, que chacun doit désormais la reconnaître, la comprendre, sinon les risques pris seront immenses pour la ville. Or les conseillers municipaux refusent de voter la résolution qui permettrait de considérer que la bataille est terminée et que les travaux peuvent commencer. Les électeurs furieux envoient quant à eux des menaces de mort. La vie comme telle et non la seule vie politique et symbolique est alors en jeu, signe d'une violence mythique qui exige du sang. La foule qui se présente au conseil municipal doit être systématiquement fouillée, des revolvers sont interceptés.

15. Le maire ne réussit pas à se faire entendre tant il y a de bruit. La foule blanche et vindicative ne respecte plus rien, car selon elle la parole donnée a été bafouée. Elle veut encore aller en appel à la Cour suprême, même si cela n'a plus de sens. Or, face à cette violence, les conseillers cèdent. Ils sont dans l'alliance de la démagogie et du pouvoir de la foule ou ochlocratie, bien connue des Grecs anciens⁷. Ils se comportent de manière à ne pas déplaire et non en faveur du bien commun ou de l'intérêt général. Car s'ils refusent de

7. Polybe en fait le moment ultime de dégradation de la démocratie dans sa théorie de l'anacyclose des gouvernements, et ce sera la hantise de Jean-Jacques Rousseau qui y voit la disparition de la loi et de la volonté générale au profit d'une volonté de tous qui erre, comme de James Mackintosh qui, en 1791, y voit un nouveau despotisme destructeur de la démocratie.

voter, les amendes vont pleuvoir sur la ville et vider ses caisses. Il ne s'agit plus seulement de défendre les déshérités, mais bien de protéger la ville du châtiment. La foule constitue le chœur de cette situation dont chacun sait intimement qu'elle peut très mal finir. Les conseillers ne calment pas le jeu. Spallone l'attise avec conviction. Il est celui qui déritualise le plus la scène politique, montrant ostensiblement qu'il n'a aucun respect pour le petit maire à qui la foule finit par jeter des couches Pampers.

16. Nick Wasicsko a lui-même eu la tentation, après les premières offensives, de défendre en même temps les deux côtés de la violence. Accepter les deux cents logements sociaux à loyer très bas avec la justice divine, mais refuser les huit cents au loyer intermédiaire avec la violence mythique. Faire appel à moitié pour retrouver son électorat. Il est tiraillé entre démocratie et démagogie et on le voit boire un drôle de mélange de vodka et de Maalox. La boisson n'est pas recommandable, mais elle est symbolique. C'est la deuxième fois que le spectateur voit ce Maalox, médicament qui soigne les brûlures d'estomac liées au stress et à l'acidité qu'il produit. Quant à la vodka, c'est la boisson des élus stressés. Vinni carbure constamment à l'alcool. Elle en a une bouteille dans son tiroir de bureau. Elle vient de perdre les élections et lorsque Nick lui dit qu'il est anxieux, elle l'implore de lui donner son stress, comme elle l'aurait fait pour une dose. La politique est un jeu douloureux, mais c'est aussi une drogue. Le Maalox doit faire cesser la brûlure du manque, comme la brûlure du stress et de l'alcool. C'est la boisson de l'indécis.

17. Puis Nick a changé de stratégie, il a décidé de jouer le stoïque. Il s'entraîne comme le faisait Démosthène à dire calmement ce qu'il doit dire durant le rituel de la procédure de vote. Il veut apparaître impassible, inatteignable malgré les quolibets, la violence, la haine qui se déverse. Sa compagne le surprend, elle le rejoint et le miroir renvoie l'image du couple démultiplié. Ils ressemblent à des amoureux dans un photomaton. Il aura fallu répéter trois fois la procédure et le risque du vote pour que la résolution soit enfin validée par la municipalité. L'affrontement des deux violences est arrivé à un point d'incandescence quand les plaies d'Egypte se sont abattues sur la ville et ses

désastreux conseillers. Cinq cents dollars d'amende par jour pour les conseillers considérés comme responsables d'outrage à la loi. S'ils persévérent dans leur entêtement, ils risquent la prison. Le juge Sand affirme alors : «*Nous ne cherchons pas à faire des martyrs ou des héros mais à faire construire ces logements.*» Mais bientôt c'est la ville elle-même qui apparaît martyre quand on apprend qu'elle pourrait ne plus disposer des services de gestion communs : services de police, pompiers, relève des ordures, soins aux personnes âgées, eau courante. Il faut cependant que soit prise la décision de fermer une bibliothèque et de mettre ainsi des gens au chômage pour convaincre deux des conseillers de cesser de s'opposer à la loi. Nick Wasicsko avait essayé de faire face en cherchant de l'aide au-dessus de lui : auprès du gouverneur, du sénateur, afin qu'ils écartent les mauvais conseillers. En vain. Il a été seul et c'est en ne cédant pas puis en rasant qu'il est véritablement devenu un héros solitaire.

18. Cette solitude, il l'évoque devant la maison de ses rêves, une grande bâtie à rénover dont le point de vue surplombe la ville. «*Je me suis fait élire contre le programme de logements sociaux, j'ai changé d'avis et je me fais pourrir la vie. Mais pour la première fois, je me bats pour une cause juste. Et je suis seul, personne ne m'aide, ni le conseil, ni le parti, ni Cuomo, ni Moynihan.*» «*Pourquoi le gouverneur n'écarte pas Spallone ?*» demande Nay, sa compagne. «*Il a peur de perdre des électeurs.*» Et Nick continue en s'identifiant à tous. «*Les gens veulent juste avoir un toit, on est tous pareils.*» Nick Wasicsko, c'est l'individu ordinaire qui veut un toit, une famille, un rêve de bonheur. «*200 logements alors qu'il y en a des milliers, on est devenu fous pour ces conneries.*» Mais lui est devenu juste. Un «juste».

VIES DIFFICILES ET FAMILLES RÉDEMPTRICES

19. Qui souhaite vivre dans ces deux cents logements sociaux ? Les *short cuts*, qui constituent la série en un kaléidoscope monté par association d'idées et correspondances émotionnelles, nous les ont présentés avec constance et précision. Ce sont quatre femmes seules ou presque, quatre femmes qui vivent dans la cité de Schlobohm mais qui n'y vivent pas la même vie. Ces vies nous

intéressent car elles sont causes de la «loi terrible» et de la tension qui habite Yonkers. Elles sont l'irréconcilié de la société américaine, ce qui l'empêche de prétendre être une société adéquate à ses idéaux. David Simon nous fait connaître cette cause comme le roman du XIX^e siècle a enfin mis en scène les mondes populaires avec leurs misères et leurs grandeurs. Il fait savoir ce que vivre aux Etats-Unis veut dire pour les laissés-pour-compte, et de quoi est fait ce monde commun si disjoint.

20. Carmen vient de République dominicaine. Immigrée, elle sait que vivre aux Etats-Unis est plus difficile encore que de vivre au pays, en particulier pour ses trois enfants. La rue est si violente qu'il faut à Yonkers les en protéger alors que chez sa mère, ils sont libres d'aller et venir, et joyeux. Elle décide de les laisser à cette joie et de rentrer seule. Mais ses enfants lui manquent cruellement, et le père de Felipe, le dernier né, cherche à le récupérer sans autorisation. C'est un homme défaillant qui n'a jamais rien payé pour son fils mais veut décider sans la consulter. Or Felipe, né aux Etats-Unis, est un citoyen américain. Elle le rappelle avec véhémence. Elle panique, fait rentrer son fils, puis ses deux autres enfants. A l'aéroport, l'hôtesse déclare que c'est une jolie famille. Une mère et trois enfants solidaires, bien à leurs places de parent et d'enfants. Carmen est souveraine et courageuse. Ce n'est pas facile, mais elle tient le gouvernail fermement tout en sachant qu'un père a pu manquer à ses enfants. Les pères fondateurs sont absents, ils sont partis en vacances. Vacance du pouvoir, vécue.

21. Madame O'Neal est infirmière, mais elle n'a pas eu le temps de prendre soin d'elle et un diabète la rend aveugle à quarante-sept ans. Ses enfants sont grands et confiants dans le modèle américain. Elle est lucide, et ne croit pas que le racisme puisse cesser. Le personnage fait écho à l'un des responsables de la *National Association for the Advancement of Colored People* qui, dès le premier épisode, avait expliqué qu'à force de faire face à des Blancs qui ne veulent pas des Noirs, eux non plus n'avaient plus envie de vivre avec les Blancs. Il exprimait sa lassitude et aussi une division quant aux possibles de l'idéal de mixité sociale. Newman en avait été désarçonné. De fait, dans l'imaginaire des habitants noirs de Yonkers, le Ku Klux Klan des quartiers nord de l'Etat de New York continue à rôder – une

menace, un effroi. Des insultes racistes fusent à l'occasion. Madame O'Neal est têtue. Elle déménagera finalement en Virginie.

22. Doreen refuse de dépendre de ses parents qui ont quitté Schlobohm et vivent dans le New Jersey. En rendant visite à sa sœur qui y est restée, elle tombe amoureuse d'un dealer asthmatique. Bientôt, elle est enceinte. Le garçon promet alors de reprendre des études à la naissance de l'enfant, de s'assagir. Mais le temps manque comme l'air dans ses poumons. Doreen apprend qu'il est mort alors qu'elle fait une visite de routine à l'hôpital. Seule sans l'avoir anticipé, elle se bat pour obtenir un logement à Schlobohm, mais constate que cela ne suffit pas à la rendre solide. Elle commence à se droguer, à dépenser l'argent du foyer pour obtenir cette drogue. Acculée à la prostitution, elle finit par appeler ses parents et reprend haleine. De retour à Schlobohm, elle connaît une sorte de rédemption, devient même représentante des locataires, puis demande à déménager dans le nouveau quartier.

23. Billie ne veut plus aller à l'école. Elle est écervelée et refuse aussi les métiers durs des gens sans qualification. Elle tombe amoureuse d'un garçon criminel. Alors qu'elle est enceinte, celui-ci se retrouve en prison pour vol, mais elle refuse de voir la réalité. L'amour la rend aveugle quand la cécité rendait Madame O'Neal lucide. Elle comprend ce qui lui arrive très lentement, et aura trois enfants avec cet homme, le plus défaillant de tous. Presque toutes ces femmes endossent une souveraineté maternelle assez totale, non parce qu'elles veulent tout le pouvoir mais parce que la vie les conduit à occuper cette place avec plus ou moins de bonheur. Dans tous les cas, c'est la famille qui permet de tenir, parce qu'on en a fondé une belle, parce que c'est une corde de rappel, parce que c'est ce qui produit une exigence de responsabilité à l'égard d'autrui. La cellule d'humanisation. La série est indéniablement familialiste. La première institution civile, c'est bien la famille.

ROYAUME DES FINS, LA POURSUITE DU BONHEUR

24. Seule Carmen n'a pas été tirée au sort pour le déménagement. La famille, attristée, est sur liste d'attente. Quand les logements commencent à

se monter, le maire est fier d'être en partie responsable de cet événement. Il enjambe une palissade et s'installe comme un enfant joyeux sur le bulldozer. Il va voir aussi l'emplacement du quartier de Mary Dorman, une vieille école désaffectée. Cette femme très engagée contre la mixité l'a insulté au conseil en disant que son père aurait eu honte de lui. Il l'a fait sortir. Elle lui a téléphoné pour lui demander de démissionner, il lui a réexpliqué la place de la loi. Et le rôle d'un leader : faire appliquer la loi. C'est cela gouverner, ne pas être défaillant.

25. La figure de Mary est ambivalente car elle n'est pas rentrée dans l'engrenage raciste, antisémite. Elle n'a pas retiré sa confiance à l'évêque quand ce dernier a fourni un lot pour les logements, alors même que la communauté catholique refusait de payer l'aumône rituelle. Si son opposition au programme n'est pas une affaire de race, elle pense tout de même que «*ces gens ne vivent pas comme nous*». Ils «*ne prennent pas soin de leur maison, sinon ils n'auraient pas besoin de la quitter. Sept à huit cents personnes nouvelles dans notre communauté, ça va faire monter la criminalité et baisser les prix.*» Quand Mayhawk, un homme de la communauté noire *upper middle class*, est chargé du programme de préparation à l'insertion de ceux qui vont emménager, il explique qu'il s'agit en fait de faire accepter la chose aux Blancs les plus récalcitrants – dont Mary Dorman. Cet homme parle par paraboles, métaphores, un peu comme un sage, ou un clerc. Nous assistons à la fabrique des processus d'adhésion par le *community organizing*. Une domination rapprochée⁸ et efficiente pour le royaume des fins. Cela fonctionne. Chacun accepte de nouvelles contraintes, de nouvelles règles, de nouvelles places, plus ou moins vite mais *in fine* les voisins voisinent sans détestation, ils ne s'entretueront pas⁹.

8. Dominique Memmi, *Faire vivre et laisser mourir : le gouvernement contemporain de la naissance et de la mort*, La Découverte, Paris, 2003.

9. Depuis les travaux de Homi K. Bhabha, nous savons que ce sont toujours les voisins qui s'entretuent dans les guerres civiles. Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (traduit de l'anglais par Françoise Bouillot), Payot, Paris, 2007.

26. La dame aux caniches qui faisait faire ses besoins sur les pelouses des nouveaux venus finit par être apprivoisée par Jaron, le fils de Doreen qui aime les petits chiens. Elle s'accroupit et lui parle à hauteur d'enfant. Il sourit, sa mère aussi, de soulagement, pour la deuxième fois. La première, c'était le jour du déménagement où elle cherchait anxiusement son fils. Il jouait à faire l'avion dans le jardin. Tout un symbole, car désormais ces populations dont personne ne voulait «*in my backyard*», ont désormais leur bout de jardin. L'intégration semble parfaite. Carmen obtient une maison dans la deuxième tranche. Le spectateur est soulagé. Eux aussi vont être heureux.

27. Quel est le bonheur présenté ? Celui de l'*American way of life* et surtout de la petite maison individuelle pour une petite cellule familiale. Pas de drogue dans le *backyard*, pas de jeux collectifs non plus. Aucune partie commune car nul ne sait y faire régner la loi. Plutôt que de rétablir la loi collective face à la pègre ou la mafia, on abandonne l'idée de collectif social, au profit de l'indépendance familiale et du mérite individuel. Cette conception est défendue bec et ongles par Oscar Newman qui souhaite fabriquer des communautés tranquilles grâce à cet effacement de la mauvaise socialité.

28. C'est le modèle de la jeune Amérique où la poursuite du bonheur suppose cette indépendance. Mais c'est aussi le modèle des institutions républiques de Saint-Just. Lui aussi défend cette indépendance quand il défend l'amour de la patrie comme amour d'une communauté des affections de gens indépendants en 1794. L'art de l'association communautaire, la communauté des affections, est l'outil qui vient compléter cette indépendance, indépendance de la chaumière, indépendance pavillonnaire individuelle. Pour Saint-Just, la communauté n'existe pas sans un objet d'amour partagé tout à fait étonnant : l'amour de l'indépendance. La «communauté des affections» est le lieu où chacun reste indépendant mais partage finalement le même amour de l'indépendance et se trouve à défendre ainsi par esprit d'indépendance sa «communauté des affections». Il l'explique avec précision dans sa manière d'envisager le rôle des gouvernements quant au bonheur dans son «troisième fragment d'institutions républicaines». «*Il s'agit moins de rendre un peuple heureux,*

que de l'empêcher d'être malheureux. N'opprimez pas, voilà tout. Chacun saura bien trouver sa félicité. Un peuple chez qui serait établi le préjugé qu'il doit son bonheur à ceux qui gouvernent, ne le conserverait pas longtemps. »¹⁰

29. L'indépendance ne se confond pas alors avec l'individualisme ou l'égoïsme. L'indépendance, c'est tout simplement la non-domination, et des liens affectifs réciproques. Une non-domination qui repose sur les lois de nature. *Deus sive natura*, aurait dit Spinoza. Là est le royaume des fins dans un libéralisme harmonieux. Cet imaginaire ne suppose pas de dieux mais l'immanence d'une société qui aurait recouvré sa nature sensible en lieu et place de la cruauté.

Mais la cruauté est pourtant encore là, car la politique est là et c'est elle qui est en fait parfaitement corrompue et cruelle. La violence mythique repointe son nez dès que le héros a obtenu satisfaction.

La tragédie s'enclenche en même temps que cette communauté apparaît.

LE HÉROS N'EST PERSONNE. IL DISPARAÎT.

30. «*Personne*», c'est ce qu'a répondu Mary Dorman après sa conversation avec le maire Wasicsko quand son mari lui a demandé avec qui elle parlait. Personne. C'est une prophétie.

31. Bien qu'il ait reçu de nombreux témoignages de soutien et d'admiration pour son courage et son engagement, y compris le second prix du *John F. Kennedy Profile in Courage Award*, Nick est seul, hors de cette communauté des affections, ne pouvant compter que sur sa femme. C'est alors que le sens de la tragédie classique apparaît dans un échange de propos mondains : «*A quoi reconnaît-on un homme courageux ? C'est celui qui en bave.*» Le héros c'est Nick, indéniablement, et avec cet héroïsme vient la tragédie. Francis Scott Fitzgerald

10. « Troisième fragment d'institutions républicaines, République et gouvernement », in Saint-Just, op. cit., p. 1140.

fournit la prédition : ça finira mal. Mais Nick aussi l'avait dit dans la fureur du combat : « *J'aurai ces voix même si ça doit me coûter la vie.* » Ça lui coûte d'abord sa vie politique, mais l'engrenage est là.

32. Nick est mis de côté. Personne ne l'informe, personne ne l'invite, personne ne le reconnaît. Cette question de la reconnaissance le taraude, il se sent humilié. Déjà lors de sa première défaite, Nick se demandait comme un petit enfant « *pour quoi les gens ne l'aimaient pas* ». Quand il va voir les nouveaux venus, seule Madame O'Neal se souvient de lui, pour une chose terrible : le crachat d'un opposant avant le vote de la résolution. Le ridicule envahit l'écran. Le besoin de reconnaissance de Nick est impossible à rassasier, son besoin de consolation encore moins. Même sa femme n'y parvient pas. Elle lui avait promis de ne pas le quitter, quoi qu'il arrive. Elle est fidèle à sa promesse, mais cela ne suffit pas.

33. Pour retrouver une place, Nick magouille et s'humilie davantage. Il trahit son amie Vinni en s'opposant à elle sur sa circonscription. L'abjection envahit les rapports humains autrefois amicaux. Vinni se venge en faisant croire à Nay que Nick l'a trompée, mais Nay ne tombe pas dans le panneau. Lui traverse une phase de dépression alors qu'une enquête pour corruption a été décidée pour examiner son cas. Une fois de plus il en est meurtri.

34. A chaque fois qu'il a besoin de faire un point, Nick vient parler à son père. Son fantôme apparaît. Enigmatique, ne disant rien. Même lui reste absent et le laisse seul. La scène d'ouverture ponctue ainsi la série et peu à peu s'éclaire. On comprend que c'est Nay inquiète qui fait sonner le bippeur. L'acide brûlant de la politique ne peut se résorber ni dans l'amour ni dans le Maalox. Le héros en meurt, il se suicide par une belle après-midi électorale. Si la violence souveraine de la loi a trouvé son héros, la violence mythique a gagné la partie. Elle exigeait du sang. Elle l'a obtenu.

35. Mais qu'est ce que la dépression ? L'incapacité de « *rire des lois, du magistrat et des dieux* ». L'expression est de Saint-Just encore. Pour renverser les mauvais systèmes, il faut être capable d'en rire. L'excès de corruption doit produire un

rire salvateur qui réinstitue le sens critique visible et la communauté d'égaux. Alors seulement on peut à nouveau aimer les lois de nature ou divines qui font retrouver le lien social originel quand il a été corrompu et que même les affections font souffrir en étant devenues passions.

Le rire signe un amour de soi et de sa liberté, un amour de la vie. Aimer les lois, c'est alors aimer quelques principes qui pourraient faire advenir à nouveau un lien social qui ne soit pas de force. L'amour des lois serait finalement l'amour de l'humanité redevenue humaine.

36. Dans cette configuration, qui sont les héros ? Ceux qui aiment la vie comme telle et acceptent de traverser une vie précaire sans désemparer. L'héroïsme ne sert plus le pouvoir, il passe du côté des vaincus de l'histoire¹¹. Pour Walter Benjamin, « *le héros est le vrai sujet de la modernité* », et il s'appuie comme souvent sur un Nietzsche où les héros sont les esprits libres, les bouffons, les femmes. L'héroïsme est alors une figure de l'émancipation, une sortie de la minorité à la manière de Kant, un mouvement vers de nouvelles Lumières, à l'opposé du surhomme mythique. Le héros c'est l'homme libre et fragile. Il n'est plus le jouet de personne, ni de son parti, ni d'une justice surplombante, ni de la drogue, ou de la fatalité. Etre héroïque c'est conquérir une vie libre. A ce titre *Show Me a Hero*, en démultipliant les points de vue, démultiplie des figures de l'héroïsme. Et les femmes, qu'elles soient noires, immigrées, ou comme Mary Dorman dans la sortie d'une idéologie étriquée, y tiennent la plus grande part.

37. La question sociale feuilletée n'aura cependant pas connu de résolution, le gars issu d'une famille d'immigrés polonais de Yonkers est mort, et celui qui l'a humilié, certes échoue dans la carrière politique, mais retourne vivre à New York faire sa carrière d'avocat. Enfin, aucune nouvelle hypothèse socialiste, ou disons collective, n'aura ici été explorée. Dans les années 1980, cette hypothèse ne fait pas partie de la réalité nord-américaine. Le viseur de la mini-série explore cette réalité. Effet de réel. Malgré tout, quelque chose du

11. Antonia Birnbaum, *Nietzsche, les aventures de l'héroïsme*, Payot, Paris, 2000.

présent, celui qui associe les noms de Barack Obama, Hillary Clinton, Bernie Sanders et Donald Trump devient ici plus compréhensible. La mini-série a été proposée au public en 2015. Si l'on suit encore Walter Benjamin, « *seul le présent est le temps du politique, [aussi] tout événement du passé peut y acquérir ou y retrouver un plus haut degré d'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu.* » L'histoire cesse d'être « *une connaissance hypostasiée et ventriloque, un automate positif* », et redevient « *la matière d'un savoir politique* »¹².

12. « Sur le concept d'histoire » (1940), in Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991.

THE DEUCE

2017 - 2019

PERSONA NON GRATIS¹

PAR EMILIE NOTÉRIS

Qui aurait pu croire que la partie la plus chiante de tout ça serait la baise ?

Eileen in *The Deuce*, Ep 01 S02

Il me semble devoir ouvrir ce chapitre en affirmant que, selon mon expérience et contrairement à ce que l'on imagine, il n'existe pas tellement de différence entre une prostituée et une non-prostituée. La dynamique et les conditions de vie des putes dans la société américaine s'apparentent (de manière exagérée, bien entendu) à celle de toutes les femmes au sein de cette même société.

Ellen Strong, "The Hooker" in *Sisterhood is Powerful*², ed. Robin Morgan, Random House, 1970

1. « Si je plante ce mec je serai persona non gratis », dit Loretta à Candy, anticipant par cette confusion autour de l'expression latine *persona non grata* son passage de personne à la présence non désirée à maîtresse de son destin. Ce texte s'engage à reprendre et prolonger « Annule la crème de menthe, personne ne boit cette merde ! Réflexions & réfractions sur le pilote de *The Deuce* », proposition que j'avais publiée le 15 septembre 2017 sur *Débordements* : <https://www.debordements.fr/Annule-la-creme-de-menthe-personne-ne-boit-cette-merde>

2. Ce livre constitue l'une des lectures féministes du personnage d'Abby.

The Deuce – qui signifie deux au poker ou aux dés et égalité en tennis, tout en désignant le quartier autour de la 42^e rue à New York – porte sur la légalisation et le développement de l'industrie pornographique durant les années 1970 et 1980. La première saison se déroule entre 1971 et 1972 ; la seconde redémarre 5 ans après, en 1977, pour se terminer à l'été 1978. La troisième et dernière saison devrait se situer au milieu des années 1980 et traiter des débuts de l'épidémie du SIDA.

Dirigée par David Simon et George Pelecanos, la série met notamment en scène des jumeaux, Vincent et Frankie Martino, interprétés tous deux par James Franco. L'épisode-pilote propose un curieux « effet de miroir » qui nous renvoie picturalement au *Bar aux Folies-Bergère* d'Édouard Manet. La figure gémellaire chez David Simon se substitue à la double figure (personnage-reflet) de la barmaid qui fascinait depuis J-K. Huysmans de par la non-concordance de sa posture et de son reflet. De face elle exerçait son métier de barmaid et de profil, dans le miroir, elle négociait une passe avec un client. La dichotomie est accentuée chez Simon par la tenue des jumeaux, l'un vêtu de blanc, l'autre de noir ; l'un occupant un travail honnête (pour le moment), soit barman, l'autre voyou à la petite semaine poursuivi par des créanciers et autres mafieux.

Si cette relation avec l'œuvre du peintre pourrait sembler relever d'un hasard, elle fait retour à la fin de l'épisode cinq de la première saison. Vincent, habituellement vêtu de blanc derrière son bar, se retrouve derrière le comptoir d'un futur « salon de massage » qu'il accepte de gérer, avec réticence, pour la Mafia. Il est vêtu d'une veste de cuir sombre et le mur accueille dans une alcôve une bâche plastique en lieu et place de tout miroir (plan long, zoom arrière, générique de fin). En s'attardant, le plan opère la fusion entre les deux postures de la Suzon de Manet au moment même où l'activité de Vincent Martino bascule. Il est désormais à la fois barman et gérant d'un bordel. Même s'il refuse toute qualification de cette sorte et s'en défendra toujours violemment, c'est quand même là une partie de son occupation. Les deux activités se confondent ainsi pour constituer une nouvelle figure de la masculinité (telle que révélée à l'ère postmoderne). Derrière la figure de la barmaid de Manet, à la fois honnête travailleuse et prostituée (c'est-à-dire toujours travailleuse - du sexe, s'il

faut préciser) se cache celle de la fabrique patriarcale de la marchandisation et de la division des apparitions de la féminité dans l'espace public au sein de la société moderne puis postmoderne.

À l'épisode suivant, les macs essaient de remettre Vincent à sa place : « *You're not a pimp barman, stick to the stick* » [« T'es pas un mac, barman, reste derrière ton comptoir »], sans succès. L'ère postmoderne³, qui s'ouvre à l'époque à laquelle se déroule la série, voit la disparition d'une espèce aussi menacée que menaçante, celle des macs comme référents hiérarchiques individuels. Le reflet n'est néanmoins pas aussi net. Même si Vincent niera longtemps avoir un lien avec les « salons de massage » pour ne pas susciter la colère de sa copine féministe, lorsqu'il lui avouera dans la seconde saison, elle dira l'avoir en réalité sans doute toujours su et nié. Vincent refusera alors de toucher l'argent des « salons » qu'il confiera à Abby dans son action d'assistance sociale et d'aide à la reconversion des prostituées. Refuser de travailler avec la Mafia, c'est s'exposer à la banqueroute, et travailler avec la Mafia c'est devoir également graisser la patte de la police, elle-même corrompue. Mais l'accélération du capitalisme et la gentrification de New-York vont progressivement absorber le proxénétisme pour l'upgrader considérablement à un niveau autant pratique que théorique. Ainsi que l'explique Gene Goldman, fonctionnaire employé par la mairie, au flic Chris Ashton : « *En vérité, sergent, je n'ai pas besoin que vous nettoyeiez The Deuce, ni même votre propre département. Ce dont j'ai besoin, c'est que vous mainteniez le cap et que vous vous assuriez que ça n'empire pas. Faites cela pour moi et l'argent fera le reste.* »

Dans un article publié en 1988, « Modernité et espaces de la féminité »⁴, l'historienne de l'art féministe Griselda Pollock invite à déconstruire les mythes masculinistes du modernisme. Elle s'appuie pour ce faire sur l'étude d'une

3. Période de rupture avec le modernisme caractérisée par la fragmentation de l'identité et la désintégration des repères culturels.

4. Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, 1988, p. 70-127. Traduction de Séverine Sofio sous le titre « Modernité et espaces de la féminité », in Fabienne DUMONT, *La Rébellion du Deuxième Sexe, L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Les presses du réel, 2011.

histoire sociale du modernisme proposée par T.J. Clark dans son ouvrage *La Peinture de la vie moderne*⁵. S'intéressant à Manet et ses partisans, Clark reconnaît volontiers que leurs œuvres impliquent nécessairement « *un spectateur / consommateur masculin* », mais au lieu de prolonger cette conception d'un point de vue féministe (ainsi que l'avait théorisé en 1975 la critique de cinéma Laura Mulvey⁶), « *il laisse ce point au seuil de l'enquête historique et de l'analyse théorique.* » Pollock poursuit plus avant sa critique : « *Pour admettre les conditions spécifiques d'appréhension de ces œuvres, en termes de genre, il suffit d'essayer d'imaginer leurs effets si elles étaient vues par une spectatrice ou si elles avaient été produites par une femme.* »⁷

Si David Simon semble prôner une forme de réalisme social, il ne se fourvoie pas, à l'instar de T.J. Clark, dans les écueils de la simple constatation du *male gaze* (et donc de sa reconduction dénoncée par Mulvey) puisqu'il confie l'écriture et la réalisation des épisodes à de nombreuses femmes⁸. A la demande de l'actrice Emily Meade, qui incarne Lori, une coordinatrice dédiée aux scènes de sexe (*intimacy director*), Alicia Rodis, a également rejoint l'équipe pour la deuxième saison. On peut ainsi sentir les effets de l'après Weinstein, et de #metoo, sur les pratiques télévisuelles de Simon. Il n'aura en effet jamais autant fait appel aux femmes dans ses séries précédentes (réalisation, scénario, jeu).

Dans *The Deuce* la répartition des féminités ne semble pas avoir à première vue beaucoup évolué depuis l'époque de Manet, telle que décrite par Griselda Pollock : « *Cet autre monde où se rencontraient les hommes de leur classe et les femmes des classes inférieures, était strictement interdit aux femmes de la bourgeoisie, car c'était un monde*

5. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, 1984.

6. Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975) (traduit de l'anglais par Gabrielle Hardy), in *Débordements*, mis en ligne le 20 février 2012, URL : <http://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>, consulté le 2 mars 2019.

7. Griselda Pollock, op. cit.

8. Michelle MacLaren, Uta Briesewitz, Roxann Dawson, Zetna Fuentes, Susanna White, Tricia Brock, Tanya Hamilton à la réalisation ; Lisa Lutz, Megan Abbott, Anya Epstein, Stephani DeLuca au scénario.

où l'on achetait et où l'on vendait la sexualité des femmes, ou plutôt leur corps, où une femme devenait à la fois un produit qui circule et une vendeuse de chair humaine, pénétrant ainsi le domaine de l'économie par ses échanges directs avec les hommes. Là, la séparation entre public et privé, illustrée dans la séparation du masculin et du féminin était rompue par l'argent, c'est-à-dire ceci même qui règne dans le domaine public et reste banni du foyer. »⁹ Les femmes à la maison ne sont pas celles que l'on rencontre sur les lieux de travail de nos protagonistes (le bar, le bordel, le peep-show...) qui sont aussi des lieux dédiés au plaisir (des hommes) et à la circulation des corps (des « autres » femmes). Existe-t-il vraiment une telle chose que « les autres femmes » ? La condition des femmes est-elle aussi différente que cela entre prostituées et femmes au foyer ? Certains personnages de Simon se situent ainsi dans un entre-deux comme Abby qui devient gérante d'un bar, Darlene qui reprend des études, Dorothy qui devient activiste sociale, ou encore Candy (prostituée à son compte) / Eileen (mère et réalisatrice porno) qui passe progressivement de devant la caméra à derrière ; les séparations sont progressivement troublées par la série. Les femmes évoluent toutes d'un pôle vers un autre ou plutôt viennent brouiller les frontières claires qui avaient été jusque-là dessinées, peintes, ou filmées pour elles. La série propose également par l'intermédiaire du personnage de Paul (barman puis gérant gay) un accès au milieu homosexuel qui devrait être davantage exploré dans la troisième saison.

Griselda Pollock voyait une critique intéressante de la position de la femme dans le jeu des regards chez la peintre américaine Mary Cassatt, dans un tableau intitulé *In the Loge* et daté de 1878, soit antérieur au *Bar aux Folies-Bergère* de Manet. Une femme vêtue de noir, au premier plan de la toile, et prise de profil, observe vraisemblablement la scène du théâtre à travers des jumelles, depuis sa loge, tandis qu'un homme apparaît à l'arrière-plan, jumelles fixées sur elle. Pollock y voit un écho au spectateur forcément masculin, comme une position miroir de celle de l'observateur ou du consommateur d'art.

S'il y a quelque chose de la peinture sociale de Manet chez Simon, il y aurait également quelque chose de Mary Cassatt. La série propose ainsi dans son déroulé scénaristique une évolution du *male gaze* vers un potentiel *female*

9. Griselda Pollock, op. cit.

gaze, à travers trois passages-clés :

Dans l'épisode cinq de la première saison, Abby, étudiante de NYU ayant abandonné les cours pour entrer dans la vie active, se tient derrière le bar où elle exerce en tant que serveuse. Elle prend en photo Reggie Love, un mac adossé au comptoir. Celui-ci réagit fortement à cette capture et au jeu de pouvoir qu'elle implique :

Reggie : Je t'ai donné l'autorisation de faire ça ?

Abby : Détends-toi, C'est seulement un passe-temps, je travaille sur un projet.

Reggie : Ouais eh bien travaille plutôt à me servir un autre whisky-coca.

Abby : Tu as déjà exercé un vrai travail, Reggie ?

Reggie : Et tu crois que je fais quoi ?

Abby : Je vois surtout que ce sont Shay et Melissa qui font tout le travail. Je ne sais pas exactement ce que tu fais à part compter l'argent et les traiter comme de la merde.

Reggie : Ce que tu ignores de moi remplirait une bibliothèque. Tu crois que je ne sais pas quel genre de fille tu es ? Putain je lis en toi comme dans une bande-dessinée.

Vincent : Du calme, Reg.

Reggie : Ce qui ne veut pas dire que je n'admire pas tes petits tétons pointer sous le justaucorps que tu portes.

(Abby renverse son verre)

Abby : Je ne te sers pas.

Reggie : Merde, cette nana me prend en photo sans me demander mon autorisation et ne me sert pas mon verre ! Je me sens carrément exploité !

Vincent : Arrêtez vos conneries tous les deux !

Reggie : Hé Vince tu n'as pas entendu la nouvelle ? Le sexisme c'est terminé. Si vous voulez de la chatte maintenant, il faut les traiter en égales. N'est-ce pas miss Chrissy ?

(Abby le prend en photo, il se lève pour partir)

Ne commencez surtout pas la révolution sans moi !

Abby : Trop tard c'est déjà la merde !

(Elle continue à le prendre en photo alors qu'il s'éloigne)

Prendre en défaut le mac qui, ainsi qu'Abby l'exprime, ne travaille pas vraiment, et le photographier, sont des gestes forts d'*empowerment*. C'est le signe d'une volonté de reprendre la main sur le contexte social dans lequel elle évolue. Elle s'apprête, on le comprend, à passer à une autre forme d'action et de militantisme. Elle se place délibérément du côté des prostituées, contre les macs. Pas de féminisme sans les putes. Il faut renverser l'ordre des regards pour renverser les systèmes d'oppression par le genre.

Dans l'épisode huit de la première saison, c'est au tour d'Eileen de préciser la question du *male gaze* au cinéma (pornographique ou non). De l'identification entre acteur (porno) / caméra et spectateur masculin. Assistante de Harvey Wasserman, elle prend en charge la réalisation d'une scène car ce dernier est retardé par un problème moteur, sa voiture ne démarrant pas. Harvey surgit finalement, après avoir attrapé un taxi, alors qu'Eileen donne ses consignes au cameraman :

Eileen : On a besoin de la bite de Dwayne pour nous conduire jusqu'à Shana, d'accord ? Nous devons l'accompagner et le suivre, c'est lui qui nous amène jusqu'à elle. C'est la bite qui nous introduit. Ok ? L'action c'est lui qui avance et qui vient la prendre par derrière, non ? Si on démarre sur sa chatte, il n'y a pas d'histoire. Nous ne sommes pas avec lui, qui va jusqu'à elle, pour commencer.

Harvey : C'est comme Hitchcock-Truffaut ? Tu viens de donner une très bonne explication de la manière dont l'action guide le mouvement de la caméra. Comme dans les entretiens d'Hitchcock avec Truffaut, sauf qu'on parle de bites et de chattes plutôt que de, je ne sais pas, par exemple d'un mec qui se lève de table.

Eileen : Tu peux expliquer ton truc d'Hitchcock-Trouffaut à Greg ? Parce je crois qu'il n'y capte vraiment rien.

Si Eileen cherche dans cette scène à se mettre à la place du spectateur masculin, elle va très vite avoir envie de s'intéresser à la spectatrice, à mesure qu'elle s'investit dans la réalisation. Dans l'épisode qui ouvre la seconde saison, les choses se précisent. On retrouve Eileen en salle de montage, et cette fois-ci elle a fait basculer le film (et la série) du *male gaze* au *female gaze* et entre ainsi en conflit avec le réalisateur :

Harvey : Alors maintenant on fait de l'art ?

Eileen : Tu n'aimes pas ?

Harvey : C'est trop découpé, on n'y comprend plus rien. On ne reste pas suffisamment fixé sur quelque chose pour garder sa concentration. Dès que tu as installé un plan, tu te rues sur le suivant.

Eileen : Eh bien c'est le trajet que suit l'orgasme.

Harvey : C'est-à-dire ?

Eileen : C'est ce que crée un orgasme. Ça se précipite dans ta tête, tu perds toute logique. C'est ce qu'elle projette dans sa tête à elle, il y a des images réelles et d'autres qui sont un entre-deux.

Russell : Je crois que ça marche mec, comme dans la scène du cimetière d'*Easy Rider*. Tu sais, le trip à l'acide.

Harvey : Eileen...

Eileen : Harvey !

Harvey : Ei-Eileen Ce n'est pas possible...

Eileen : Quoi, Harvey ?

Harvey : Candy !

Eileen : Va te faire foutre Wasserman !

Harvey : Je conviens volontiers que ce que vous avez laborieusement monté ensemble ces derniers jours se rapproche, d'une manière éthérée et warholienne, de l'état mental d'une putain de salope qui jouit joyeusement avec le voisin et le surintendant de l'appartement. Félicitations !

Eileen : Le réparateur de télévision.

Harvey : Peu importe. Bravo de nous avoir permis de nous glisser dans l'esprit féminin et sa ruée vers le nirvana. Mais ceux qui vont regarder ce film, ou plutôt ceux qui vont se branler en regardant ce film, ne veulent pas se retrouver dans la tête d'une femme, vraiment pas. Ils veulent rester dans leur propre tête. Ils veulent regarder quelques bites qui pourraient être les leurs s'introduire dans une femme.

Eileen : Le porno.

Harvey : *Notre raison d'être* !

Cette « raison d'être » qui vient clore la discussion s'avérera cependant

mouvante et bien moins essentialiste qu'on ne pourrait le croire. Eileen va finalement réussir à imposer sa vision tout en réalisant quand même un film pornographique. Le film porno n'est pas nécessairement misogyne, il peut être féministe et respecter les femmes et leurs désirs. Le dernier épisode de la seconde saison se referme sur le départ de Darlene qui quitte son mac, Larry Brown, qui s'est finalement fait une place dans l'industrie pornographique en devenant à son tour acteur :

Darlene : Le truc, Larry, c'est que tu n'aurais jamais dû me laisser te voir jouer. Une fois que tu m'as montré ça, j'ai tout compris.

Larry : C'est-à-dire ?

Darlene : Mac c'est un rôle. Pute aussi. Tu as prétendu en être un, j'ai prétendu jouer l'autre partie, et on est resté des années comme ça. À faire semblant, tu sais. Mais merde, une fois que tu laisses voir à une fille que tu simules, c'est fini non ? En plus ça fait quelques temps déjà que tu n'as même plus envie de faire le mac.

Cette scène répond à celle du pilote dans laquelle C.C. recrute Lori, jeune femme tout juste débarquée du train à New York mais pourtant moins naïve qu'on peut le supposer, et qui rentrera assez facilement dans le rôle qu'il lui propose de jouer sous sa coupe. Il est désormais plus facile pour Darlene, à ce stade de la série qui a vu s'effriter la position du mac, de partir ; tous deux ayant, ainsi qu'elle l'exprime, déjà renoncé à leurs rôles respectifs.

Larry tient le second rôle dans le film pornographique d'auteure réalisé par Candy / Eileen, à savoir celui du Loup dans *Red Hot*, adaptation libre et d'inspiration féministe du *Petit Chaperon Rouge*. (Eileen ne lit pas de théorie féministe contrairement à Abby mais tire plutôt de la pratique et de l'expérience ses leçons d'*empowerment*). Le Petit Chaperon Rouge est ici donc à la fois proie volontairement soumise et louve qui maîtrise le jeu et le retourne à son avantage, la grand-mère devenant une tante jouée par Candy qui désire autant sauter (sur) le loup que le Chaperon. Pour mettre au point son scénario, suivant les conseils ironiques d'Harvey, Eileen lit *La Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim, publié à l'époque où se déroule la série. Larry avait rigolé dans la saison une avec les autres macs en les comparant à des loups-garous et termine la saison deux en endossant le rôle du loup dans un film à visée

émancipatrice, du moins en ce qui concerne la représentation du plaisir et des fantasmes des femmes.

Si l'on voulait revenir à la force picturale de Simon et allier la capture sociale au trouble des sexualités, il faudrait avant de clore ce texte évoquer le travail autobiographique de la photographe américaine Nan Goldin qui fait un caméo remarqué dans la seconde saison à l'épisode quatre. Elle a d'ailleurs photographié son propre déjeuner sur l'herbe de transgenres (« *Picnic on the Esplanade* », Boston, 1973), qui n'a rien à envier à celui de Manet. « *On appelle cela de l'art ! J'aurais très bien pu faire la même chose !* » (« *They call that art? I coulda done that* ») s'exclame Nan Goldin en direction de Vincent Martino face à l'une de ses propres photos, « *Buzz and Nan at the Afterhours, New York City* », issue de la série *The Ballad of Sexual Dependency* (1979-1986). Nan Goldin est non seulement la photographe qui a pris la photo, l'une des personnes représentées, mais aussi la spectatrice et la critique. « *J'ai cru comprendre que non seulement vous aviez réalisé le film mais que vous y étiez également actrice ? Qu'est ce que ça vous a fait de vous diriger vous-même ?* » lançait avec ironie un présentateur télé à Eileen dans le dernier épisode de la saison deux. Le pouvoir est désormais dans l'œil de celle qui regarde.

EN DÉVELOPPEMENT

Tandis que *Treme* s'achevait, en 2012, David Simon publia sur son blog un billet annonçant ses projets. Certains ont été réalisés depuis, comme *Show Me a Hero* et *The Deuce* (alors intitulé *Times Square*). D'autres sont restés sur les étagères, et d'autres encore se sont ajoutés à une liste déjà conséquente. Afin d'avoir un aperçu de ce que nous réserve Simon, nous avons collecté et traduit les informations disponibles auprès de diverses sources (billetts de blog, entretiens, articles de presse).

THE PLOT AGAINST AMERICA

*Mini-série en six épisodes de David Simon
et Ed Burns d'après le roman de Philip Roth*

Prévue pour 2020, *The Plot against America* racontera une histoire contrefactuelle dans laquelle Franklin D. Roosevelt est battu aux présidentielles de 1940 par Charles Lindbergh, aviateur héroïque et populiste xénophobe qui mène le pays vers le fascisme. Le point de vue est celui d'une famille juive de la classe ouvrière du New Jersey confrontée à un antisémitisme de plus en plus virulent.

A DRY RUN

*Mini-série en six épisodes écrite en collaboration
avec George Pelecanos et Dennis Lehane*

A Dry Run suivra les bataillons Abraham Lincoln et George Washington, tous deux faisant partie des Brigades Internationales ayant combattu contre Franco durant la Guerre Civile espagnole.

Si vous observez le repli vers le totalitarisme qui est maintenant évident dans mon propre pays aussi bien qu'en Russie, en Pologne, en Hongrie et dans de nombreux autres endroits où le nationalisme est devenu un cri de ralliement contre le pluralisme, les minorités ethniques et religieuses ainsi que la tolérance essentielle envers les puissances de contestation, autant d'éléments nécessaires à la vie de n'importe quelle démocratie ou république, alors vous

comprenez que l'histoire du XX^e siècle n'est toujours pas une affaire classée. L'Espagne constitua un galop d'essai (« *a dry run* ») dans la guerre entre l'autoritarisme et les principes démocratiques, une guerre toujours menée par procuration tout autour du monde ; et la démocratie, en ce moment, n'est pas en train de gagner. Comme elle ne l'a pas emporté en Espagne.

Bien sûr l'emprise d'un capitalisme effréné sur le gouvernement n'a fait que s'accélérer dans mon pays comme ailleurs. Je ne vois pas le capitalisme en tant que tel comme autre chose qu'un outil générant des richesses ; de ce point de vue, il s'est montré remarquablement efficace, bien plus que n'importe quel autre modèle économique géré par l'État. Mais c'est un outil amoral. Faute de contraintes le liant à des objectifs supérieurs, comme le partage des richesses, la santé ou le bien commun, il peut même être la source d'une action anti-démocratique et générer énormément de souffrances. Et cela est pire encore si l'opportunité lui est donnée de s'emparer des moyens de gouvernance, comme cela est clairement arrivé dans mon pays. L'Espagne de 1936-1939 condense cette histoire.

Par ailleurs, l'un des cousins germains de ma mère, Isadore Lebowitz, a tenté de rejoindre l'Espagne pour combattre aux côtés des Républicains en 1937. Izzy s'était engagé avec les Lincoln et a embarqué dans un navire pour Rotterdam. Arrêté par les autorités hollandaises, il fut renvoyé en Amérique. Il semblerait que la tante de ma mère, la formidable Tante Nanye – qui dirigeait la boulangerie de Brooklyn dans laquelle Izzy fut employé comme chauffeur – n'avait pas l'intention de permettre à son neveu de mourir en combattant Franco. Alors, avec sa détermination de mère-juive-sous-stéroïdes, elle a convaincu un conseiller municipal de Brooklyn de lancer un mandat d'arrêt contre son neveu, au prétexte qu'il aurait volé l'argent de la boulangerie. Les Lincoln ont rejoint l'Espagne tandis qu'Izzy – furieux contre sa tante – fut renvoyé en Amérique. Mais je vous raconte cette histoire pour rire.

« Pour être clair, ces projets n'ont pas eu le feu vert de HBO ou de qui que ce soit d'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de payer des consultants.

Si vous avez besoin d'une compensation directe pour vous asseoir et partager avec nous vos connaissances ou souvenirs, nous le comprenons et l'acceptons, mais nous ne pouvons la fournir. Dans le cas où ces projets entreraient effectivement en production, il est possible que nous gardions contact avec un petit groupe de consultants afin de nous aider sur certains détails. Là encore, il n'y a pas de garantie que cela arrive, et si cela arrive, ces postes seront réservés à ceux qui nous offriront une compréhension précise de certaines réalités spécifiques. Cela dit, nous en sommes encore loin et personne ne devrait nous aborder à cette étape dans l'optique d'obtenir une fiche de paie. »

LEGACY OF ASHES : HISTORY OF THE CIA

Série d'après le livre de Tim Weiner

Nous sommes actuellement en train d'effectuer des recherches à propos de la période qui s'étend de 1945 et la fin de la Seconde Guerre Mondiale jusqu'aux années 1953-1954 et la chute de Mossadegh en Iran, ainsi que le coup d'État commandité par la C.I.A. au Guatemala. Comprenant bien que certaines informations concernant l'Agence sont classées « confidentiel », nous aimerions entendre quiconque a durant cette période été engagé dans les affaires étrangères américaines, que ce soit avec l'OSS, la CIA, le Ministère de l'Intérieur ou le département de contre-espionnage du FBI, en particulier pour ce qui concerne l'implication américaine en Allemagne, en Italie, au Guatemala, en Iran, au Japon, au Vietnam, en Chine ou en Corée. Notre but n'est pas tant de découvrir des secrets classifiés que d'offrir des portraits précis et nuancés de personnages fictifs ou ayant existé, et cela tant au niveau des dialogues que de la représentation physique.

THE GOOD FRIDAY PLOT

Mini-série d'après les livres Manhunt de James L. Swanson

et American Brutus de Michael W. Kauffman

Mini-série en neuf épisodes qui commence avec la seconde investiture d'Abraham Lincoln et se termine par le procès et l'exécution des comparses

de John Wilkes Booth [*qui assassina le président en 1865 – ndlr*]. A travers ce récit, il sera fait référence de manière allégorique à la période qui s'est ouverte aux États-Unis avec le 11 septembre 2001. La recherche se base largement sur ces livres et le scénario est actuellement en cours d'écriture. Aucune recherche additionnelle n'est envisagée actuellement au-delà de ces deux livres et d'autres documents historiques déjà exploités.

THE AVENUE

Livre en collaboration avec William F. Zorzi Jr.

Ce projet s'intéresse au développement du commerce de l'héroïne et de la cocaïne à Baltimore de 1951 jusqu'à l'épidémie de cocaïne qui débute à la fin des années 1980. Si vous avez été directement impliqué dans le trafic de drogue à Baltimore – en particulier à Baltimore Ouest – durant cette période et que nous n'avons pas pris contact avec vous ces quatre dernières années, et si vous souhaitez partager vos expériences sur la transformation du trafic, depuis le petit commerce pratiqué dans les ruelles jusqu'au marché de masse envahissant les *corners*, nous adorerions discuter avec vous, sachant qu'il y a prescription pour la plupart des activités criminelles concernées. Ceci étant un travail journalistique non-fictionnel, nous ne pouvons payer nos sources. En plus des personnes directement impliquées dans le trafic, nous aimerions nous entretenir avec des responsables des forces de l'ordre, des fonctionnaires politiques et des avocats qui auraient des souvenirs vifs sur le sujet.



FRAGMENTS URBAINS (III)

1. La ville est certainement le premier personnage d'*Un peuple et son roi*, avant même le peuple et le roi. Paris s'impose dès les premiers plans, mais ce Paris, étrangement, emprunte sans doute davantage à une imagination fantastique qu'à une reconstitution historique. Pourtant, il est là, ce Paris révolutionnaire qui n'existe plus, celui des lavandières, des rues étroites sans trottoirs, ce visage de pierre dont Victor Hugo dans *Les Misérables* avait déjà pris acte de la disparition. Mais ce n'est pas ce Paris qui ouvre le film et qui est institué comme espace. La ville naît par l'écroulement de la prison de la Bastille. De loin, c'est une masse compacte, impressionnante, monolithique. Sa destruction amène l'invasion progressive de la lumière dans le plan : lumière éminemment symbolique, reliée à toutes les manifestations de la libération et de l'émancipation, lumière de la vérité, de la liberté, de la conscience, de l'avenir ou de l'espoir, lumière d'une naissance à soi. Mais la monumentalité de la prison ne peut pas être approchée directement. On connaît la maxime de La Rochefoucauld devenue cliché : *le soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement*. La Bastille non plus. Ce monument a disparu de la réalité de notre Paris, ses traces ne sont pas érigées. Pierre Schoeller capte sa dématérialisation, sa reconfiguration en assumption religieuse. Le film montre précisément en quelques plans cette transformation, ce passage de relais entre l'image numérique qui réinvente brièvement un espace défunt et la lumière qui institue le réveil des révoltes possibles. La ville de Schoeller cherche à incarner cet écart impossible à résoudre entre une destitution et une appropriation, entre un écroulement et une édification. Mais, de fait, la réalité de l'écroulement est contournée et l'architecture de ce qui va s'édifier n'est qu'ébauchée. Il est alors logique que la fin du film proclame une place noire de monde, avec en son centre la guillotine. La prison écroulée meurt trop vite, et la place de la Concorde vit trop peu. Le centre fantasmatique de la ville n'est que le spectacle d'une mise à mort (avec l'espoir que cette mise à mort soit une mise à vie) : la guillotine, où l'un meurt pour que tous se rassemblent, centre rêvé d'un récit qui demande à se poursuivre. [J.-M. S.]

2. *Dégager les grands édifices [...] de façon à leur donner [...] une défense plus aisée dans les jours d'émeutes [...]. Assurer la tranquillité publique par la création de grands boulevards qui laisseraient circuler non seulement l'air et la lumière, mais les troupes et, par*

une ingénieuse combinaison, rendraient le peuple mieux portant et moins disposé à la révolte.
[G. E. H.]

3. *En cendres, tout devient possible.* [An.]

4. Le long de la façade vitrée d'un immeuble, un panoramique descend en contrebas pour saisir la circulation. Puis l'on remonte jusqu'au sommet d'un immeuble coiffé d'une enseigne « Philips ». En bas, une femme et sa fille, assises sur le trottoir, se laissent apercevoir au travers du passage continu des voitures. L'on retrouvera bientôt la petite fille, rejointe dans le montage par d'autres enfants vendeurs ambulants, mêlés à des bâtiments portant enseignes de radio et de banques. Face au mouvement et à la variété d'une rue du centre de Lima, Johan van der Keuken ne se laisse pas impressionner dans *Le nouvel âge glaciaire* : du haut des gratte-ciels à la surface de l'asphalte, il retient les opposés pour produire l'image d'une ville en transition, qui s'élève dans les sphères de la mondialisation et de la consommation tout en maintenant une population autochtone au ras du sol de la pauvreté. La publicité d'une compagnie aérienne représentant un oiseau supportant un avion sur son dos permet au cinéaste, une fois montée avec le travail d'un cireur de chaussure, de pousser à l'extrême le rapport du haut et du bas. Une femme passe sur d'immenses talons blancs qui, en détachant ses pieds du trottoir, la rattachent au monde des immeubles, et le cinéaste a vite fait de les rapprocher d'une série de bottines noires toutes identiques les unes aux autres. Des policiers en uniformes se tiennent en rang le long d'un mur : assis dans une caisse en bois, un enfant est tout près d'eux, mais ils apparaissent aussi coupés du reste et le montage les associe à des mannequins exposés en vitrine. Des enseignes aux insignes : dans une rue marquée par la division, ils forment la pièce intermédiaire sur laquelle l'édifice inégalitaire en construction se repose. Beau témoignage de la capacité de la ville à absorber toutes les contradictions, une publicité haut placée vante les mérites des œuvres de Marx et Engels. [R. L.]

5. *Une pensée pour les familles des vitrines.* [An.]

6. En lutte pour leurs emplois, les femmes de ménage sont arrivées jusqu'au bâtiment du ministère des finances grec et, derrière une banderole, forment une rangée adossée à une autre rangée, celle des policiers repliés devant l'entrée. De quoi se demander si les policiers « encadrent » les manifestantes ou si elles les retiennent prisonniers de leur chaîne humaine. Relégués au second plan, comme confondus dans un mur d'uniformes sombres et de silence, ces hommes bien équipés apparaissent piteux. La présence des femmes, elle, transforme la rue en scène. Assises pendant le couplet, elles se relèvent pour entonner en choeur le refrain d'une chanson, battant le rythme des mains pour inviter leurs spectateurs à prendre part au mouvement. De nombreuses personnes leur font face, elles ne sont pas seules et si c'est à présent leur chanson qui est reprise par la rue, c'est la rue qui leur avait auparavant offert une autre chanson, par les voix d'un groupe qui avait voulu manifester son soutien. Le combat de ces femmes se double d'un trajet affectif : du début à la fin de la séquence, l'une d'elle passe du dépit à la colère, de l'émotion produite par le chant des autres à la détermination transmise par son propre chant. Collectif, ce trajet est résumé par un slogan : « *Mais non je ne vais pas pleurer, je ne vais pas avoir peur. Je ne pars pas d'ici si je n'obtiens pas la justice. Aujourd'hui demain et autant qu'il le faut, on sera dans les rues jusqu'au renversement.* » Les policiers, derrière les femmes qui chantent et s'émeuvent, demeurent des spectateurs impassibles et immobiles. Au lieu de jeter leur bouclier et de se joindre à elles, ils ont peur de perdre leurs cinq-cent euros, déplore l'une des femmes, prête à faire le ménage au sein des dirigeants. Mais, s'ils ne rejoignent pas la lutte, ces policiers font partie intégrante de sa mise en scène, qu'ils le veuillent ou non. Dans le dos d'une poignée de femmes, la force est déjà en position de faiblesse. [R. L.]

7. *Est légitime, comme étant en relation directe avec l'événement qui en est la cause, la publication dans un tract appelant à une manifestation, de la photographie, prise lors de cet événement, représentant un fonctionnaire de police dans l'exercice de ses fonctions, procédant à l'expulsion d'occupants d'un édifice public.* [Cass. civ. I]

8. *La rue s'est réveillée : elle parle. C'est là un des changements décisifs. Elle est redevenue vivante, puissante, souveraine ; le lieu de toute liberté possible. [...] Quand il y a des*

manifestations, ces manifestations ne concernent pas seulement le petit ou le grand nombre de ceux qui y participent : elles expriment le droit de tous à être libres dans la rue, à y être librement des passants et à pouvoir faire en sorte qu'il s'y passe quelque chose. C'est le premier droit. [M. B.]



FILMER L'ESPACE PUBLIC

**CONVERSATION POTENTIELLE
AVEC LES SCOTCHEUSES,
MARIANA OTERO
ET MATTHIEU BAREYRE**

PAR ROMAIN LEFEBVRE (AVEC L'AIDE DE RAPHAËL NIEUWJAER)

Un face-à-face singulier se met en place dans une séquence de *L'Époque*. Le 6 mai 2016, alors que des manifestants viennent d'être évacués *manu militari*, Matthieu Bareyre¹ pointe sa caméra vers un cordon de forces de l'ordre barrant l'entrée de la Cinémathèque française. Un CRS, lui-même affairé à documenter l'action avec une petite caméra fixée au bout d'une perche, remarque alors la présence du filmeur. Tout à coup, le voilà qui passe sa perche par-dessus les épaules de ses collègues pour venir coller sa caméra à celle de Matthieu Bareyre. Ce dernier lève son appareil, et l'image, un instant, laisse les visages hors-champ pour ne plus donner à voir que cette autre caméra : le face-à-face s'est mué en objectif-à-objectif. Un tel moment amuse, faisant se demander la part d'ennui et la part de désir qui ont déterminé le CRS à accomplir ce geste facétieux. Mais il permet aussi de saisir l'un des caractères de l'espace public, lorsque l'on aborde celui-ci sous l'angle de l'image.

L'espace public y apparaît comme polarisé, pouvant être partagé et découpé par plusieurs appareils produisant des images auxquelles correspondent différentes fonctions et différents usages. Le geste du CRS donne lieu à un effet-miroir et induit un sentiment de réciprocité : chacun aura filmé l'autre, lui aura retourné son regard. Mais cette réciprocité est illusoire, le rapport des deux filmeurs étant complètement asymétrique. La légère velléité artistique qui perce l'uniforme du CRS n'enlève rien au fait que ses images sont destinées à intégrer un fichier, et non un film.

La situation de l'espace public relativement à l'image peut encore être éclairée à travers un paradoxe. L'adjectif « public », parce qu'il s'oppose à « privé », dénote une forme d'ouverture qui se traduit aujourd'hui dans le fait que les lieux publics n'ont jamais, à l'heure des téléphones portables et des applications de diffusion simultanée, été aussi saturés de dispositifs de prises de vue et redoublés d'images. Mais la production d'images dans l'espace public – comme la circulation des personnes – fait parallèlement l'objet d'une stricte réglementation, et l'omniprésence des caméras s'accompagne d'un renforcement généralisé de la conscience du droit à l'image ainsi que d'une

1. Précisons, par probité, que Matthieu Bareyre est un ami de plusieurs membres de la rédaction, et qu'il a publié à l'occasion sur le site de *Débordements*.

multiplication des dispositifs de surveillance. Celui qui sort sa caméra dans un lieu public est tendanciellement amené à se demander si le fait de filmer ne peut pas se retourner contre lui, et s'il n'est pas lui-même dans le champ de quelque caméra. Cette situation double a sur le plan politique des incidences directes : l'espace public reste l'endroit de la manifestation par excellence, là où l'on peut exister aux yeux des autres membres de la société, mais cette manifestation fait plus que jamais courir le risque de se trouver exposé au regard du pouvoir.

Les dernières « séquences » politiques en offrent un parfait condensé. Face aux déformations et sélections médiatiques, les manifestations des Gilets Jaunes ont vu s'accroître la conscience d'une nécessité de produire ses propres images et d'investir des canaux alternatifs : un espace virtuel, composé des réseaux sociaux et des plates-formes de diffusion en ligne, est venu doubler l'espace télévisuel et opposer ses documents aux discours pratiquant la négation du réel. Le travail de recensement des violences policières du journaliste David Dufresne n'aurait ainsi jamais pu être mené à bien et finir par percer l'aveuglement volontaire des chaînes d'information sans les nombreuses vidéos circulant sur Internet.

La journée du 5 janvier 2019 a cependant offert une coïncidence frappante : alors même qu'une vidéo dévoilait les coups portés par le commandant Didier Andrieux sur un manifestant à Toulon, une autre donnait à voir Christophe Dettinger boxer un CRS sur le pont Léopold Sédar Senghor à Paris. Or, si cette dernière vidéo a rapidement pris valeur de symbole, montrant l'homme du peuple prenant à mains nues le dessus sur les forces de l'ordre lourdement équipées, elle a également servi de preuve à charge. Le symbole avait aussi une identité civile, et l'effet d'une image sur l'opinion n'immunise pas ceux qui y apparaissent contre les conséquences pénales. Les manifestations récentes auront par ailleurs amplifié la tendance du pouvoir à vouloir placer l'espace public sous le régime sécuritaire de la visibilité et de l'identification des individus, comme l'indiquent ladite loi « anti-casseurs » qui constitue la dissimulation de visage en délit, ou encore la proposition d'Eric Ciotti de coupler les caméras de surveillance à des logiciels de reconnaissance faciale.

Face à la tension dans laquelle se trouvent prises les images, susceptibles de

faire exister une lutte ou d'être récupérées par une logique adverse, les milieux militants se partagent schématiquement entre deux tendances. D'une part, celle qui considère l'image comme un mode d'action à part entière, un outil stratégique consubstantiel à l'élargissement du combat, capable de toucher et donc de mobiliser – c'est dans cet esprit que Thomas Harding publiait en 1997 *The Video Activist Handbook*, un guide pratique où il indiquait aux novices comment employer un matériel alors en voie de démocratisation pour faire émerger des « contre-images » au sein de l'univers médiatique. D'autre part ceux qui, dans une position iconoclaste, privilégient l'action directe et les réseaux de proximité et, pour priver la police de ses moyens, excluent l'image et ses périls – le texte « Dialogue imaginaire avec un.e défenseur.euse de l'image photographique d'individus », publié anonymement et largement relayé sur des plates-formes de la gauche radicale, exprime avec force cette position en se concluant par un cinglant : « *Du coup tu la ranges ou je te la fracasse ta caméra ?* »

En réalité, il est devenu aussi peu évident de prétendre bannir l'image que de soutenir que n'importe quelle image, pour peu qu'elle donne à voir une lutte, est bonne. Et il convient sans doute moins dans l'état actuel des choses de parvenir à établir un consentement ou une interdiction de principe que de réfléchir aux conditions dans lesquelles l'image ne se retourne pas contre ceux et celles avec qui elle voudrait lutter. Il convient de réfléchir, autrement dit, à la place que chaque image occupe au sein d'un champ où s'affrontent des forces et des visées antagonistes. Car dire que l'espace public est un espace polarisé – comme nous l'indiquait l'objectif-à-objectif de *L'Époque* – c'est dire qu'il n'y a pas de place pour la neutralité : s'il est en principe supposé être ouvert à tous, chaque prise d'image tend à y devenir, qu'on le veuille ou non, prise de position. Dès lors que la circulation et l'usage des images échappent à celui qui les produit, les meilleures intentions ne sauraient suffire sans un contrôle en amont. Et si faire un film n'a que peu de chose à voir avec constituer un fichier, se retrancher dans l'ignorance ou se dissimuler derrière la supposée pureté d'un geste artistique ne suffit pas davantage eu égard aux conséquences possibles.

L'ensemble suivant est donc né d'un désir de réfléchir aux enjeux qui entourent la production d'images de et dans l'espace public. Pour ce faire,

il donne la parole à des cinéastes qui se sont attaché.e.s à filmer dans des contextes différents mais toujours chargés d'une dimension politique : la Place de la République au moment de Nuit Debout pour Mariana Otero avec *l'Assemblée*, la ZAD de Notre-dame-des-Landes pour le collectif Les Scotcheuses avec *Sème ton western* et *No Ouestern*, et les rues de Paris et de sa banlieue entre 2015 et 2017 pour Matthieu Bareyre et *L'Époque*. Et il y a une bonne raison pour laquelle il s'est vu attribuer le titre de « conversation potentielle » : la rencontre de ces différents locuteurs n'a pas eu lieu physiquement, elle est produite dans ces pages par un montage de propos d'abord recueillis séparément, mais dont les échos et complémentarités autorisaient une réunion.

L'on y aborde à la fois les conditions pratiques de tournage et de mise en circulation des images et les choix esthétiques. L'une des interrogations portait en effet sur la manière dont les images peuvent s'accorder à une lutte. Or, un tel accord ne peut s'accomplir qu'à travers un travail d'écriture et de mise en forme. Prendre position par l'image ne se limite pas à reproduire des revendications ou à pratiquer certaines opérations « négatives » (ne pas montrer de visage, contrôler la diffusion, etc.²). Si, comme l'affirment ici Les Scotcheuses, une lutte est aussi « *un ensemble de dimensions sensibles, existentielles* », alors le combat qui se mène contre les déformations médiatiques et le régime sécuritaire passe aussi bien par des logiques informatives ou militantes qui portent au grand jour les objets des luttes que par une logique esthétique qui permet de restituer ce qu'un événement charrie de richesses affectives et imaginaires, et d'expérimenter un rapport différent au visible.

Évidemment, les démarches qui s'expriment ici, parce qu'elles s'inscrivent dans un temps relativement long qui est celui du cinéma, ne représentent pas l'intégralité de la production et de la diffusion d'images autour de l'espace public, qui se constitue également en bonne partie à travers les agences de presse ou les particuliers qui s'emparent d'Internet. Mais, alors même que

2. Voir par exemple ce texte qui formule une série de recommandations pour ne pas mettre en danger les manifestants : « De l'usage des caméras en manifestation » in *Lundi Matin*, mis en ligne le 15 juin 2016, URL : <https://lundi.am/De-l-usage-des-cameras-en-manifestation>, consulté le 2 mars 2019.

l'on a tendance à considérer les images diffusées en ligne selon une optique informative ou communicationnelle, la forme n'est justement pas l'apanage du cinéma ou des films sortant en salles. Les vidéos produites dans un temps court ou diffusées en direct ont leurs propres partis-pris, leurs propres esthétiques, et, dès lors que l'on pose que chaque prise d'image équivaut à une prise de position, il semble plus judicieux de comparer les différentes positions plutôt que de les opposer ou de privilégier l'une par rapport à l'autre *a priori*.

Youtube, en offrant souvent plusieurs points de vue sur un même événement, fournit de multiples occasions de constater ce qui ressort ou ce qui échappe d'une vidéo à l'autre, et ce n'est pas un hasard si le travail de certains journalistes ou vidéastes, au fil des années, a attiré davantage que d'autres l'attention des milieux les plus engagés à gauche. Les vidéos de Doc du réel, en articulant des images et des témoignages les plus directs avec des voix et des visions critiques ou poétiques, parviennent par exemple à conférer de l'épaisseur et de la perspective aux événements. Celles de Taranis News démontrent quant à elles avec force que la prise de position ne se formule pas nécessairement en termes spatiaux, par le fait de rester aux côtés des manifestants. C'est parfois le rapprochement physique avec les CRS qui permet au contraire de retourner la surveillance contre eux, de mettre en évidence par des cadrages, des zooms et des adresses directes leurs écarts de conduite (absence de matricule, port d'une arme non-réglementaire, utilisation d'un téléphone personnel pour prendre des photos de manifestants, etc.).

D'autres interlocuteurs.trices auraient pu participer à la conversation. Et si les propos de Mariana Otero, des Scotcheuses et de Matthieu Bareyre ont donné lieu à des rapprochements, le choix de les interroger ne relevait pas d'une volonté de mettre en avant une proximité. Les zones de convergence importent sans doute ici autant que les variations et les écarts, et c'est l'ensemble qui peut faire apparaître les linéaments d'un questionnement plus large sur la production d'images de et dans l'espace public. Une conversation « potentielle » est aussi une conversation « extensible », ouverte en puissance à d'autres voix.

ROMAIN LEFEBVRE

AUX DÉPARTS

LES SCOTCHEUSES :

Le collectif se reforme à chaque projet, et même au cours de chaque projet. Au départ donc, il y a *Le bal des absent.es*. D'une invitation à célébrer ensemble une fête des morts est née l'envie de faire ce film : à la fois rituel intégré à cette « cérémonie » et première expérience de réalisation en super 8 à plusieurs, dans un temps très court puisqu'il s'agissait de le projeter à la fin des trois jours. Les trois films suivants sont nés de propositions visant à poursuivre cette expérience. Pour *Anomalies*, il y avait à la fois l'envie de faire une fiction autour du thème des contrôles chez des amis éleveurs et celle de la réaliser lors d'une fête/rencontre qu'ils organisaient chaque année, avec eux et toutes celles qui s'y retrouvaient. Pour *Sème ton western*, il s'agissait de rejoindre la lutte qui se menait à la ZAD en proposant aux habitants de penser le film avec nous et d'y participer, et de jouer avec le genre du western. *No Ouestern* est né de nos attachements à ce territoire et à l'expérience de cinéma que nous y avions menée en deux semaines : nous souhaitions poursuivre cette aventure, y retourner, et nous essayer à un temps plus long pour réaliser le film, en plusieurs sessions.

MARIANA OTERO :

Début mars 2016, j'étais présente à une réunion qui avait lieu à l'appel de François Ruffin, contre la Loi Travail. Ensuite, j'ai participé à l'organisation à un niveau très simple : distribuer des tracts, coller quelques affiches, inviter les gens à venir le 31 mars, etc. Je faisais partie de la « commission communication », mais en précisant bien que je ne voulais pas filmer. Puis le soir du 31 mars, j'ai tout de suite été étonnée de voir qu'il y avait autant de monde sur la place de la République, mais je me disais simplement « Chouette, ça a marché ! » Ce n'est que le lendemain, en y retournant et en voyant les commissions se mettre à exister sur la place (car en fait cinq commissions existaient déjà auparavant), et les grandes assemblées où les gens se mettaient à prendre la parole, à essayer de voter, que j'ai été véritablement émue. Et ce qui m'a tant émue, c'est en fait la tentative d'organisation de la parole. Ce n'est donc pas « Nuit Debout » dans son entièreté qui m'a intéressée, mais vraiment

l'assemblée et la réflexion sur la circulation de la parole. Et ce n'est pas par rapport aux revendications que j'ai voulu prendre la caméra, mais par rapport à cette croyance sensible sur la place que les gens pouvaient se réapproprier la parole et qu'on pouvait construire quelque chose ensemble à partir de là. Avec, rapidement, tous les problèmes qui en découlaient : si ne s'expriment que ceux qui s'expriment bien, comme c'était un peu le cas en Mai 68, les autres n'oseront pas intervenir ; si certains s'expriment pendant deux heures, d'autres ne vont pas pouvoir s'exprimer, et il faut penser à la limitation du temps. Mais si on limite le temps de parole pour que tout le monde puisse s'exprimer, en fait on n'a plus que le temps d'un tweet et on ne peut pas exprimer sa pensée correctement, etc.

MATTHIEU BAREYRE :

J'ai eu l'idée du film pendant les événements de *Charlie Hebdo*, et je voulais tourner le plus rapidement possible, saisir ce qui se passait « maintenant ». Le titre est la première chose que j'avais en tête. Et même la seule, pendant un temps. Ma question, c'était de me demander le temps que *Charlie* allait ouvrir. Évidemment, je ne pensais pas du tout que le film refermerait cette ère. Le film s'arrête en 2017 parce que cela me semblait cohérent de me situer dans ce cadre : *Charlie* - les élections présidentielles. Ensuite, il s'agissait de dégager les sentiments qui m'intéressent, me semblent saillants, dans ce cadre temporel-là.

Le principe de base était le hasard, la déambulation, ne pas avoir en tête une cartographie de Paris, mais se laisser porter par l'errance que permet la nuit. Au début je pensais beaucoup à Oberkampf, parce que c'était un endroit où il était possible de rencontrer des gens très différents, des gens du quartier, mais aussi des gens de banlieue, ou des gens venus du 8^e, comme des avocats qui veulent faire tomber leur étiquette, se lâcher dans un endroit où ils ne vont pas être reconnus par des collègues. C'était donc un premier point de chute, car il fallait bien commencer. Et surtout, c'était pas loin de chez moi car j'habitais à Belleville quand j'ai commencé le film, et je voulais rayonner à partir d'un endroit que je connaissais bien. C'était à la fois un très bon et un très mauvais commencement car à chaque fois, quand je cherchais des financements, les gens me disaient « Oberkampf il n'y a que des bobos. » C'était totalement

faux, mais il était impossible de les convaincre du contraire. Et puis j'avais quand même la place de la République en tête : j'y étais le soir du 7 janvier, pour cette sorte de réunion de deuil. Je sentais que ça allait être un pôle, donc je restais aux aguets sur ce qui pouvait se passer dans le coin. Avec Thibaut Dufait, le choix du lieu dépendait de notre humeur. On pouvait parfois discuter des heures avant de partir, pour essayer de sentir là où allait le vent. Évidemment il y avait parfois des événements qui nous intéressaient : des soirées, des fêtes, des rassemblements. On est allés dans le 13^e, à Bobigny par rapport à Théo¹, à Pigalle, aux Halles, dans le 19^e... Et puis on essayait de se mettre du point de vue de quelqu'un qui a vingt ans, en nous demandant où il voudrait aller. Les deux grands pôles en fait, c'était soit la fête soit la politique.

Le cadre du film, c'est la nuit. C'est le moment où les gens se libèrent, où les choses peuvent se passer. On choisit les masques qu'on veut porter, on se métamorphose, on vit les vies que l'on a vraiment envie de vivre. L'axe, c'est quand même de savoir quand on est encore libres. Pour moi, la journée est liée au travail, à l'ordre, au rythme. La nuit est un temps beaucoup plus suspendu, relâché. Il n'y a pas de rendez-vous. Personne ne dit : « tiens, on va se retrouver à 4h15. » Les gens arrivent en retard, en avance, on ne sait jamais ce qu'on va devenir. Pendant tout un temps de la fabrication du film, je fonctionnais beaucoup avec des citations, qui étaient comme des repères. J'avais trouvé cette phrase de Novalis : « *Les yeux infinis que la nuit a ouverts en nous.* » Tout ce qu'ouvre la nuit, c'était ce que je cherchais.

QUESTIONS DE PRODUCTION

LES SCOTCHEUSES :

Le collectif est constitué d'une bonne dizaine de personnes pour les deux premiers films, plutôt vingt-cinq ou trente pour les deux films à la ZAD, et une bonne trentaine pour le film actuel à Bure.

1. L'« affaire Théo » est une affaire judiciaire relative à l'arrestation et au viol allégué d'un homme de 22 ans, Théodore Luhaka, le jeudi 2 février 2017 dans le quartier de la Rose-des-Vents à Aulnay-sous-Bois, en Seine-Saint-Denis.

La plupart d'entre nous sommes très attachés à la démarche collective, bien au-delà du cinéma, depuis des expériences de vie quotidienne (habitats collectifs, squats, etc.) ou d'activités de toutes natures. C'est un mouvement profond, politique, dans lequel s'inscrivent également tous les lieux où nous avons tournés. Dès lors, il s'agit simplement de faire du cinéma avec ces principes : l'horizontalité (pas de hiérarchie), l'ouverture (pas de sélection) et la transmission (pas de division du travail).

Dans les milieux du cinéma, l'idée majoritaire est qu'il faut un auteur (une vision, un propos, un désir, une cohérence, etc.). La question qu'on pose, nous, c'est : pourquoi n'en faudrait-il qu'un ? Pourquoi ne pourrait-on pas être tous auteurs, à égalité ? C'est pareil pour la construction d'une maison : nous connaissons plein de maisons construites à plusieurs, suivant ces principes, et qui sont bien plus belles (et plus solides !) que certaines dessinées par un seul architecte et construite par un seul maître d'œuvre. La réappropriation collective des savoirs, l'autonomie, le postulat d'une égalité entre tous, correspondent à un mouvement qui gagne petit à petit de plus en plus de terrain dans diverses pratiques.

MARIANA OTERO :

Je crois que j'ai amené la caméra pour la première fois le 2 avril, c'est-à-dire le 33 mars selon le calendrier en vigueur à Nuit Debout. La production avec laquelle je collabore, même si elle n'a pas voulu produire cette fois, m'a très vite laissé emprunter la caméra avec laquelle je travaille habituellement.

Les premiers jours, j'aurais bien eu envie de faire quelque chose de plus collectif. Mais tous les gens que je connaissais étaient trop occupés et me disaient « Pas aujourd'hui, mais peut-être demain... » Je ne les sentais pas engagés comme moi.

Mais puisque c'est la parole qui m'intéressait, je savais que toute seule ça ne donnerait rien : avec le bruit qu'il y avait sur la place, entre les voitures et les différentes commissions, un micro attaché à la caméra ne suffirait pas. Il fallait une perche et un ingénieur du son. Le quatrième jour, j'ai appelé un copain en lui disant « Quelque chose de vachement bien et émouvant se passe, je ne sais pas si ça va faire un film mais pour l'instant j'aimerais mettre ça sur Youtube.

Est-ce que tu veux bien venir m'aider à faire du son ? » Et on a commencé à filmer, avec la caméra et la perche. On a mis quatre vidéos sur Youtube, dont celle où l'on voit les CRS qui bloquent le camion de la sono, qui a été vue 30 000 fois — ce qui m'a semblé pas mal !

Filmer la parole exigeait cependant de jouer sur la durée à travers un montage. L'intérêt était de voir comment tout cela allait évoluer : comment on allait résoudre le problème de la circulation de la parole, est-ce qu'on allait voter, pas voter, etc. Comme je me suis très vite intéressée à la « commission démocratie », je ne butinais pas beaucoup, même si l'envie ne manquait pas. Mais je pensais qu'il fallait tenir une place de cinéaste qui n'est pas celle de la personne qui arrive sur la place de la République, c'est-à-dire tenir un endroit non naturel et donc très précis. Je venais à 16h quand il y avait la commission, et je restais au début des assemblées. Je tournais un peu la nuit mais pas tellement, d'abord parce que la parole perdait de sa qualité, et parce que, tout simplement, j'étais épuisée.

Ma position dans l'espace de la place de la République dépendait des situations. Quand il y avait des assemblées assez importantes, j'essayais de me mettre le plus près possible pour ne pas avoir 36 000 visages devant moi et pour pouvoir filmer l'orateur quand même, même si cela restait dans une échelle de plan assez large. Je restais alors debout mais en tenant la caméra à hauteur d'une personne assise, de façon à ne pas à avoir une contre-plongée trop marquée. Quand le nombre de personnes présentes était moins important, il y avait la possibilité d'être plus flexible et de se déplacer selon qui parlait. En règle générale, j'ai essayé de filmer à la fois la personne qui parle et la personne qui écoute, puisque la personne qui écoute est aussi importante.

CHOIX TECHNIQUES

MATTHIEU BAREYRE :

Contrairement à *Nocturnes* où j'ai commencé à filmer seul pendant un an, avec un micro fixé sur la caméra, je voulais disjoindre le son et l'image. Il fallait donc que je trouve un partenaire. J'étais en contact avec trois ingénieurs du

son, mais ils ont eu peur quand ils ont compris ce qu'était le projet : passer nos nuits dans la rue pour faire un portrait des jeunes, sans avoir aucune idée de ce que j'attendais. Par le plus grand des miracles, une amie m'a mis en relation avec Thibault Dufait, qui était partant.

Il avait fait une école peu avant et, évidemment, on y apprend aux perchistes à percher. Mais il a très vite bravé l'interdit en s'autorisant à percher par en-dessous, ce qui pour les puristes est une aberration. Dans notre cas on préférait privilégier ces pratiques, de l'ordre du bricolage, par rapport à d'autres plus officielles, car il suffit qu'il y ait une perche dans la rue et c'est terminé, c'est l'attrouement.

MARIANA OTERO :

Avec la perche, la présence se remarque beaucoup plus, puisqu'on désigne là où se porte l'attention. Se faire accepter est alors devenu un peu plus compliqué.

MATTHIEU BAREYRE :

Pour les gens ce n'est pas tant la caméra qui est un signe de cinéma ou de télé, mais la perche. On a tourné quelques fois avec la perche en l'air, mais ça ne finissait jamais bien. Par la suite, Thibault avait plusieurs micros sur lui : l'un qu'il tenait soit directement à la main soit avec une perche tendue par en-dessous, et une sorte de boule, presque une deuxième tête derrière lui, dans son sac, qui comprenait deux micros : ce qu'on appelle un dispositif double MS.

Thibault a mis du temps à construire son dispositif, mais on s'est tout de suite dit qu'on voulait un son pour la salle. Donc on a choisi un 5.1. Il avait dans son sac une perche très directive qui pouvait nous permettre d'éteindre complètement le contexte au montage son, d'activer ou de désactiver le monde autour des gens et d'être purement dans la parole. Ou plutôt de jouer avec le contexte : par exemple dans une séquence à Bobigny, quand une fille explique qu'il est important de connaître son histoire, on n'a pas du tout éteint le contexte, au contraire. Les gens sont en train de se faire tirer dessus et il fallait garder ce contraste entre la violence alentour et la parole qui dit de cultiver son intelligence.

Pour le choix de la caméra, Amin Berrada, le chef opérateur de *Nocturnes*,

m'a aidé. On a fait des essais, on a loué des caméras, ça a bien pris deux mois. On a loué le GH5, un petit appareil, le Sony Alpha 7SII, qui est maintenant très utilisé (même par Wang Bing je crois), et la Black Magic Pocket, qui est pour moi une caméra géniale. J'ai opté pour celle-ci car elle ne compresse pas les images, enfin peu par rapport à une Canon 5D ou à un GH5... C'est-à-dire qu'il y a beaucoup d'informations et que ça laisse de la marge à l'étalement. En tournant en décor réel, je savais que j'allais pouvoir jouer avec les lumières mais pas du tout les maîtriser. Il me fallait cette latitude à l'étalement. Le début de la chaîne a été pensé dès le début du film : on s'est dit qu'il fallait pouvoir tirer sur les obscurs, etc.

J'avais vu plusieurs fois *Adieu au langage* à sa sortie et j'ai été très marqué par l'idée de faire avec ce que notre époque nous propose de plus léger en termes de technologie, de se servir de tout ce qui n'était pas estampillé comme étant du « cinéma » et était presque considéré avec dédain. J'avais 28 ans quand j'ai commencé le film, et je me disais qu'il ne fallait pas que ça fasse « cinéma » ou télé dans la tête de quelqu'un qui a 18 ou 20 ans. À la limite, que ce soit pour eux équivalent à ce dont ils peuvent se servir, c'est à dire les smartphones. Je ne voulais pas qu'ils nous prennent pour des pros, mais pour des étudiants en école de cinéma – et c'est ce qui se passait tout le temps.

LES SCOTCHEUSES :

Il y a beaucoup de réponses parmi nous à la question du choix de tourner en super 8, qui peuvent être d'ordre politique ou esthétique. En tout cas, l'hypothèse de départ n'a jamais été remise en question pour l'instant. On a pensé à un moment filmer en 16mm, mais jamais en vidéo. Le matériel super 8 a l'avantage d'être très simple à utiliser, à entretenir et même à réparer, contrairement aux caméras vidéos actuelles. On peut facilement se l'approprier et se le transmettre.

L'attachement à ce support est pour l'instant plus fort que ses inconvénients. On aime aussi le grain des images de cette pellicule faite pour les films amateurs et les films de famille, et rattachée aux histoires du quotidien. Le fait qu'on a peu de rushes à tourner nous oblige à prendre soin tous ensemble de ce qu'on est en train de faire et à nous mettre d'accord avant. Et puis cela limite les difficultés au montage, il y a moins de choix possibles.

(SE) DIFFUSER

LES SCOTCHEUSES :

Nous n'envisageons pas le cinéma seulement comme un moyen d'information ou de contre-information, mais bien aussi comme une expérience collective, et cela jusqu'à la diffusion.

La vision d'un film n'est pas de même nature chez vous sur DVD ou lors d'une projection publique : ce ne sont pas les mêmes films ! Et nous aimons bien que ce moment ne soit pas uniquement centré sur la projection : nous pouvons aussi proposer un repas, une discussion, un concert, parfois tout ça ! On adore raconter des histoires autour des films, répondre aux questions, se laisser tenter par des projections supplémentaires inattendues... Les accompagner c'est aussi les enrichir, les compléter. Politiquement aussi, accompagner les projections c'est pouvoir apporter des informations sur les luttes en cours, à Notre-Dame-des-Landes par exemple, ou aussi à Bure. Peut-être est-ce parce que ce qui nous intéresse avant tout dans le cinéma, c'est de vivre une véritable rencontre, c'est-à-dire quelque chose qui nous nourrit, nous donne de l'énergie, de l'espoir, de la joie, aussi bien pour nous que pour le « public » présent. Et puis ce doux son du projecteur...

MARIANA OTERO :

J'ai choisi de faire un film pour le cinéma, même si ça peut sembler moins « démocratique ». Mais « démocratie » ne veut pas dire « le plus grand nombre ». La majorité, c'est aussi une question de qualité.

Je défends le cinéma parce que, même si les films y sont moins vus, c'est un lieu où il y a une grande qualité de regard de la part des spectateurs : on peut les perdre, les rattraper, on n'est pas obligés de les gagner. J'aime construire avec cette attention-là, qui fait qu'un moment d'ennui n'est pas grave. Le cinéma est certes un peu cher, mais il existe des dispositifs pour des séances moins onéreuses, et puis, après la salle, il y a le DVD qui permet aussi de regarder le film à plusieurs. Je préfère donc continuer à faire des films pour le cinéma et me battre pour qu'il y ait plus de gens dans les salles.

En dehors du plaisir de se dire que c'est potentiellement accessible à plein

de gens, je reste très sceptique sur Youtube. Les choses durent une demi-heure maximum, et l'on picore. Moi-même je vais aller ailleurs si au bout de deux minutes je ne suis pas intéressée. C'est quand même un peu comme la télévision, il faut gagner le spectateur pour qu'il ne s'en aille pas. Ensuite, je me suis aussi rendue compte que les vidéos Youtube qui faisaient le plus de vues étaient celles qui comportaient de la violence. Or je voulais filmer la parole.

MATTHIEU BAREYRE :

J'ai diffusé sur Youtube une vidéo où l'on voit des policiers frapper un garçon menotté. La forme de ce petit film, qui découpe et analyse la violence, est une manière de la mettre à distance. Certains m'ont demandé pourquoi je n'avais pas publié la séquence telle quelle. Justement parce que ce n'est que de la violence. On entre alors dans le cercle du traumatisme. On répète, on répète, pour essayer d'apprendre à maîtriser quelque chose qui ne l'avait pas été initialement. D'ailleurs ce n'est pas éloigné de ce que raconte la fille du black bloc dans *L'Epoque*. La plupart des histoires de radicalisation partent de cela aujourd'hui : je suis en manifestation avec ma mère, on se fait gazer, je ne comprends pas, mon idée de la République s'effondre, je vais y retourner pour essayer de m'en rendre maître. La forme de cette vidéo me permettait au contraire de revoir sans revivre.

J'étais sûr qu'elle aurait un rôle fondamental dans *L'Epoque*. J'ai essayé plusieurs versions et à un moment j'ai transféré la vidéo telle quelle dans le film, mais ça n'allait pas. Ce n'était pas la forme du film. Finalement, j'ai légèrement recadré et éclairé un peu à l'étalonnage pour que les gestes soient visibles. Surtout, ce qui permet de voir les coups du policier, c'est le son : on a rehaussé la voix de Rose qui commente la scène au montage-son et au mixage. Cela permet de saisir ce qui se passe au moment où on le vit.

CONTACTS

LES SCOTCHEUSES :

Ce qui chaque fois a été déterminant dans l'accueil plutôt enthousiaste que nous avons reçu, ce fut de montrer nos films précédents ! Et bien sûr d'expliquer

notre démarche, d'aller à la rencontre, de passer du temps, d'être disponibles aux besoins sur place, attentifs à ce qui se jouait à tel ou tel moment, etc. En vérité, on a aussi rencontré des réticences. Par exemple, pour un végane qui venait de voir *Anomalies*, ce n'était pas possible de nous rejoindre. Sur l'expérience à la ZAD, peu d'habitants se sont totalement engagés dans le processus, seulement deux pour être précis. Mais la plupart étaient d'accords et disponibles pour participer au tournage, que ce soit pour jouer dans une scène, filer un coup de main, prêter du matériel, etc.

Ce n'était pas un problème de confiance, nous avions celle d'à peu près tout le monde. C'était même étonnant que, dans un endroit aussi politisé, il n'y ait pour ainsi dire aucune défiance sur ce qu'on allait raconter et filmer. C'était peut-être plus un problème de temps, de temporalité trop courte pour que s'établissent de vraies rencontres.

Pour le film actuel, des habitants de Bure et des alentours ont rejoint le collectif et sont désormais partie prenante du processus de réalisation. Mais il faut reconnaître aussi une limite : ne nous rejoignent que des gens proches de nous. Il faut déjà pouvoir être très disponible pour suivre un processus qui a déjà duré plus de six mois cumulés sur les trois dernières années...

MARIANA OTERO :

L'accueil sur la place de la République dépendait des jours, de qui était dans la commission. Les participants étaient assez ouverts, mais ils demandaient souvent en début de commission qui on était et pourquoi on faisait ça. Et puis ils ont vu très vite que je venais tous les jours, et puis l'un des participants connaissait mes films et a dit aux autres qu'ils pouvaient me faire confiance. J'avais suffisamment de choses derrière moi : ils n'avaient qu'à aller sur Internet pour se renseigner si besoin.

Cela dit, quand à un moment donné, vu la répression, j'ai décidé d'aller en manifestation, c'était beaucoup plus compliqué car on ne me connaissait pas du tout et ça pouvait être très agressif. On a par exemple tagué mon objectif. La seule solution était d'être là tous les jours, comme je l'ai fait sur la place.

Une chose importante pour moi était de montrer qu'on est quand même souvent pris à parti lorsque l'on tient une caméra dans un lieu comme celui-là,

que l'on nous demande de filmer quelque chose qui est en train de se passer ou que l'on soit au contraire rejetés. Cela fait partie de la place du filmeur. Dans la scène de la sono, on m'avait dit dès le début : « Les CRS sont en train de nous empêcher d'installer la sono, est-ce que tu peux aller filmer ça ?»

Et nous avons tout de même passé trois heures au commissariat juste parce que nous avions filmé. Un arrêté spécial interdisant de filmer sur le pont menant à l'Assemblée avait soi-disant été pris. Quand j'ai demandé à le voir, évidemment cela n'a pas été possible... À un moment donné la police est venue pour prendre ma caméra, j'ai crié et un homme est venu s'interposer : lui a passé trois jours en garde à vue, et on nous a confisqué tout notre matériel. Comme cela a commencé à faire un peu de bruit, le commissaire a dit que l'on pouvait y aller : je lui ai dit que je partais, mais pour retourner devant l'Assemblée [rires]. Je ne l'ai pas mis dans le film car cela s'est passé vers la fin, et j'ai pensé que ce que j'avais par ailleurs était suffisamment parlant.

MATTHIEU BAREYRE :

Je voulais un matériel qui ne fasse pas professionnel, car j'imaginais que les jeunes pourraient parfois se l'approprier. Il y a d'ailleurs une séquence, celle avec les jeunes de Sciences Po, où ils prennent ma caméra spontanément, alors qu'on s'est rencontrés cinq minutes avant. Ils trouvent ça marrant et ils ont envie de filmer. Mais plus généralement, je trouve qu'il est quasiment impossible, aujourd'hui, de filmer dans la rue. Il y avait énormément de déchets, de ratages, de prises polluées par des gens qui me bousculent, hurlent dans les micros, mettent la main devant la caméra, m'engueulent alors que je ne les filme pas. Y arriver était vraiment un défi. La principale raison, à mon avis, est que les gens ont honte d'eux-mêmes. Leur image a tellement été salie par la télévision qu'une caméra aperçue dans la rue la nuit est forcément là pour ternir leur image, les condamner moralement. Ce n'est pas quelques cas isolés mais la majorité : des gens m'engueulent quasiment car ils imaginent que je fais un reportage à sensation sur l'alcool, les drogues... Donc la première attitude, c'est la défiance. Et ça c'est très dur. D'abord parce que de la violence s'exprime, qu'il y a parfois des insultes. « Pourquoi vous êtes là ? C'est BFM TV ? » BFM TV pour eux c'est vraiment l'axe du mal ! La méfiance porte

aussi sur le montage et la voix off : « Vous allez nous faire dire ce qu'on n'a pas envie de dire. » Les gens ont une conscience aiguë du fait que l'on peut faire dire n'importe quoi aux images. Quand je vois aujourd'hui les gens de BFM qui se plaignent d'être poursuivis dans la rue par les gilets jaunes, je ne suis pas du tout surpris. Ça existait déjà au printemps 2016, et dans le black bloc j'ai vu des caméras de BFM se faire éclater, exploser au sol.

La honte tient aussi au fait que les gens ne se trouvent pas du tout intéressants. Je pense que toutes les émissions de télé-réalité notamment ont produit une sorte de honte de soi-même, couplée au plaisir de ricaner sur les autres. C'est très présent et c'est tout le temps une lutte pour obtenir la confiance. Pour certaines personnes, cela m'a pris des mois. Par exemple Soall m'a en quelque sorte ouvert sa vie, elle m'a présenté son groupe d'amis, mais en même temps ils n'arrêtaient pas de me dire qu'ils ne voulaient pas que je fasse un truc sur la débauche. Il y a une espèce de marqueur moral très fort.

C'est aussi une question de rencontre. Il y a des gens qui ont besoin de filmer et des gens qui ont besoin d'être filmés. Je ne crois pas qu'il y ait une seule rencontre dans le film où la personne n'a pas eu autant besoin de la caméra que moi. Ça leur sert, ça les fait avancer. Pour pas mal de jeunes, ça a été un moment important, et puis se voir après aussi. Quand Rose s'est vue pour la première fois à l'écran, ça a été un choc absolu pour elle. Pour Soall, la projection en avant-première a été une sorte de passage : c'était une manière d'assumer pleinement ce qu'elle est, dans son travail, sa sexualité. C'est énorme, en fait, les gens ressentent un plaisir à se voir représentés.

Au début, on ne savait pas comment faire. On a passé beaucoup de temps dans la rue, à regarder les gens qui passent, en cherchant, sur un regard, quelque chose. Et puis il faut avouer qu'on rencontrait beaucoup de gens en taxant des cigarettes. Ça permettait d'établir le contact. On nous demandait ce qu'on faisait là avec notre matériel, alors on répondait : « C'est une caméra, et si tu veux on passe la soirée à te filmer, on te suit. » Mais on a mis du temps à trouver cette forme de décontraction.

Évidemment, il y a différents contextes. Et à chaque fois il faut se demander si on peut commencer à filmer ou s'il faut discuter trois heures avec les gens. Le black bloc, il est clair qu'on ne peut pas le filmer comme ça. En manifestation,

on est pris à parti par les policiers, par le black bloc, c'est très violent. Il a fallu un an pour que l'antifa qui parle dans le film me fasse confiance. Je l'ai repérée, suivie, rencontrée, revue : il fallait qu'elle comprenne qu'il s'agissait d'une démarche particulière et que c'était elle et son intimité qui m'intéressaient, pas des images spectaculaires. On était très attentifs aux contextes : quand on est arrivés à Bobigny, on a senti qu'il ne fallait pas filmer l'émeute mais faire parler les gens. C'était de fait le but de ce rassemblement mais après quelques prises de parole, cela a tourné à l'affrontement car la police visait les gens au flashlight. Pendant que les flics tiraient des lacrymos, on est restés là jusque très tard et les gens nous ont parlé, car le besoin était présent.

On a aussi été souvent à côté de la plaque. Il est très compliqué de comprendre ce qui se joue au moment où ça se joue. J'ai parfois pu détruire un lien ou une possibilité par maladresse, en posant la mauvaise question. Et il y a aussi la fatigue. Le tournage était quelque chose de physique car on vivait la nuit, on était souvent dans des états un peu seconds. Quand on se fait engueuler à 3h du matin, il est parfois compliqué de ne pas mal réagir.

ENTRE CAMÉRAS

MARIANA OTERO :

Il y avait un autre problème sur la place de la République au début : la multiplicité des caméras. Beaucoup de gens venaient filmer parce que c'était un événement exceptionnel, et je me doutais qu'ils partiraient une fois que ce serait moins médiatisé. En attendant, cela gênait ceux qui étaient là pour faire un vrai travail : il y avait toujours une caméra devant une caméra devant une caméra. Je me disais d'ailleurs qu'il allait y avoir plein de films sur Nuit Debout, et que l'on allait pouvoir faire une espèce d'ensemble et que quelque chose de plus global pourrait se raconter... Mais en fait il y a eu très peu de films, comme si les gens n'avaient pas su quoi faire de tous ces rushes.

Cette multiplicité de caméras rendait d'une part difficile d'établir un lien privilégié entre filmeur et filmés : on se retrouve un peu perdu parmi une nuée de caméras. Et d'autre part cela agaçait les participants, qui avaient justement

envie que les gens participent au lieu de filmer. Je me sentais d'ailleurs au départ moi-même tiraillé.

En plus, ça complique le travail parce que j'ai aussi vu des mecs – car c'était surtout des mecs, il faut le dire – qui arrivaient avec leur grosse caméra et se mettaient dans le champ avec un sans-gêne incroyable, sans aucun souci de partage. Je me souviens de quelqu'un habillé en orange fluo, alors évidemment à chaque fois on ne voyait que lui au milieu du cadre. Moi qui aime bien établir une relation privilégiée, un peu sacrée, avec les gens que je filme, j'ai été très bousculée dans ma façon de travailler. C'était un peu le cauchemar.

MATTHIEU BAREYRE :

C'est vrai que beaucoup de caméras se confondent dans la rue. À un moment dans le film, Rose me dit : « Heureusement que je te connais, sinon je te défoncerais. » On est en mai 2016, ça fait deux mois que *Nuit Debout* a commencé et il y a à ce moment-là toute une interrogation sur le rôle des médias, la présence des caméras en manifestation, etc. D'ailleurs le plan tourné le 2 avril, le premier soir où je rencontre Rose, et où elle se met à pleurer, est d'abord un petit miracle parce qu'il n'y a personne à ce moment-là qui m'agresse ou me dit : « Mais tu es en train de faire un plan à sensation, tu vas exploiter cette fille. » En fait, ce type d'intervention est arrivé à la toute fin, dans un moment que je n'ai pas monté : un mec est venu pour me dire d'arrêter de filmer, en me prenant pour la télé.

Pour la jeunesse, cette expérience d'une omniprésence des caméras a commencé avec les attentats de *Charlie Hebdo* et s'est amplifiée avec le 13 novembre. À partir du 14 novembre, on a filmé pendant trois semaines non-stop, et on a pu voir tout ce qui se passait. J'ai vu des journalistes de télévision discuter avec des très jeunes gens de seize ou dix-huit ans, leur demander de poser des roses sur les devantures des cafés, c'est-à-dire mettre en scène un moment de recueillement. On voyait ça partout : BFM, LCI qui demandaient aux gens s'ils n'avaient pas des images des événements, négociaient les prix... Au moment où *Nuit Debout* a commencé, il y avait déjà une sorte de méfiance vis-à-vis de ceux qui fabriquent des images, et même une sorte de haine...

On a beau expliquer qu'on fait du cinéma, qu'on travaille depuis un an et

qu'on recherche le point de vue des jeunes, il n'y a rien à faire : à la fin, on nous demande sur quelle chaîne notre reportage va passer. En fait, le cinéma n'existe pas dans l'esprit des gens. Pour eux, le cinéma c'est *Star Wars*, mais le reste est inconnu, inimaginable.

DROIT À L'IMAGE

MARIANA OTERO :

Le droit à l'image est la première question que mon producteur habituel, Denis Freyd, m'a posée : « Est-ce que vous demandez l'autorisation d'utiliser l'image ? » J'ai dit qu'il y avait peut-être 1000 personnes, que ça n'était pas possible à moins d'avoir un super assistant ! Pour cette simple raison, ce problème d'autorisation, cela lui semblait trop risqué de s'investir dans un tel film puisque l'on sait qu'il faudra les autorisations s'il doit passer au cinéma. C'était donc un vrai problème. C'est pour cela que j'ai dû chercher un producteur prêt à prendre ce risque, Pascal Deux de Buddy Movies.

MATTHIEU BAREYRE :

Si je savais tout ce que je sais maintenant sur le droit à l'image, j'aurais travaillé de façon beaucoup plus rigoureuse. Je demanderais l'autorisation ou le contact sur le champ à toute personne que je filme. C'est compliqué, car j'ai filmé des centaines de gens, mais sans cela ça devient un dédale. J'ai passé ma vie à envoyer des messages pour retrouver les uns et les autres. J'en avais déjà conscience au tournage. J'ai évité les plans d'ensemble dans les bars, par exemple. Il y a un panoramique très long dans une boîte, c'est un calvaire. La production m'a parlé d'une zone de flou avec laquelle on pouvait travailler, mais en fait cela n'existe pas vraiment. C'est très rigoureux, et toutes les personnes dont je n'ai pas l'autorisation auront leur visage flouté lors de la diffusion en salles. Mais ça ne devrait pas être énorme car je dois avoir 80 ou 90 % des autorisations.

Il n'y a pas un visage du film qui ne soit pas scanné par la production et moi en se demandant si on a l'autorisation, si on peut montrer, si c'est

grave si on ne floute pas, si c'est compromettant pour la personne. Le distributeur ne prendra jamais un risque de droit au niveau des visages. Dans ces conditions, un plan d'ensemble dans la rue devient impossible si ce n'est pas une manifestation publique déposée à la préfecture. La production a engagé un avocat qui scanne le film. Et la distribution, je pense, va faire pareil. Il y a ensuite toutes les questions de droit de vente aux États-Unis par exemple, où la réglementation n'est pas la même. Ils veulent des preuves pour tout.

MARIANA OTERO :

Avec mon producteur, on a convenu d'aller voir les gens à la fin du montage. Ne sachant pas à quoi le film allait ressembler, ce n'était pas la peine de demander systématiquement une autorisation, les gens eux-mêmes n'auraient pas su à quoi ils participaient. Les recherches n'ont pas toujours été faciles. Par l'intermédiaire de personnes que je connaissais très bien ou en montrant des images lors de réunions, j'ai petit à petit retrouvé quasiment tout le monde. À part un que j'ai retrouvé plus tard, qui était à Toulouse et qui s'est reconnu en voyant le film, plus de six mois après sa sortie ! Il faut préciser que ces recherches concernaient seulement ceux qui prenaient la parole.

MATTHIEU BAREYRE :

Il est compliqué de parler papiers avant de vivre quoi que ce soit avec les gens. J'étais clair sur le fait que je ne pourrais pas utiliser les rushes s'ils ne me donnaient pas leur accord signé, et aussi conscient du fait que les gens sont parfois ivres la nuit. Dans ce cas, où s'ils avaient pris quelque chose, on convenait de se rappeler pour que je leur montre les images. Je ne voulais pas de problèmes, et les personnes floutées sont des passants que je n'ai pas pu retrouver. Celui qui suce le gode dans le bar m'a signé l'autorisation tout de suite après, mais je l'ai recontacté un an plus tard pour lui demander s'il était toujours sûr.

Faire ce film-là, c'est un calvaire de production et de distribution, et un calvaire pour moi dans la mesure où je m'occupe des autorisations : je suis la seule personne que les gens connaissent. Je n'ai pas envie de les faire appeler par la

production, ça effraie et ça rend la chose trop professionnelle. Je préfère garder un lien humain. Les jeunes dealers sur les Champs-Elysées, j'ai dû aller les retrouver. Ils avaient disparu après une embrouille. Je n'ai rien compris, mais par miracle l'un m'avait donné son snapchat pour rigoler. Je suis donc passé par Snapchat, Facebook, Twitter. J'ai fini par les retrouver à Saint-Maur-des-Fossés, ce qui m'a valu un contrôle de la BAC qui me prenait pour un client. Quand j'ai retrouvé les garçons au pied de leurs tours, ils ont halluciné. Le premier que j'ai reconnu avait complètement oublié alors j'ai sorti une photo que j'avais imprimée. Puis je leur ai montré la séquence sur mon téléphone, et ils étaient encore plus hallucinés. Ce qui est marrant c'est que, dans leur cas, il ne faut pas seulement leur autorisation individuelle, mais celle du groupe. L'un va prendre la feuille, la regarder, tout lire, expliquer à l'autre : « Attention, ça c'est un droit à l'image. » Et puis à un moment, ils essaient de négocier pour avoir un peu de fric [rires]. Mine de rien, les problèmes de production engendrent de belles histoires. Il y a des gens que j'ai retrouvés des mois, des années plus tard. J'avais aussi posté des annonces sur Facebook, car on ne sait jamais... J'aimerais retrouver tout le monde.

MARIANA OTERO :

En général, les gens étaient très contents et touchés que je leur demande l'autorisation. Ils trouvaient ça incroyable, car ils disaient que la plupart de ceux qui filmaient ne leur avaient jamais rien demandé. Ensuite, quand j'expliquais le pourquoi et le comment du film, la plupart était d'accord. Je n'ai eu aucun refus, en fait. J'ai ensuite organisé une grande projection avec tous ceux qui étaient dans le film et ils ont pour la plupart retrouvé quelque chose de ce qu'ils avaient vécu. Bien sûr, c'était mon film et pas le film de leurs rêves, certains auraient bien aimé voir autre chose, etc. Après, on peut voir au générique que certains ont choisi de faire figurer leur noms complets, d'autre simplement leur prénom et d'autres encore leur pseudonyme de lutte, pour préserver un anonymat et protéger un espace privé.

LES SCOTCHEUSES :

Dans nos films, beaucoup de visages sont cachés sous des capuches, des

lunettes ou des masques, pour des raisons à la fois « poétiques » (le carnaval) et pragmatiques. C'est une habitude de plus en plus répandue, à cause du fichage et de la surveillance systématique de tout ce qui est considéré comme une menace par le pouvoir. Le masque fait partie des gestes et des réflexes nécessaires pour pouvoir continuer à défendre certaines pratiques. C'est un exemple d'une réalité qui nous inspire et nous donne envie de pousser plus loin sa représentation dans des imaginaires un peu cocasses. Aussi parce qu'il y a tout un enjeu à lutter contre la peur que cela peut susciter : cette peur étant d'ordinaire entretenue, notamment dans l'espace des images médiatiques, nous considérons qu'il est plus honnête de s'en moquer.

MATTHIEU BAREYRE :

Quand on filme l'espace public il y a les visages, mais aussi les bâtiments, les façades. Par espace public, on entend en général la rue, la ville. Or, l'espace urbain est saturé d'espaces privés. Par exemple, on ne peut pas filmer la Tour Eiffel à moins de payer une somme d'argent colossale parce que la teinte de la lumière a été déposée par son inventeur. J'ai filmé des enseignes, je ne sais pas encore ce que la production va en faire. En fait, les marques ont à disposition des avocats qui peuvent porter plainte s'ils estiment qu'il y a un préjudice porté à leur image. Quand je fais un plan sur Sephora, Publicis, etc., je sais que c'est problématique et qu'il va falloir se jouer de la contrainte. Peut-être en mettant un petit encart noir pour montrer qu'il y a censure. En fait, ce n'est plus vraiment de la censure ; c'est un contrôle en amont qui fait qu'au moment où les films sortent, énormément de choses ont déjà été balisées, tout simplement pour des questions économiques. La production ne va pas risquer un procès contre Nike. Pour les versions festivals il n'y a pas de problème mais, dès qu'il y a exploitation commerciale, il est possible d'attaquer. Mais il n'y a pas que les marques. J'ai filmé un tag dans le métro : « Il fait noir au pays des lumières ». Son auteur, je ne sais pas comment, a su que le tag serait dans le film. Il nous a demandé de l'argent. On lui a simplement dit : « C'est comme tu veux : soit on enlève le plan, soit tu nous laisses tranquille. » Je ne vais pas commencer à verser des dividendes parce que les gens ont fait un tag dans la rue...

TÉMOIGNER, LUTTER

MATTHIEU BAREYRE :

Je voulais faire un film sur le présent. Filmer ce qui n'a pas encore été regardé et qui pourtant est sous nos yeux. Aujourd'hui, tout est fait pour qu'on ne filme pas le présent. Du point de vue des financements, de la production, de la distribution, ce n'est pas possible. J'aurais voulu que ce film sorte en septembre 2017. Évidemment, je n'avais pas fini le montage, mais dans l'esprit ça devrait être cela. J'aimerais que les choses soient vues au moment où les choses se passent encore. L'idéal serait d'avoir le recul que permet le temps, mais dans l'instant. Mais il faut abandonner cette idée qui rend fou : peut-être que c'est très bien comme ça, et que c'est la temporalité du cinéma par rapport à la télévision.

Filmer le présent est d'autant plus compliqué qu'il faut traverser des couches d'idéologies. Tu veux faire un film sur la jeunesse ? Mais elle n'est pas intéressante, elle passe sa vie sur Twitter, elle n'a rien à dire, rien à penser. L'espace public ? Il ne se passe rien. C'est ce que j'ai entendu pendant des mois, de la part des gens de ma génération et celle d'après. « Les jeunes ne sont bons qu'à se détruire par l'alcool. » Après le 13 novembre, une fois qu'il y avait eu cent vingt-cinq morts, le discours avait changé. Je faisais alors un film de résistant. « Les terrasses, nos valeurs. » Après Nuit Debout, comme ça faisait un an et demi que je disais que quelque chose allait se passer, j'étais devenu un prophète. Une fois qu'ils se sont rendus compte que Nuit Debout n'était pas juste constitué de gens voulant réécrire la constitution, mais que certains avaient aussi une stratégie offensive : « Attention, tu vas faire un film de militant. Attention, tu te radicalises. » Au CNC, on m'a expliqué que ce n'était pas ça la jeunesse, que ce n'était pas ça la banlieue. À Cannes, pareil. Quand on fait un film qui s'appelle *Le genou de Claire*, personne ne vient te dire « Attends, moi je la connais Claire, son genou n'est pas comme ça. » Moi, c'est tout le temps « L'époque, c'est pas ça. » Et des gens me disaient cela même après avoir vu le film. Ce qui signifie que tout ce que je montre n'est pas significatif. Que tous les gens que je montre n'ont pas le droit de faire partie de l'époque.

Le simple fait que j'aille avec une caméra dans des endroits où les gens



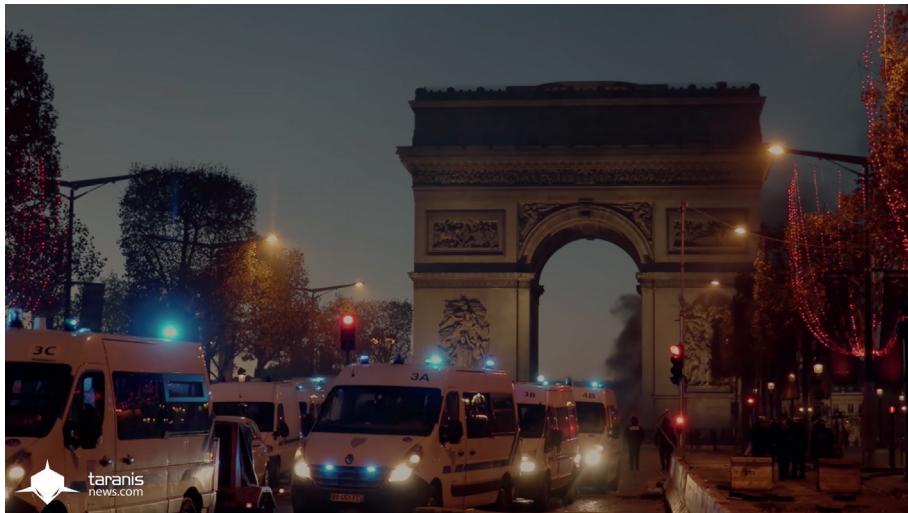














sont ivres passait mal. Mais ce ne sont pas les gens ivres qui m'intéressent. J'ai gardé le moment avec les jeunes de Sciences Po parce que je trouve qu'il y a une légèreté, une gaieté, une drôlerie... Et puis dans cet espèce de clash à 5h du matin, lorsque Melchior essaie de défendre l'idée qu'il faut prendre des drogues, et que l'autre lui répond qu'il vaut mieux travailler, des choses s'expriment : ça parle du concours, de Le Pen qui arrive... D'un coup, toutes les angoisses reviennent, mais pas comme dans les médias. Ce sont des choses que l'on a besoin de mettre hors de nous-mêmes. C'est ça que je voulais, et c'est ça l'époque : tout ce qui nous traverse sans qu'on en ait vraiment conscience et dont on dépend. Qu'est-ce qui fait qu'aujourd'hui on parle de telle ou telle chose et pas d'une autre ? Le rapport de force est là, c'est toujours la question de l'agenda, de quoi on parle. Qu'est-ce qu'il est important de dire ? Et tant qu'on reste dans l'agenda des autres, on est dépendants. Or on ne peut pas, tout le temps, entendre parler de choses qui ne nous concernent pas. La question, c'est ce qui nous importe au plus haut point, à *nous*. La colère, elle est là pour dire qu'on veut parler de ça.

Peut-être que la fiction, la fable, permet de parler de façon plus incisive du présent. J'ai l'impression, parce que... Stendhal disait, la politique dans une œuvre littéraire c'est comme un coup de pistolet dans un concert. Moi j'aime bien quand les choses sont impures, quand on se sert de signaux du présent. Cela dit, je ne les mettrai pas au moment de l'écriture car je suis sûr que les commissions se focaliseraient là-dessus. La fiction permet de se dégager de l'idéologie avec laquelle le documentaire est aux prises.

LES SCOTCHEUSES :

Pour chacun de nos films, on pourrait dire, sans que ça soit une recette, qu'il y a en même temps l'envie de rejoindre une lutte et une hypothèse de cinéma, ou plus exactement l'hypothèse de s'emparer d'un genre. On s'inspire du burlesque, du western, du conte fantastique, et dernièrement, pour le film que l'on est en train de faire à Bure, du film d'anticipation-catastrophe. Les films de genre ont ceci de pratique qu'il s'agit d'un univers plus ou moins commun à chacun.e. Ensuite, on en discute... et on oublie assez vite car plein d'autres idées de cinéma arrivent ! C'est donc seulement un point de départ,

parfois assez vite taillé en pièces, mais dont il reste quelques lambeaux.

Pour nous, la fiction peut tout aussi bien témoigner des luttes que le documentaire. Dans *Anomalies* par exemple, la mise en scène burlesque du contrôle s'inspire des véritables contrôles de l'Agence de services et de paiement (ASP). Il y a une réelle joie subversive à remettre en scène de cette façon-là une situation subie et oppressante. Ce qui sous-tend une lutte, ce ne sont pas seulement des revendications ou des mots d'ordre, c'est aussi, et peut-être avant tout, un ensemble de dimensions sensibles, existentielles qu'il s'agit de défendre et d'accroître. La fiction et l'imaginaire permettent alors de les rendre visibles, de les transmettre, de les nourrir en délivrant la sombre réalité à laquelle nous sommes confrontés, ce monde capitaliste techno-industriel qui va à sa perte, tout aussi bien d'ailleurs qu'en délivrant les formes joyeuses de résistance à cette triste réalité. Cela dit, nous pouvons aussi avoir entre nous des discussions politiques très sérieuses pour décider d'un élément de mise en scène et pour nourrir les films de nos intentions et analyses sur la situation présente.

MARIANA OTERO :

Ma question de cinéaste, c'est la mise en scène de la parole : comment elle se construit par un dispositif et dépasse le propos de comptoir ; comment faire en sorte que chacun puisse s'exprimer avec singularité et du plus profond de lui-même. Dans *Histoire d'un secret*, mon souci était de savoir comment mettre en scène la parole familiale pour dépasser la famille. Donc là, avec *L'Assemblée*, c'était un peu la même chose, à ceci près que la parole était mise en scène par une commission, la « commission démocratie ».

Je voyais beaucoup de points communs entre le travail de celle-ci et mon propre travail, puisque mettre en scène la parole implique évidemment de faire en sorte qu'elle soit entendue. Il n'y a pas de parole sans écoute. La commission faisait en sorte que la parole soit organisée, grâce à tout un système de signes qui permettait aux auditeurs de ne pas être simplement passifs. Ils pouvaient montrer leurs sentiments, accord, désaccord, par des gestes. Ce système ménageait du silence en supprimant les bruits des applaudissements, les cris. Sur la place, le découpage de l'espace en plusieurs lieux renvoyait également à des questions abyssales. J'étais touchée par cela et j'essayais de le réfléchir dans

ma façon de filmer, en filmant à la fois la parole et l'écoute, que ce soit par les signes en assemblée ou l'écoute en commission. Construire la parole est une manière de rendre le spectateur actif, de lui permettre de penser les choses en organisant aussi les silences, le vide, au lieu de le perdre dans un flux.

MATTHIEU BAREYRE :

Plein de gens restent dans la représentation, un truc de code ou de fuite, et ne veulent pas se livrer. Ce n'est jamais très intéressant. Mais pour ceux qui décident de donner quelque chose d'eux-mêmes, il y a l'enjeu d'être à la hauteur du fait d'être filmé. Par exemple, le jeune sur les quais expliquant à quel point l'ordre parental le constraint, m'a dit à la fin : « Ça fait bizarre de mettre des mots là-dessus. » C'est notre relation qui à ce moment-là lui permet de dire une chose qu'il n'avait jamais formulée. Et je pense que ça se sent. Quelque chose se passe dans le plan qui n'avait jamais eu lieu avant, ou pas comme ça, pas avec ces mots. Mais c'est pareil pour une image du black bloc ou une danse, un jeune qui me parle. On se dit que ce n'est pas codé, ça nous semble unique. Et on ne voulait garder que cela. Garder la parole, pas le discours. Le discours, c'est ce qu'on peut répéter à n'importe qui. Par exemple, j'ai rencontré un jeune sur la place de la République le 29 novembre 2015 qui me parle des taxes, des charges, qu'il n'en peut plus et que ça va péter. J'adore ce rush, je l'ai regardé plein de fois. J'étais sûr de le monter, mais je ne l'ai pas fait. Parce que c'est un discours qu'il a déjà répété, et que d'ailleurs il m'a répété après. Ce n'est pas un événement, pas une parole. Pour moi, une parole, c'est une victoire sur le silence, la honte, ou une humiliation qui fait que quelque chose s'est à un moment donné rompu en nous. C'est aussi pour ça qu'on n'a pas choisi une grosse caméra. Je préférerais que les gens pensent que c'était pour rigoler, c'était plus simple.

MARIANA OTERO :

Si je m'intéresse à la parole, je ne la sacrifie pas non plus : on ne peut d'ailleurs pas garder les choses dans leur absolue longueur. Plus que le contenu de chaque parole, c'est l'esprit de ce qui est en train de se passer sur la place qui m'intéresse, et le restituer passe par la construction de l'ensemble. J'aime la

coupure. C'est comme en psychanalyse : il y a des psychanalystes qui laissent parler les gens pendant une heure, et il y a les psychanalystes – en général les lacaniens – qui coupent. Quand ils pensent que c'est très important, ils interrompent l'analysé en pensant que c'est ça qui va faire sens et qu'il faut laisser du silence à ce moment-là. Dans le cinéma, je serais un peu plus lacanienne que freudienne !

Depuis que le cinéma documentaire existe, il y a sans doute deux tendances : celle qui utilise le plan-séquence afin de respecter la continuité, et qu'André Bazin défendait, et l'autre, dont je fais partie, qui coupe en maintenant malgré tout une illusion de continuité. Comme c'est la construction d'ensemble qui m'intéresse, le plan n'est pas pour moi une unité absolument autonome : le sens ne se construit pas seulement dans le plan, mais dans un ensemble plus large. Je coupe pour faire arriver le sens et la pensée de la manière qui correspond à mon envie, tout en essayant de ne pas donner l'impression de forcer les choses. Il y a donc une espèce de double jeu nécessaire pour faire en sorte que le sens apparaisse un peu de façon cachée, mine de rien, et cela m'oblige à structurer et couper beaucoup.

J'ai par exemple intégré au cours du film plusieurs plans où l'on voit l'activité sur la place, le montage de bâches : ce que j'essayais de garder à travers ces moments-là était le côté très fragile du lieu. On y inventait avec sérieux quelque chose de fondamental, un espace démocratique (non pas en termes de nombre, mais en termes d'organisation), et en même temps cet espace, par rapport à un endroit comme l'Assemblée nationale, fait de pierres, était de bric et de broc, éphémère et soumis aux conditions météorologiques. J'ai donc privilégié l'attente sous la pluie, les bouts de ficelles, le bricolage, un aspect qui tranche avec la gravité de ce qui essayait de se faire. C'est pour ça qu'il y a cet enchaînement entre un plan sur l'Assemblée nationale avec ses grandes colonnes de pierre et un autre où l'on retrouve les installations précaires de la place de la République. À la fin, juste avant le générique, on retrouve un plan d'un homme accrochant ses ficelles, indiquant toujours la fragilité, mais pointant aussi une persistance et une renaissance possible à tout instant : il suffit d'une corde et d'une toile. Ces gestes, pour moi, n'étaient pas anodins. Pour faire comprendre qu'il ne s'agissait pas juste de plans de coupe, il me fallait

les répéter. Il y a du sens dans cette répétition, pour moi et pour ceux qui font cette assemblée.

Pour moi, ce qui se passait sur cette place aurait pu se passer il y a 2000 ans ou pourra se passer dans 2000 ans. J'avais, dans une certaine mesure, un désir d'abstraire ce qui se joue de son contexte immédiat. Je n'ai pas inclus de discours de politiciens car cela aurait immédiatement apporté une dimension historique qui ne correspondait pas à cette vision. Dans son rapport à la parole, la question de la démocratie, celle qui m'intéresse, demeure la même à travers le temps, et je voulais lui donner une forme d'éternité.

MATTHIEU BAREYRE :

Je ne voulais pas faire une chronique, je trouve qu'il y a quelque chose de laborieux dans le fait de relater des faits de manière chronologique. Je ne pouvais pas non plus expliciter le contexte de chaque situation, car ceux-ci étaient trop différents. La façon dont le film est monté est assez mentale, le temps est plutôt traité comme un grand bloc à partir duquel je navigue selon des émotions, des paroles, des mouvements. Je ne voulais pas que la raison l'emporte dans la manière dont les séquences s'enchaînent. Pour moi, le témoignage est lié aux faits. Mais je ne suis pas historien. Je n'ai pas la mémoire des faits. Ce dont je me souviens, ce sont les émotions face à telle personne, à tel moment de ma vie. Je ne fais confiance qu'à cela. Faire un film d'historien revient à analyser et à démontrer. Je ne veux pas démontrer. Je ne cherche pas à convaincre qui que ce soit avec ce film. Je voulais juste faire pour des jeunes de vingt ans ce que personne n'a fait pour moi, c'est-à-dire avoir confiance en moi.

Ouvrir la porte des rêves pour entrer dans la discussion était primordial. D'emblée on comprend qu'on ne va pas seulement parler de nos vies mais aussi de notre imaginaire, et l'imaginaire c'est des forces, des pulsions, c'est contradictoire. Une des questions était : « Qu'est-ce qui vous empêche de dormir ? » Ce qui est très différent de « Qu'est-ce que vous faites dans la vie ? » Quand Sarah parle de ses profs et dit : « C'est super intéressant mais c'est super chiant aussi, bande de connards ! », elle lâche le truc parce qu'elle n'en peut plus. Les gens ont besoin de se lâcher, et ce « lâcher prise », c'est ça qui

m'intéressait aussi. Quand est-ce qu'on lâche prise et qu'est-ce qui lâche en nous quand on lâche prise ? On ne dit pas tout et n'importe quoi. Il y avait cette idée d'aller chercher le jour dans la nuit, la semaine dans le week-end. Qu'est-ce qui, de la semaine, lâche pendant le week-end ? On dit toujours : la jeunesse, l'alcool, les drogues... Oui, mais pourquoi ? Pourquoi on a tant besoin de ça pour supporter le lundi d'après ?

PRENDRE FORME

LES SCOTCHEUSES :

Nos deux films tournés à la ZAD se terminent en allant vers l'extérieur de Notre-Dame-des-Landes : il y a quelque chose de l'ordre de la dramaturgie là-dedans, mais pas seulement. C'est aussi le mouvement de ce qui se passait qui nous a guidés. Comme on participe à la lutte tout en faisant nos films, la dramaturgie de ceux-ci est très étroitement liée aux moments et aux mouvements de la lutte. Mais il y a aussi la question complexe et importante de l'ouverture. Nous avions le désir, particulièrement dans *No Ouestern* qui se conclut lors d'une rencontre entre zadistes et villageois, que le film s'ouvre sur un ailleurs, comme nous l'évoquons en parlant souvent de « territoire à conquérir » ou d'univers à « faire se rencontrer ». Les luttes portent cela, nos films se devaient de l'incarner aussi.

MARIANA OTERO :

On ne peut pas montrer un lieu de résistance sans montrer un petit peu à quoi il résiste. Si j'avais un désir d'abstraire Nuit Debout, il y avait en même temps la nécessité de le relier à son contexte. Il fallait aussi montrer que Nuit Debout n'est pas hors du monde mais inscrit dans le quotidien, que les gens y sont sans cesse tiraillés entre l'envie d'inventer et de construire quelque chose de nouveau sur la place et ce qui se passe à l'extérieur. Les gens de Nuit Debout ne se sont pas retirés du monde pour réfléchir, c'est tout l'intérêt et le danger, car ils sont toujours interrompus et ne peuvent pas arriver au bout de ce qu'ils ont envie de faire. Il était important de faire exister cette tension-là et

donc aussi de délivrer par les cartons quelques éléments de contexte, comme par exemple le recours au « 49.3 »².

MATTHIEU BAREYRE :

Le prologue sert à poser un cadre, à montrer Paris tel que moi je le vis : des façades, des monuments, des choses imposantes, des choses qui s'érigent, des choses qui s'imposent, qui posent. Et puis les surfaces : les vitres, les magasins, les lumières. En fait, j'ai ramassé tout ce qui m'insupporte, d'où les musiques qui tapent sur le système. J'avais même demandé à l'anti-fa : « Qu'est-ce que vous avez envie de casser ? Faites-moi la liste. » Ce prologue, c'est un peu ça : tout ce que moi, personnellement, j'aurais envie de casser. Par contraste, je me demandais où l'on pouvait se sentir bien. Sur un toit, dans une rave party improvisée dans un entrepôt, des lieux qu'on se réapproprie... Ce sont à chaque fois des petites choses, car ce ne sont pas des grands actes de résistance. Moi, je ne cherchais pas à montrer que c'était quelque chose de très important, juste que cela existait, qu'on ne puisse pas dire : « C'est rien. » J'entends tout le temps dire « Nuit Debout, ça n'a rien donné », mais en fait ça n'était pas fait pour donner quelque chose, mais pour reprendre. D'abord, c'était une réponse à un silence, une prise de parole. Le 13 novembre, beaucoup de musulmans étaient là parce qu'ils avaient besoin de parler. Les policiers leur ont dit : « On ne parle pas de politique ici. » Forcément, ça énerve. Et trois mois plus tard, les gens, quand ils veulent parler, où reviennent-ils ? Là. C'est ça Nuit Debout. Ce n'est pas rien, c'est même énorme. Je trouve ça fondamental.

Il s'agissait aussi de faire communiquer ce qui est d'habitude séparé, que cela circule. On n'est jamais uniquement ivre, uniquement militant, uniquement sérieux. Il n'y a pas de séparation, on n'est pas des catégories, on n'est

2. L'article 49, alinéa 3, de la Constitution française prévoit que « *Le Premier ministre peut, après délibération du Conseil des ministres, engager la responsabilité du Gouvernement devant l'Assemblée nationale sur le vote d'un projet de loi de finances ou de financement de la sécurité sociale. Dans ce cas, ce projet est considéré comme adopté, sauf si une motion de censure, déposée dans les vingt-quatre heures qui suivent, est votée dans les conditions prévues à l'alinéa précédent. Le Premier ministre peut, en outre, recourir à cette procédure pour un autre projet ou une proposition de loi par session.*

pas des genres. À l'école, quand on a fini le cours de maths, on passe au cours de français. Moi j'aime bien mélanger, montrer que les choses elles sont toujours tissées ensemble. C'était déjà présent dans *Nocturnes* où tout était toujours un peu ambigu : l'espace qui nous surveille, c'est aussi un peu l'espace où on se libère. On n'est jamais purement dans la danse, la frivolité, tout est teinté. On ne peut pas être toujours léger ou toujours lourd. La danse est traversée par la pesanteur, et inversement. C'est le mouvement général du film.

COLLECTIF-SINGULIER

MARIANA OTERO :

Le collectif était magnifique, mais il était important de faire exister le singulier. Là encore, c'est une question qui habite tous mes films : comment le singulier arrive à trouver sa place à l'intérieur du collectif ? C'est aussi la question qu'il y avait à Nuit Debout : faire exister le collectif, mais sans sacrifier l'individu – pas l'individu tel que l'entend l'individualisme du « moi je », mais l'individu comme singularité. Et c'était pareil au niveau de l'image, il fallait à la fois du plan large de groupe et des gros plans. Lorsque, dans une assemblée on voit un homme qui se met à rire, il apparaît très singulier dans sa joie, c'est « quelqu'un » et pas n'importe qui, et en même temps il répète ce que vient de dire l'orateur pour permettre à sa parole de circuler. C'est donc très riche dans ce rapport collectif-singulier qu'il essayait de tisser Nuit Debout. La part de singularité et d'expression individuelle devait toujours s'inscrire dans un horizon collectif. Il était important pour moi de ne pas faire exister de personnages ni un type d'identification ne correspondant pas au mouvement et à sa circulation. C'est sans doute plus difficile, car cela pose des difficultés considérables d'un point de vue narratif notamment...

Dans l'espace qu'il s'était donné, Nuit Debout n'a peut-être pas tout à fait réussi à faire vivre cet équilibre, mais je pense que les participants se sont posés la bonne question, que l'on n'arrive toujours pas à résoudre aujourd'hui. Il n'y a qu'à voir les partis politiques de gauche et l'incapacité à faire coexister ensemble des groupes qui pensent un peu différemment, comme s'il fallait choisir l'un ou l'autre.

MATTHIEU BAREYRE :

Je voulais faire émerger l'intimité là où on ne la soupçonnait pas : dans la rue, au milieu des autres gens. Le jeune Arthur me parle de lui avec une sincérité désarmante tandis qu'autour on entend ses potes. Ça, ça me plaisait beaucoup. J'ai fait plein de plans larges sur des espaces publics, mais j'en ai finalement gardé peu, parce qu'ils existent grâce au son, ce qui fait qu'on n'a pas l'impression de s'enfoncer tout le temps dans le visage. Quand je filme un jeune sur les quais, je suis vraiment à 1m20 de lui et je peux lui parler sans crier, le choix de la distance optique est dans ces cas-là crucial.

LES SCOTCHEUSES :

Notre crainte serait de réduire ces endroits de lutte à des formes binaires, sans donner à voir ce qu'il peut y avoir de complexe ou d'indiscernable dans un groupe, ou chez tel.le ou tel.le individu.e singulier.ère. Quand nous avons fait les films à la ZAD, les conflits n'avaient pas encore pris l'ampleur qu'ils ont eu à un moment donné, notamment après la décision du gouvernement de renoncer à l'aéroport et en même temps de mettre fin à cette expérience politique incroyable. Par contre il est vrai que nous avons toujours une très grande bienveillance dans la manière dont on choisit de représenter les choses. On a même une expression pour ça : la bienveillance hardcore ! Cela ne nous empêche pas vraiment de parler de certaines choses : nous pouvons aussi aimer l'ironie voire la caricature dans la représentation de telle ou telle figure.

La représentation de nos « ennemis » est une question importante, à laquelle nous n'avons pas une réponse unique et univoque. Nous les tournons plutôt en ridicule dans nos films, mais cela est finalement assez peu fidèle à la réalité quand on sait par exemple le niveau des violences policières, à la ZAD ou ailleurs. La représentation des « méchants » est assez différente dans le film que nous sommes en train de faire. Quand nous avons fait les films à la ZAD, le pouvoir se distinguait alors par son absence ! La police n'était absolument jamais présente (de façon visible en tout cas), et il était très délicat pour tout représentant de l'État ou de ses institutions de venir y mettre les pieds.

IMAGES CONTRE IMAGES

LES SCOTCHEUSES :

En tant que collectif, nous sommes nourris d'une multitude d'idées. Mais au plus profond, nous tenons compte de ce qui nous entoure et partons de nos désirs. À savoir : comment nous pourrons nourrir la lutte, lui donner de l'énergie et de la joie. Et comment le cinéma, dans sa forme et son fond, peut être à cet endroit-là. D'une certaine manière, nous nous inscrivons pleinement dans la tradition du cinéma militant dans le sens où celui-ci a pour fonction de donner à voir et propager des raisons de lutter, des façons de s'organiser, et d'exprimer tout ce à quoi on tient, dans nos relations aux autres, au monde, etc. La ZAD a vraiment été un espace politique incroyable, d'une très grande intensité, et qui restait insaisissable dans sa globalité. C'est donc très bien qu'il existe plusieurs formes de représentation de cette réalité, y compris des formes documentaires plus classiques (nous ne parlons évidemment pas des mensonges médiatiques).

MARIANA OTERO :

C'est peut-être la première fois que je fais un film sans recul, sur quelque chose qui est en train d'avoir lieu. Et l'une des choses qui me porte alors est de me dire qu'il est important que des cinéastes s'emparent de l'événement. A ce moment l'intervention des médias, c'est-à-dire des informations télévisées, de l'information qui se fait au jour le jour, était dingue : ils arrivaient avec leurs camions, très nombreux, et, comme ils n'ont pas le temps, ils produisaient toujours les mêmes images. Le cinéaste, lui, peut rester plus longtemps, et ce temps permet que les choses soient racontées différemment, et je me disais que quelques mois après je donnerai une image plus juste. D'ailleurs les gens étaient très étonnés quand j'ai circulé en province avec le film. Étonnés par la violence de la police, mais aussi de voir tout le travail qu'il y avait sur la place, car ils avaient l'image de gens qui s'amusent, qui font la fête, qui brûlent des voitures et de temps en temps causent mais en faisant de vagues signes qui ne veulent rien dire. Alors quand ils ont vu toutes les questions que les gens se posaient, certains ont dit : « Ah si j'avais su j'y serais allé ! »

MATTHIEU BAREYRE :

Je ne vois pas comment on peut filmer dans l'espace public, mais pas seulement, sans avoir conscience qu'il y a d'autres façons de faire, et des façons qui sont parfois problématiques. S'il y a un point de distinction possible entre le cinéma et la télévision, c'est le temps. Prenons un exemple classique : les manifestations. Les caméras de télévision arrivent toutes au même moment, et elles se rassemblent toutes au même endroit, plutôt du côté des policiers. Une fois là, les journalistes attendent que ça pète en discutant. Ils se sont vus la veille ou il y a une semaine, ils se demandent comment ça va. Si par malheur, je me retrouvais au fil de la manifestation à côté d'eux, je me disais que je n'étais pas du tout au bon endroit. C'est un excellent repère, en fait. De notre côté, nous avons eu le temps d'essayer plein de plans. Quand je filme le black bloc au moment de l'affaire Théo, je les suis depuis plus d'un an. J'ai pu voir ce qui n'allait pas, et trouver une manière de les filmer. Peut-être que pour un prochain film, j'aimerais être plus spontané, insouciant. Mais là nous étions très conscients, car c'est un problème pour les gens.

MARIANA OTERO :

J'ai essayé de montrer la violence et la répression policières. Il y a des moments où j'allais à l'avant de la manifestation pour montrer comment les CRS s'installent, se mettent en place. Après, quand ils se mettaient vraiment à charger je ne restais pas non plus devant. Quand les CRS empêchent de filmer, cela vient compléter le fait qu'ils empêchent la parole. Je n'ai quasiment jamais vu de violence de la part des manifestants, en dehors de quelques black blocs. La plupart du temps, j'ai vu des manifestants calmes être traités durement, des manifestants qui d'ailleurs ne voulaient pas non plus être opposés à ceux qui pouvaient se montrer violents et « casser ». C'est la position que Nuit Debout a essayé de garder et à laquelle une discussion au début du film fait référence : on n'est pas avec les « casseurs » mais on n'est pas contre eux non plus.

MATTHIEU BAREYRE :

La question, pour moi, est de se demander ce qu'on casse. Et en fait, on ne casse que ce qui est sacré. Ce sont les idoles contemporaines. Dans le

fait de s'attaquer à une banque, il y a une part de sacrilège. Il y a tout un discours sur les casseurs qui ne viendraient que pour se défoncer. Mais on ne casse jamais tout et n'importe quoi. Il y a des cibles – les banques, les marques, les emblèmes du pouvoir. Il y a une pensée, cela a une signification politique. Il était important pour moi qu'il y ait une succession de plans qui montrent concrètement ce qui est cassé. Ensuite cela s'est joué au son. La séquence en question nous a demandé beaucoup de travail, avec Stéphane Rives. On ne savait pas s'il fallait mettre un son plat, ou des slogans, qui l'auraient en fait redoublé, surchargé. La bande-son de l'époque, c'est les sirènes. Nous allons d'ailleurs remixer le film pour qu'elles soient insupportables. Il faut que l'on ressente l'ambiance des rues de Paris à ce moment-là.

J'ai beaucoup regardé les Périscopes de Buisine³. L'intérêt, par rapport à la télévision qui « couvre l'événement », avec des duplex ou autre, est que Rémy Buisine est de plain-pied dans la situation. Il y a une immersion totale, dont le revers est qu'en filmant tout, on ne filme rien, on ne choisit rien. Et puis j'ai aussi l'impression qu'il y a une forme d'« ubérisation » de l'information, avec des gens qui deviennent auto-entrepreneurs. Ma tendance est plutôt de décélérer, de ralentir, de me demander quel rapport on peut faire. Le risque est de ne plus avoir de référent, ou autre chose que ce qu'on regarde. Si l'on a juste vécu l'escalade de violences depuis trois ans, on s'habitue. Le gouvernement nous habite à l'idée qu'il y aura des morts demain. Si on ne revient pas à un référent, qui est en fait une autre norme, d'ailleurs ou d'un temps plus ancien, on ne voit pas où l'on est. On est dans la norme et le récit que le gouvernement ou les médias construisent. C'est en se référant à une norme qui produit en nous de l'équilibre que l'on se rend compte à quel point la situation est intolérable.

Quelle est la parole, quel est le sujet prioritaire ? L'utilité de l'espace public est là. Les gens se rendent bien compte qu'il ne suffit pas de s'exprimer sur Facebook. BFM TV se contrefout de ce que les gens publient sur Facebook. Ce n'est pas un rapport de pouvoir. Mais c'est là où va l'énergie. Il y a une déperdition gigantesque d'énergie là-dedans. C'est juste un défoncement : on a besoin de publier sinon on a l'impression que l'on ne fait rien. Mais c'est très

3. Application qui permet de diffuser des vidéos en direct sur Twitter.

très minime. C'est ça qui est sidérant : c'est de voir à quel point les choses ne sont pas connectées. Les médias, le gouvernement ne jouent pas sur le même tableau. Donc l'espace public, c'est l'endroit où l'on peut enfin entrer dans un rapport de force, de négociation. Et c'est le seul, je n'en vois pas d'autre. Toutes les vidéos de violences policières n'ont pas amené à un exercice d'autocrédit de la part de ce service public qu'est la police. Au contraire. C'est quand même très significatif. On peut bien sûr imaginer que ce serait pire s'il n'y avait pas ça. Peut-être. Je ne sais pas.

FRAGMENTS URBAINS (IV)

1. Le cinéma est familier de la ville-climat faite d'atmosphères morales et de végétation sociale. Ce n'est en revanche que ponctuellement qu'il s'est tourné vers le modèle de la ville-cortex, plus préoccupée de la syntaxe des flux que de la germination des espèces. Pour *L'homme à la caméra* de Vertov et, au-delà, dans la plupart des « *city symphonies* », l'image importe d'abord par ce qui s'y écoule, quidams, infos ou omnibus. L'opérateur de Vertov s'intéresse surtout à ce qui canalise et motorise, du tramway à la chaîne d'usine, et, hormis quelques moments récréatifs, son film se confond avec un traité de logistique. Et l'insistance sur les standardistes téléphoniques dit assez combien son système de raccords épouse le câblage structurant l'espace urbain. Peu auront suivi cette voie centrée sur la circulation : en France, il n'y a peut-être que le dernier Tati – celui de *Playtime* et de *Trafic* – à s'en être inquiété, et encore cherchait-il surtout à pointer ce qui coince dans les tuyaux informationnels. Autrement, seul le genre le plus innocemment capitaliste (le cinéma d'action) a vu dans l'espace urbain l'analogie d'une structure informatique, soit, en gros, un circuit de données branché à un carnet d'adresses et à un répertoire de commandes (d'où son amour pour les interfaces donnant de l'espace une représentation purement signalétique). De Jason Bourne à Spider-Man, la ville passe pour système médiatique pris entre la capture de data et le balayage d'infrastructures ; son emblème se trouverait dans *Collateral* de Michael Mann (cinéaste du circuit, et du relais), dans les plongées nocturnes sur une Los Angeles réduite à des points clignotants et à des *freeways* lumineuses à travers lesquelles se déplace un tueur (un interrupteur, donc) appelé à mourir dans une rame de métro. Pour tous ces films, l'expérience urbaine consiste en une ambulation qui, de fait, évacue l'assemblée : plus on chante les canaux, plus disparaît ce qui fut longtemps le cœur rêvé de la ville, l'agora. [G. B.]

2. *Des piétons s'engouffraient dans les rues transversales, fuyant la ligne de progression de la foule. Ce n'était pas tant une ligne qu'une ondulation dans la foule. Il entendit un bris de verre, qui tombait en plaques dans la rue. Il y avait un remous isolé devant le Nasdaq Center, quelques blocs plus loin. Des formes et des couleurs remuaient, une lente inclinaison de corps. Ils envahissaient l'entrée et il imagina le tumulte à l'intérieur, les gens qui couraient dans les galeries aux surfaces couvertes d'informations. Ils allaient envahir les salles de contrôle, attaquer le mur vidéo et le téléscripteur au logo.* [D. DL.]

3. Des habitants diversement affairés, transportant des bouteilles en plastique, lavant leur linge, jouant au basket, etc. Le quartier pauvre de Manille sur lequel s'ouvre *Kinatay* est celui du personnage principal, Peping ; mais l'apparition tardive de celui-ci, au bout de trois minutes, s'accompagne d'un éclatement du point de vue : dans la rue, Peping est filmé à distance, le flot des voitures s'interpose entre lui et nous et, quand il monte dans un side-car puis un mini-bus, la caméra se tourne vers l'extérieur. La surprise, lorsqu'il continue sa route sans nous tandis que l'on approche momentanément une situation venant d'être relayée par la radio et à côté de laquelle passait son véhicule, est ainsi modérée. Une fois Peping retrouvé, l'accompagnement est moins lâche : nous restons près de lui dans le van où il est embarqué, avec lequel un gang enlève une danseuse. Cependant les plans sur son visage, lors d'un long trajet, côtoient ceux de la ville filmée à travers les fenêtres et le pare-brise, trouant la nuit de façades de néons et de panneaux publicitaires. Futur policier, jeune père et marié, Peping, empêché de rentrer chez lui, se retrouve impliqué dans un meurtre. Mais l'implication morale du personnage est le pendant de son implication dans la ville. La femme, la radio nous l'apprend, n'est qu'une victime parmi d'autres, et Peping, le film nous le montre, n'est lui-même qu'un homme parmi d'autres – comme celui dont parlait la radio plus tôt, monté en haut d'un panneau, menaçait de sauter aux yeux de tous. Pour passer des policiers, des pères et des maris aux tueurs, tués et suicidaires, traversez la route. La ville les relie. [R. L.]

4. C'est assis dans une rame de métro que l'on découvre Leo, le personnage principal de *The Yards*, de James Gray. Sortant d'un séjour en prison, il s'en va retrouver ses proches et son quartier. C'est assis dans le métro qu'on le laissera. Entre les deux, la rime nous l'indique, le déroulé des événements, tout son parcours, masquent une immobilité profonde. Et le contraste, lors de cette image finale, entre l'avancée de la rame et la fixité du corps et du regard l'exprime encore. En héritier du train, le métro de James Gray se fait volontiers emblème du destin, signe d'un milieu familial et urbain qui exerce une pression permanente sur les personnages. Visuelle, traversant ici et là un arrière-plan, sa présence est aussi largement sonore : c'est par ses grincements et son

rythme régulier, évoquant une pulsation primitive, qu'il s'associe aux actions. Lorsque ces sons coïncident avec la jonction de deux séquences, comme cela arrive dans *The Yards*, le récit semble lui-même s'assimiler à un wagon menant ses passagers, étape après étape, jusqu'au bout de la ligne – métro-métro. Par facétie, le métro de *Two Lovers* se prête un instant au hasard : Leonard compte les portes en demandant à Michelle, sa nouvelle et jolie voisine, de deviner le numéro de celle qui sera le plus proche d'eux une fois la rame arrêtée. Après être montés, et comme en accord avec la quotidienneté associée à leur moyen de transport, les personnages évoquent une vie morne. Mais ce faisant la rame, séparant Leonard du domicile familial, se fait soudain espace d'intimité et de confidence. Michelle l'encourage dans sa passion pour la photo, le considère comme un artiste : à travers elle, la possibilité d'une autre vie, hors des frontières du Queens, se laisse entrevoir. Ils sont entrés par la porte 13 : il y voit un mauvais présage, elle trouve que c'est un bon numéro. L'avenir, le temps d'un trajet, semble ouvert ; au récit de jouer les aiguilleurs. [R. L.]

5. Makoto Shinkai ouvre et referme *Your Name* avec des portes de métro, dont le coulisserement lui sert presque d'art poétique. Au début, un regard glisse sur un autre et un ruban se détache après qu'une main l'a effleuré ; à la fin, les yeux se retrouvent alors que des vitres se muent en glaces sentimentales ; entre ces deux moments, le film aura multiplié les seuils et les interfaces : *shoji* – ces panneaux japonais qui s'ouvrent latéralement, et sur le mouvement duquel s'amorcent la plupart des scènes –, smartphones – les deux héros, dont, bien malgré eux, les esprits migrent au hasard des journées dans le corps de l'autre, se laissent des messages et rappels sur leurs téléphones – et, partout, vitrines, fenêtres et flaques où se reflètent les cœurs et les cieux. Peu avant, l'un des fragments de *5 Centimètres par seconde* avait pour seule trame le périple d'un jeune homme parti rejoindre une amie dans une lointaine banlieue et que la neige coince dans les transports, le condamnant à compter les ouvertures et fermetures de porte. Et le clip réalisé pour la chanson de Sukima Switch, «Mr Kite», se concentre en grande partie sur la construction d'un métro à Singapour (la vidéo a d'ailleurs été utilisée pour la publicité d'une entreprise de BTP, Taisei). Pourquoi une telle obsession ? Peut-être parce que le métro

croise la foule compacte et l'ouverture sur le paysage, mais aussi l'inaction (la rêverie) et le labeur (ou la technique), et que, combinant le mouvement et son arrêt, il offre à tout récit l'image de son squelette, de même que les portes coulissantes rappellent les images au principe de leur défillement. Surtout, le métro est l'envers et le complément de la maison, ce que souligne l'analogie des ouvertures ; aussi est-il mythiquement le lieu où naît l'amour à l'origine de tout foyer. [G. B.]

6. Cela dit, il n'y a pas à établir si Zénobie est à classer parmi les villes heureuses ou malheureuses. Ce n'est pas entre ces deux catégories qu'il y a du sens à partager les villes, mais entre celles-ci : celles qui continuent au travers des années et des changements à donner leur forme aux désirs, et celles où les désirs en viennent à effacer la ville, ou bien sont effacés par elle. [I. C.]

7. Pendant de longues minutes, il l'a suivie à distance, la perdant de vue puis la retrouvant aux détours des rues strasbourgeoises. Et puis, lorsqu'elle monte dans le tramway, il monte avec elle, s'approche, pour lui adresser, enfin, la parole. Ils se tiennent debout, tournant le dos à une vitre – maintenant que la marche a pris fin, c'est la ville qui défile derrière les corps immobiles. Il est revenu après six ans, dans l'espoir de la retrouver. Et ce moment où ils sont côte à côte est celui vers lequel tend tout son parcours. Or, c'est la désillusion : il a beau s'étonner et insister, la fille maintient qu'elle n'est pas celle qu'il croit. Après un plan sur le jeune homme déçu, la caméra passe à l'extérieur et, épousant le mouvement du tramway, nous montre directement les rues traversées, avec leur agitation ordinaire. Avant que l'on revienne à l'intérieur, sur le visage de la fille, il se dit troublé par la ressemblance. Mais c'est qu'il ne la voit qu'à travers cette ville. À l'intérieur, souvent, lorsque la clarté de l'arrière-plan fait s'estomper les reflets, l'on a l'impression d'être face à une transparence de studio : comme si la ville réelle n'était plus qu'une image projetée sur un écran blanc, d'où se détachent deux silhouettes. Derrière les personnages, ce n'est pas Strasbourg que nous voyons, c'est la ville de Sylvia – le lieu où un unique visage double tous les autres, et s'éloigne lorsqu'on l'approche de trop près. Le lieu où une apparition est toujours possible, un désir toujours poursuivi. [R. L.]

8. En ville, la circulation s'arrête uniquement pour laisser traverser les passants, et réciproquement : ininterruption du mouvement qui a beaucoup fait pour la cinégénie urbaine. Or, il arrive que l'immobilité gagne simultanément véhicules et piétons. Dans *Un moment de silence*, Johan van der Keuken saisit un moment de suspension généralisée ; mais, montées de manière à encadrer tout un ensemble de scènes glanées dans Amsterdam, les images d'une ville à l'arrêt s'intègrent encore par la négative dans une dynamique plus globale. Les films d'Avi Mograbi et Eyal Sivan, *Happy birthday Mr. Mograbi* et *Izkor*, présentent également la vision de voitures arrêtées devant des piétons figés. Dans ce cas, le moment de suspension, entièrement recouvert par le bruit des sirènes, n'est pas un moment de silence. Coupée de toute contextualisation, l'immobilité s'emparant de la rue est chez van der Keuken un motif formel : ici, alors que les sirènes scandent les commémorations nationales en Israël, elle est un motif politique. Si la ville a pu être comparée à un corps, la vision de rues figées révèle qu'il s'agit aussi d'un corps éminemment socialisé. Extraordinaire, cette vision tient en elle-même du fantastique ou de la science-fiction, mais les pouvoirs politiques se passent des charmes magiques ou des rayons paralysants. Par son montage de la rue et d'une cour d'école, Eyal Sivan montre que l'éducation suffit à inculquer des réflexes et des façons de se tenir et se mouvoir, jusqu'à obtenir en certaines occasions la fusion des rythmes individuels dans une manifestation collective. Cependant le contraste joue dans les deux sens : si l'interruption du mouvement urbain produit un effet saisissant, le mouvement ne manque pas de sauter aux yeux dans les scènes d'arrêt. Ici, une voiture continue d'avancer, là une fille mâche du chewing-gum, un klaxon perce le silence. Des gens sont mal éduqués et le mouvement, forme de politique, persiste toujours. [R. L.]

9. *Ça pin-ponnait de partout.* [N. Q.]

EPILOGUE

1. Avant la ville, il y avait la contrée. Retournez un siècle et demi en arrière à l'endroit devenu Chicago, et notre distinction habituelle entre ville et campagne disparaît. Sur les bouches du fleuve où devait s'ériger la cité, de petites colonies n'en finissaient pas d'aller et venir sans que leurs habitants n'emploient jamais de termes comme « urbain » ou « rural » pour décrire le territoire. Sans ces mots, pas de ville – car celle-ci n'existe pas tant que personne ne rêve de songes urbains au milieu d'un paysage sans remparts. [...] Et pourtant, si l'idée de limite entre ville et campagne n'avait alors aucun sens, ce monde n'était pas sans frontières. Loin de là : si l'histoire de la ville a pu commencer dans les rêves d'hommes en ayant prophétisé l'ascension, ces mêmes rêves ont creusé leurs fondations dans un sol bien réel, calquant leur destin sur les modèles offerts par la terre. [...]

La crête a toujours été plus qu'une simple ligne de partage des eaux. Treize mille ans auparavant, elle faisait partie de la moraine à l'orée des grands blocs de l'ère glaciaire, alors que ceux-ci entamaient leur longue retraite vers le nord. En cela, elle définissait une autre ligne, bien plus ancienne, entre la glace et les terres. Bien que les glaciers aient disparu depuis longtemps, ils ont laissé des marques partout sur leur passage. Au nord, sur les anciennes roches qui deviendront la partie supérieure du Minnesota, le Wisconsin et le Michigan, la glace a arraché le limon à la terre, l'asséchant au point d'en appauvrir la fertilité. Au sud, elle a creusé des petites mares et d'énormes lacs, déversant de larges quantités de terre féconde et de gravier partout où les glaciers s'arrêtaient dans leurs avancées et retraites successives. L'Illinois et l'Iowa, le sud du Wisconsin et du Minnesota ainsi que Chicago ont tous été bénis par ces dons du Nord. À cause du vent soufflant sur les plaines situées aux marges des couches de glace, des orages de poussière ont déplacé les sédiments les plus fins sur les flancs de coteau de la région. Puis, tandis que les glaciers disparaissaient, de gigantesques volumes d'eau libérés par leur fonte ont sculpté de nouvelles routes pour les principaux cours d'eau, créant ou remaniant des fleuves comme le Chicago, le Wisconsin ou le Mississippi.

Avec l'éveil des glaciers, le climat s'est réchauffé et la neige hivernale a cessé de s'accumuler. Des communautés spécifiques de plantes, toutes adaptées à des habitats qui leur sont propres, ont migré vers un Nord désormais plus accueillant, suivies par les animaux qui vivaient de leurs ressources. Près des bords des glaciers se trouvaient les lichens et l'herbe basse de la toundra arctique, avançant à mesure que la glace se retirait. Derrière eux venaient les épicéas et autres conifères ayant régné sur le paysage pendant des millénaires, jusqu'à ce que, allant vers

le nord à leur tour, ils soient remplacés par les chênes feuillus et les noyers des forêts caduques. Et à l'ouest, où le climat s'asséchait et où les feux devenaient si réguliers que les arbres ne pouvaient y prendre pied, les hautes herbes des prairies installèrent leur royaume. Toutes ces migrations d'après la glace ont défini la géographie végétale de la région. Trois des communautés biotiques les plus importantes du continent se sont rencontrées au nord et à l'ouest du lac Michigan. [...]

Avant que Chicago n'en vienne à sa propre définition d'une ligne séparant la ville et la campagne, les terres autour d'elle groupaient déjà un ensemble complexe de marqueurs naturels, ayant chacun une signification et une histoire spécifiques : gravillons et pierres, rivières et lacs, argile et limon, herbe et arbres, troupeaux nomades ou sédentaires. [...] Et pourtant aucune de ces structures ne compte pour l'histoire humaine tant que l'on n'a pas interrogé comment ceux dont elles influencent la vie comprennent leur importance. En utilisant le paysage, en lui donnant des noms, en l'appelant leur demeure, ces gens ont sélectionné les traits qui les marquaient le plus, et ont dessiné des cartes mentales qui s'y accordaient. Une fois ces décalques catalogués selon une certaine perspective – en identifiant les rivières boueuses traversant l'herbe des prairies à un endroit où, pour se nourrir, l'on pouvait rassembler des plantes dotées de longues feuilles et de racines bulbeuses – les paysages naturels et culturels ont commencé à se confondre et à se façonner mutuellement.

Par ces façonnements mutuels commence l'histoire de la ville. [W. C.]

2. Ce qui est ainsi vacant et comme déposé, ce qui fait coin ou recoin dans l'espace urbain n'est pourtant pas amorphe : le délaissé non seulement est un espace vivant, mais un espace où la vie, sous sa forme végétale tout d'abord, reprend ses droits. De telle sorte que l'on pourrait presque définir le délaissé comme une surface urbaine qui tend à redevenir un biotope. Ce suspens même dans lequel on le découvre, le délaissé l'occupe en vérité avec des graines et des croissances, des improvisations, exactement comme s'il y avait sous une ville et avec elle, tenue par elle en retrait, toute une dormance prête à s'éveiller à la moindre faute d'attention. [J.-C. B.]

INDEX DES FRAGMENTS URBAINS

ANONYME[S]

Athènes, v. 2013-2014 : [II-6.]
Brooklyn, v. 1939 : [I-9.]
Lyon, décembre 2001 : [I-8.]
Paris, juin 2016 : [II-3.]
Paris, janvier 2019 : [I-5.]
Nantes, juin 2016 : [II-5.]

AGEE James

Brooklyn existe, Etats-Unis, 1939 -
trad. Anne Rabinovitch, 1968 :
[I-9.]

BAILLY Jean-Christophe

La phrase urbaine, France, 2013 :
[Epilogue-2.]

BAY Michael

Transformers 3, Etats-Unis, 2011 :
[III-4.]

BENJAMIN Walter : [III-2.]

BLANCHOT Maurice

La rue, France, 1968 : [II-8.]

CALVINO Italo

Les villes invisibles, Italie, 1972 - trad.
Jean Thibaudeau, 1974 : [III-3.]
[IV-6.]

Collectif Lyonnais Affichage

Libre
[affichettes], 2001 : [I-8.]

Cour de Cassation

Chambre civile 1, France, 20 février
2001 : [II-7.]

CRONON William

*Nature's Metropolis. Chicago and the
Great West*, Etats-Unis, 1991 :
[Epilogue-1.]

DELEUZE Gilles

Leibniz comme philosophie du baroque,
France, 1986 : [I-3.]

DELILLO Don

Cosmopolis, Etats-Unis, 2003 - trad.
Marianne Véron, 2005 : [IV-2.]

EASTWOOD Clint

The 15:17 To Paris, Etats-Unis, 2018 :
[III-1.]

EDWARD Gareth

Godzilla, Etats-Unis, 2014 : [III-4.]

EMMERICH Roland

2012, Etats-Unis, 2009 : [III-4.]

ENGELS Friedrich : [II-5.]

GEYRHALTER Nikolaus

Homo Sapiens, Autriche, 2016 : [I-1.]

GILROY Tony, GREEGRASS

Paul et LIMAN Doug

Jason Bourne [Saga], Etats-Unis, 2002-2016 : [IV-1.]

GRAY James

The Yards, Etats-Unis, 2000 : [IV-4.]

Two Lovers, Etats-Unis, 2008 : [IV-4.]

GUATTARI Félix

Pratiques écosophiques et restauration de la cité subjective, France, 1993 : [I-1.]

GUERIN José Luis

Dans la ville de Sylvia, Espagne + France, 2008 : [IV-7.]

HAUSMANN Georges Eugène

Mémoires, 1890-1893 : [II-2.]

HUGO Victor

Les Misérables, France, 1862 : [II-1.]

KAWASE Naomi

Je me focalise sur ce qui m'intéresse, Japon, 1988 : [I-2.]

KEUKEN Johan (van der)

Un moment de silence, Pays-Bas, 1963 : [IV-8.]

Vers le sud, Pays-Bas, 1981 : [I-6.]

Le nouvel âge glaciaire, Pays-Bas, 1974 : [II-4.]

L'ESPERANCE Sylvain

Combat au bout de la nuit, Québec + Suisse, 2017 : [II-6.]

LA ROCHEFOUCAULD

François de

Maximes, France, 1664 : [II-1.]

MAIER Vivian

[Autoportrait], Etats-Unis, 1977 : [I-4.]

MARX Karl : [II-5.]

MANN Michael

Collateral, Etats-Unis, 2004 : [IV-1.]

MCQUARRIE Christopher

Mission impossible : Fallout, Etats-Unis, 2018 : [III-2.]

MENDOZA Brillante

Kinatay, Philippines, 2009 : [IV-3.]

MURNAU Friedrich Wilhelm

L'Aurore, Etats-Unis, 1930 : [III-2.]

MOGRABI Avi

Happy birthday Mr Mograbi, Israël,
1999 : [IV-8.]

5 Centimètres par seconde, Japon 2007 :

[IV-5.]

[clip de *Mr Kite* de Sukima Switch],
Japon, 2018 : [IV-5.]

PEYTON Brad

San Andreas, Etats-Unis, 2015 :
[III-4.]
Rampage, Etats-Unis, 2018 : [III-4.]

SIVAN Eyal

Izkor, les esclaves de la mémoire, Israël,
1990 : [IV-8.]

QUINTANE Nathalie

Un oeil en moins, France, 2018 : [I-7.]
[IV-9.]

SNYDER Zack

Man of Steel, Etats-Unis + Royaume
Uni, 2013 : [III-4.]
Batman Vs Superman, Etats-Unis,
2016 : [III-4.]

RAIMI Sam

Spider-Man [première trilogie], Etats-
Unis, 2002-2007 : [IV-1.]

REED Peyton

Ant-man et la guêpe, Etats-Unis, 2018 :
[III-2.]

TATI Jacques

Playtime, France, 1967 : [IV-1.]
Trafic, France, 1971 : [IV-1.]

SCHOELLER Pierre

Un peuple et son roi, France, 2017 :
[II-1.]

VERTOV Dziga

L'Homme à la caméra, URSS, 1929 :
[IV-1.]

SHINKAI Makoto

Your Name, Japon, 2016 : [IV-5.]

WEBB Marc

The amazing Spider-Man [1&2],
Etats-Unis, 2012-2014 : [IV-1.]

Rédaction : Gabriel Bortzmeyer, Lucie Garçon, Romain Lefebvre, Jean-Marie Samocki, Camille Brunel. **Montage** : Raphaël Nieuwjaer. **Traduction** : Gabriel Bortzmeyer. **Indexation** : Lucie Garçon.

MOTIFS DE PHILIPPE FAUCON¹

Planche 1 : *Samia* (2000) / *Fatima* (2015)

Planche 2 : *Mes 17 ans* (1996) / *Grégoire peut mieux faire* (2002) /
La Désintégration (2012)

Planche 3 : *Sabine* (1992) / *Samia*

Planche 4 : *Les Étrangers* (1998) / *Samia* / *Grégoire peut mieux faire*

Planche 5 : *Mes 17 ans* / *Dans la vie* (2008) / *Fatima*

Planche 6 : *La Trahison* (2005) / *Fatima* / *La Désintégration*

Planche 7 : *La Trahison* / *Dans la vie* / *Les Étrangers*

Planche 8 : *Samia* / *Muriel fait le désespoir de ses parents* (1995 – DVD : Outplay)
/ *Sabine*

Sauf mention contraire, tous les films de Philippe Faucon sont distribués par Pyramide Vidéo.

MOTIFS DE DAVID SIMON¹

Planche 1 : *The Wire* (2002-2008) / *Treme* (2010-2013)

Planche 2 : *Treme*

Planche 3 : *Treme* / *The Wire*

Planche 4 : *The Deuce* (2017-2019) / *The Wire*

Planche 5 : *Show Me a Hero* (2015) / *The Wire*

Planche 6 : *The Wire* / *Treme*

Planche 7 : *Generation Kill* (2008) / *The Wire*

Planche 8 : *Treme*

Planche 9 : *The Wire*

Planche 10 : *Treme* / *The Wire*

Planche 11 : *The Wire* / *Treme*

Planche 12 : *Treme*

Planche 13 : *Treme* / *Show Me a Hero*

Planche 14 : *Treme*

Planche 15 : *Show Me a Hero* / *The Wire*

Planche 16 : *Treme*

Toutes les séries citées de David Simon sont distribuées par HBO.

MOTIFS DE L'ESPACE PUBLIC

Planche 1 : Matthieu Bareyre, *L'Époque* (BAC Films) / Taranis News, *Gilets jaunes : acte 13. Paris 9/2/2019* / Manifestation des Gilets Jaunes, à Paris, le 1^{er} décembre 2018 (photographie de Boris Allin pour *Libération*)

Planche 2 : Matthieu Bareyre, *L'Époque* (BAC Films) / Taranis News, *La Bataille des Champs-Elysées · Gilets jaunes · Paris 24/11/2018*

Planche 3 : Where the Claim is, *[Gilets jaunes acte 9] Incidents à Paris malgré le service d'ordre* / Doc du réel, *Sur Suger* / Les Scotcheuses, *Sème ton western* (Potemkine films)

Planche 4 : Doc du réel, *Gilets jaunes : indécence des procédés* / Taranis News, *Rennes : la bataille pour le centre-ville*

Planche 5 : 11. Taranis News, *Paris 9/10/2018 · La rentrée sociale* / Mariana Otero, *L'Assemblée* (Epicentre films) / Matthieu Bareyre, *L'Époque* (BAC Films)

Planche 6 : Julien Pitinome – Collectif Oeil, *Gilets jaunes acte VIII – Lille* (photographie) / Doc du réel, *Violences du premier mai* / Mariana Otero, *L'Assemblée* (Epicentre films)

Planche 7 : Taranis News, *Gilets jaunes : le point de non-retour* / Where the Claim is, *Paris : un début d'acte V des gilets jaunes dans le calme* / Mariana Otero, *L'Assemblée* (Epicentre films)

Planche 8 : Doc du réel, *Hommage à la jeunesse* / Matthieu Bareyre, *L'Époque* (BAC Films) / Les Scotcheuses, *No Ouestern*

1. Une version plus développée des « Motifs » de Philippe Faucon et de David Simon existe sur le site de *Débordements*.

