

## REMERCIEMENTS

Mes parents pour leur encouragements et leur financement tout au long de mes études.

Monsieur Frédéric Gimello-Mesplombs pour sa capacité à m'avoir fait travaillé outre-manche : *god bless the internet* !

Monsieur Montebello pour mes partiels, toujours via internet.

Fränk Grotz pour m'avoir aidé à trouver mes livres et mes DVD, ainsi que pour avoir supporté mes angoisses d'écriture.

Malika Mathieu pour la motivation et le réconfort britanniques.

Ainsi que toute la famille Andrin- Te Dunne, Judy et Dominique Bondu, et tous les autres amis pour leurs exhortations.

Cet ouvrage est dédié à mon père, qui cachait bien sa fierté de me voir continuer des études qu'il ne comprenait pas vraiment.

# INTRODUCTION

Un mémoire traitant de toutes les drogues illustrées au cinéma est impensable car son étude serait alors beaucoup trop longue. Nous essayerons donc ici de nous concentrer sur les drogues dites « dures », telles que la cocaïne mais surtout l'héroïne. Nous traiterons de la prise de drogues elle-même, sa façon de conduire le récit.

Nous allons voir en effet que ces produits peuvent avoir une place de premier ordre dans la narration. Les films étudiés seront contemporains, de par leurs choix de mise en scène plus libre que ceux, auto-censurés, d'avant les années 70. Ce choix chronologique commencera par *More* de Barbet Schroeder et se terminera avec *Requiem for a dream* de Darren Aronofsky.

Mais l'étude, si elle est historique, ne sera pas limitée géographiquement : nous verrons des oeuvres américaines, mais aussi allemandes, françaises et du Royaume Uni.

L'analyse de tels films est d'un intérêt particulier. En effet, les réalisateurs contemporains se sont attachés, pour la plupart, à dépeindre les utilisateurs des drogues de manière beaucoup moins dramatique, plus ouverte à un débat. Loin du misérabilisme ou du jugement, ces films présentent un aspect sociologique, une étude de milieu.

Il faut également souligner l'enjeu esthétique que représente l'héroïne par rapport aux autres drogues. En effet, cette drogue nécessite une longue préparation, un rituel qu'il peut être intéressant de filmer. Un personnage gobant par exemple un ecstasy n'offrira pas les mêmes choix de plans. La prise est rapide, peu spectaculaire. Car la façon de filmer ce rituel, l'injection même, va alors affirmer la position du spectateur. Nous aurons l'occasion d'y revenir.



### *Différence « de taille »*

Car la drogue, comme tout sujet de débat de société, a été récupérée pour son « intérêt visuel », notamment par la publicité.

Si l'image des drogués était auparavant celle de « loosers », les directeurs artistiques et photographes de grands noms de la mode se sont intéressés dès le début des années 90 à en donner une toute autre image. Au nom du mercantilisme, ils ont alors détournés cette image peu glorieuse des junkies pour montrer des mannequins sexy, faméliques, ayant l'air « défoncés ». Cette élégance, cette mise en scène a été baptisée alors « héroïne chic ». Comme le souligne Robert Ashton<sup>1</sup>, c'est parce que leur cibles, riches et célèbres du monde entier, touchaient eux même à la drogue, que ces faiseurs de mode avaient alors l'opportunité de remplir les pages de magazines de ces figures décharnées et tellement sexy. Mais en mai 97, l'ancien président des Etats Unis, Bill Clinton, dénonça ce danger de « glamoriser » l'héroïne, la rendre « cool ».

Comme nous l'explique Astrid Fontaine et Michel Gandilhon<sup>2</sup>, les magazines de société contemporains se sont mis eux aussi à parler de l'usage des drogues, et la récupération de son vocable.

En effet, des expressions telles que « bad triper », « partir en vrille » ou encore être en « descente », qui illustrent des sensations dues a la drogue, se sont vues récupérées et assimilées pour décrire des états *comme* sous l'influence d'une drogue. Par exemple si « se taper une descente » signifie dans le jargon de la drogue être en manque, il est aujourd'hui commun a toute situation d'abattement, de déception.

On peut donc expliquer cette récupération par la mise en place d'une certaine banalité vis à vis du monde de la drogue, mais aussi une meilleure connaissance de celui ci par la société, de par les médias.

---

<sup>1</sup> in *Little book of heroin*, Sanctuary publishing, Londres, 2003

<sup>2</sup> in *Trend, étude de 7 magazines*, ofdt.fr

Si nous allons parler dans cet ouvrage de la représentation de la drogue dans les films, il est également intéressant de constater le fait même que les artistes étaient, et demeurent toujours, attirés par la drogue.

En littérature, nombreux sont les auteurs qui ont expérimenté des produits toxiques, pour faire part de leur expérience au lecteur ou non.

Le premier auteur à illustrer sa toxicomanie peut être identifié en la personne de Thomas De Quincey, qui publia en 1822 ses *Confessions of a english opium eater*, (traduit par Beaudelaire dans *Les paradis artificiels*) dans lequel il révèle sa prise de drogue, d'abord pour soulager ses douleurs, puis son addiction. Il décrit les différentes étapes, de l'euphorie naissante aux cotés très sombres.

Mais le mouvement le plus impliqué est sans doute celui de la *Beat Generation*, apparu dans les années 50, avec comme chef de file William Burroughs<sup>3</sup> dont l'œuvre principale restera *Junky*.

Devenu un classique du genre, la référence en matière de littérature *Underground*, ce livre fut écrit pendant l'hystérie anti-drogues de l'Amérique.

Il y a également les témoignages, que livreront Jim Carrol en 1978 (USA) et Christiane F., en 1979 (Allemagne), de leurs expériences de drogues. Ils seront adaptés au cinéma, nous étudierons ces films.

Si la littérature se drape souvent encore aujourd'hui de fictions traitants des drogues (*Trainspotting*, Irvine Welsh), les récits relatant des histoires vraies sont plus nombreux et suscitent un engouement particulier de la part des lecteurs (il faut voir le nombre de sites Internet consacrés à Christiane F., pourtant plus de 25 ans après son histoire).

---

<sup>3</sup> Né en 1914 à Saint-Louis Missouri, et décédé le 3 août 1997, chef de file de la Beat-Generation, William Seward Burroughs va bouleverser l'establishment américain lorsque, en 1953, il publie *Junky*. Il y raconte son expérience à New York après la guerre, à La Nouvelle-Orléans en 1949 et au Mexique en 1950, et veut en faire la " confession d'un drogué non repentant ". Il décrit la logique impitoyable de la drogue et le bouleversement auquel elle soumet la perception. Ses oeuvres suivantes et notamment le *Festin Nu* continueront dans ce style de délire poético-scientifique considéré comme obscène et dérangeant.

C'est également dans la musique que la drogue trouve ses échos. D'abord par les textes eux-mêmes, comme ceux de Lou Reed, *Heroin* ou *Waiting for the man*, qui n'hésitent pas à décrire les difficultés à se procurer de la drogue.

Mais encore plus anciennement, ce sont des jazzmen comme Chet Baker ou Charlie Parker qui lancèrent cette tenace ambiguïté entre la musique et l'héroïne. La drogue leur conférait alors un certain pouvoir de création.

Janis Joplin, Jimi Hendrix ou encore Jim Morrison, les noms ne manquent pas dans l'inventaire des stars sacrifiées sur l'autel de la dépendance.

Mais ce sont sans doute les Sex Pistols, du mouvement punk, qui furent les véritables ambassadeurs. Leur bassiste Sid Vicious contribua généreusement à donner au public cette image de décadence, de vie torturée, avec l'héroïne comme substitut. Le chanteur décèdera lui aussi d'une overdose en 1979, un an après la séparation du groupe et l'accusation d'avoir poignardé sa compagne Nancy (leur relation sera relatée dans le film *Sid and Nancy* en 86).

Ce style de vie est apparu également très tôt dans le monde du cinéma, dès les balbutiements du star system. Fatty Arbuckle et Douglas Fairbanks se sont vus mêlés à de sombres histoires de drogues, alors que le réalisateur-acteur Wallace Reid dû combattre son addiction aux opiacés et l'opinion publique dès 1919.

C'est véritablement en 1982 que les spectateurs constatent avec effroi que la drogue apparaît aussi derrière la caméra et touche les vedettes : James Belushi, un des héros des *Blues Brothers* décède à 33 ans d'une overdose de « speedball », mélange de cocaïne et d'héroïne. 11 ans plus tard, c'est au tour d'une autre légende, River Phoenix (révélé en 91 dans *My own private Idaho* de Gus van Sant), 23 ans, de s'éteindre des suites d'une overdose d'héroïne.

Mais si les acteurs du cinéma sont attirés par les drogues, nous pouvons constater aussi que les productions cinématographiques elles mêmes ont très tôt eu un goût pour les *drugs films*.

Dès les années 1930, les spectateurs commencent à voir apparaître des films traitant de la drogue. Une oeuvre comme *The pace that kills* (1928) peut faire figure de pionnier, à l'époque où les films sur la drogue n'étaient produits que par des sociétés indépendantes. Le propos est fortement anti-drogues, la ville est vue comme le lieu de tous les dangers. Cette propagande est également reprise dans *Refer Madness*, qui s'attachera plutôt à dénoncer les effets du cannabis, que le film juge encore plus dévastateurs que l'héroïne.

Ces films, même s'ils ont un point de vue très arrêté, osent pourtant montrer la drogue à l'écran, et surtout son utilisation. Mais le code Hays va sévir lourdement sur les productions de cette époque. S'il n'est pas fait état explicitement des cas des films sur la drogue, ceux-ci sont sévèrement censurés de par leur moralité, et la représentation du trafic prohibé.

Un contexte peu favorable, des réalisateurs frileux, le cinéma s'est donc replié sur des sujets, et surtout des mises en scènes beaucoup plus aseptisées.

En 1957, le code s'allège et permet au film d'Otto Preminger, *The man with the golden arm*, de sortir dans les salles. Frank Sinatra joue le rôle de Frankie Machine, un jazzman héroïnomanes, prié par sa femme de gagner de l'argent. Le film retrace sans concession le parcours du personnage et évite l'exercice, pourtant alors si populaire, de la morale sauve.

En 1962, Shirley Clarke réalise un documentaire sur des toxicomanes de New York : *The Connection*, qui a pour toile de fond le derrière de la Scène, tenter une approche des différents acteurs de la drogue : trafiquants, dealers, héroïnomanes. Le film, qui lancera la liberté prise par les réalisateurs sur le sujet, bénéficiera d'une reconnaissance de l'industrie du cinéma : la réalisatrice sera récompensée d'un Academy Award et d'un prix à Cannes.

C'est donc dans un contexte de plus en plus propice à la liberté que les films sur la drogue vont voir le jour. Si, à part *The man with the golden arm* et *The connection*, les réalisateurs s'attachaient à montrer la déchéance, jetaient l'opprobre sur leur personnages, les années 1970 vont amener un nouveau courant de pensée, dont le cinéma se fera écho. Le spectateur va peu à peu s'attacher à ces personnages toxicomanes, le jugement ne sera

plus systématiquement négatif. Ces réalisateurs ne sont plus dans une optique de dénonciation et exhortent leurs spectateurs à prendre les personnages en sympathie. Mais il est alors important ici de rapporter ces paroles de Barbet Schroder a la sortie de *More* en 1969 :

*« je ne suis pas contre la drogue, je ne ferais jamais un film contre quelque chose, mais il est inconcevable de faire un film pour l'héroïne. Un film objectif ne peut être que contre cela, ou alors c'est une apologie du suicide. L'héroïne est un voyage de mort.*

# I - LA DIVERSITE DE TRAITEMENT

## **1- LES PERSONNAGES**

### *1.1 Les anti-héros: la drogue comme échappatoire*

Dans les films étudiés, nombreux sont les héros qui vont littéralement plonger dans “l’enfer de la drogue”: leur prise de drogues s’effectue dans un contexte dramatique, dans des situations dont les issues sont apparemment uniques: la prise de drogue.

Les films mettant en scène ces personnages leur donnent un contexte, un environnement qui pourrait alors servir d’excuse.

Il s’agirait donc la d’une solution de fuite, d’échappatoire, pour des personnages plus faibles.

Dans *Basketball Diaries* (S. Kalvert, USA, 1995), Jim Carroll trouve un échappatoire d’abord par le biais de l’écriture, qui lui sert à sublimer ses frustrations. La médiocrité de sa vie l’emmène à la rêverie, il noircit les pages de son cahier d’une prose mélancolique. Sa vie se partage entre le lycée, où la dureté des prêtres enseignants le mène doucement à la haine, et le club de basket-ball où il fait figure d’espoir. Ceci en compagnie de sa bande d’amis: Neutron, Mickey et Pedro. Il vit chez sa mère, présentée à l’écran comme une brave femme.

Son ennui, son dégoût de lui même nous est en partie raconté par sa voix off, montée en parallèle avec la lecture de ses poèmes. Jim se déteste, déteste sa vie et les injustices qui l’entourent (comme la mort de son ami Bobby).

La drogue arrive au hasard des fréquentations, même s’il utilisait avant d’autres produits (alcool, solvants). D’abord la cocaïne festive, puis, par curiosité, par manque de volonté, elle est bien vite remplacée par des modes d’administration plus durs comme la seringue hypodermique. Il l’avoue lui-même :

*“I was scared of needles but I gave in. It was like a long heat wave through my body. Any anger, pain, sadness or guilty feelings were completely flushed out”*

*(« J’avais peur des seringues, mais je me suis laissé faire. C’était comme une longue vague de chaleur dans tout mon corps. Toute douleur, tristesse ou sentiment de culpabilité avait été lessivé »)*



*Jim raconte la sensation de la première injection*

Dans le film de S. Kalvert, c’est bien la lassitude qui pousse Jim et Mickey à aller toujours plus loin. En effet, ce n’est pas par envie ni par goût qu’ils se laissent aller, mais par paresse, par envie de laisser derrière eux un quotidien qui est loin de les faire rêver. Ce laisser-aller va conduire Jim à se faire renvoyer du lycée et du club de basket, puis de chez lui. Il rompt en même temps avec la religion : il n’a donc plus aucun contact avec les institutions les plus importantes, ou présentées comme telles dans la tradition du cinéma américain. Mais c’est aussi à sa passion qu’il met un terme en quittant l’équipe de basket. Il n’a plus le temps de se sentir bien, son comportement est dicté par la drogue. Il suit le parcours classique du « junkie » : le petit banditisme du dimanche, le manque, puis la prison.

Le débat sur la drogue existe bien dans ce film et conditionne le dénouement. Jim raconte sa vie de toxicomane. Une scène est consacrée à l’explication de cet engouement spécifique qui lie les junkies au rituel de la préparation de l’héroïne:

*“ So I went to my closet, I took the bags (...) and I went high...I just love the ritual..!”*

*(“Alors je suis allé dans mon placard, pris les sachets (...) et je me suis défoncé... Ce que j’aime, c’est le rituel.. !)*



### Le rituel expliqué

Les scènes d'addiction de drogue multiplient les parallèles avec la jouissance corporelle. La préparation de la drogue est présentée comme un ersatz de préliminaire sexuel. A la différence que, pour Jim et son entourage, l'effet recherché n'est plus l'orgasme, mais bien le « flash » chimique.

Cette dégradation est aussi la vie de Christiane, héroïne malgré elle du film *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée* (Uli Edel, Allemagne, 1981). L'adolescente de 13 ans voit son univers familial se désagréger, un thème qui occupe une place centrale dans le début du film. Ce thème propose immédiatement une explication aux événements qui vont suivre.

Le film commence alors que Sabine, sa soeur, part habiter chez leur père. Christiane se retrouve alors seule avec sa mère, stéréotype cinématographique, encore, de l'image de la mère vite dépassée par la vie agitée de sa fille adolescente.

Christiane se fabrique alors une nouvelle famille: ses amis, découverts au Sound, la discothèque qu'elle fréquente, et en particulier son ami Detlev. Elle s'aperçoit bien vite qu'il se drogue. La peur et le dégoût ne durent qu'un temps. Christiane réalise qu'elle n'a que Detlev pour s'occuper d'elle et se convertit vite en junkie, par amour, et pour mieux se faire accepter de lui.

Car elle le répète plusieurs fois dans le film: c'est pour être plus près de Detlev qu'elle commence à se droguer. En effet, le chérissant d'un amour passionnel, elle veut comprendre et faire partie du même monde que lui.

L'appartenance à un groupe, l'assimilation des codes sont des éléments très importants pour elle, car elle pense que tout ceci va lui conférer une certaine identité, même si elle est consciente de la dangerosité de ses actes.

A la différence du film *Basketball Diaries*, dans *Moi, Christiane F.* Christiane, pour sa première prise, n'essaye pas : elle commence. Ce rapport à la drogue est le même qu'elle a lors de sa première relation sexuelle avec Detlev : une dépendance assumée dès la première fois.

Curieusement, Christiane ne joue pas sur l'état de marginalisation qui découle de son état de junkie. L'image de la marginale qu'elle présente n'est pas une réponse à une situation antérieure, une crise, ou une provocation, mais un état de fait qui découle de l'amour pour Detlev.

Curieusement aussi, le film montre les étapes du processus d'autonomisation de Christiane à l'amour, au sexe, à la drogue et à l'argent. En effet, bien vite, Christiane n'a plus besoin de son petit ami pour « se défoncer ». Elle a si bien assimilé les codes que, comme lui, elle se prostitue, comme lui elle racle le papier d'aluminium, comme lui elle connaît de graves crises de manque.

Elle est bousculée dans un monde de mensonge, de sexe et de culpabilité. Elle connaît alors le mépris des jeunes de son âge, la réprobation des regards, la haine des autres prostituées... le tout à 14 ans.

Le film d'Uli Edel montre que les tentatives de sevrages sont nombreuses, plus ou moins élaborées mais bien vite avortées.

Elle est le stéréotype cinématographique de la jeune ado paumée, pour qui la drogue est - du moins à l'origine- un échappatoire à l'abandon familial. Ceci dit, son personnage dépasse le cadre du stéréotype. La force du film d'Uli Edel est qu'il révèle au cinéma un nouveau visage de la drogue, dérangeant et troublant : la situation des enfants touchés par le phénomène et ses problèmes collatéraux (prostitution, marginalisation). Bien que personnage principal d'une intrigue sociale, Christiane est une anti-héroïne, et le spectateur souffre avec elle.

Ce n'est pourtant pas l'abandon familial qui guettait Caroline, jeune fille de *Traffic* (Steven Soderbergh, USA, 2000).

En effet, son père est le « monsieur anti-drogues » américain et rien ne prédestinait l'adolescente à passer aux drogues dures. Son rapport à la drogue est présenté de manière assez élémentaire : le but recherché est la recherche de la nouveauté, et l'attrait pour la drogue tient de la transgression d'un interdit qui possède des liens évidents avec l'univers familial.

Avec ses amis, on la voit blasée de tout, en colère contre la vie et la société, gentiment rebelle. La « freebase » (mélange de cocaïne et d'héroïne) et le crack lui donnent une allure, mais surtout un statut vis à vis de ses amis. Là encore, le passage aux drogues dures se fait par étapes et sous influence. D'abord le crack est utilisé comme une révolte, un refus de l'autorité parentale, mais elle devient vite « accro » et enchaîne sur l'héroïne. Progressivement, le film montre comment son rapport à la drogue évolue : il n'est plus le même: elle ne se drogue plus par plaisir mais bien car elle en a besoin.

Caroline s'enfonce, sans vraiment réaliser ce qui lui arrive : elle doit coucher avec son dealer, affronter les descentes. La résignation est rapide.

Le cas de Jerry Stahl dans *Permanent Midnight* (David Veloz, Etats Unis, 1997) peut être illustré dans cette partie, même s'il faut apporter des nuances.

Le personnage est un auteur à succès pour une télévision pour enfants à Hollywood. Mais l'habitude, son manque de confiance en lui et sa culpabilité vis à vis de sa famille l'ont amené à se droguer. Alors qu'il a tout pour réussir dans la société hollywoodienne dans laquelle il évolue (un mariage avec une superbe femme, un job bien payé), Jerry n'arrive pas à décrocher. Il n'est d'ailleurs pas sur de le vouloir vraiment, semble s'accommoder à cette vie où la drogue fait partie intégrante de son quotidien : il se lève, se fait un *fix*, prend son petit déjeuner (toujours avec des produits biologiques !) et va faire son jogging. Il se définit lui-même comme un *L.A junkie* : la drogue ne doit pas se voir. D'ailleurs, Jerry reconnaît que ses collègues ne pouvaient pas remarquer qu'il se droguait car personne ne fait attention à personne. Dans ce monde superficiel, pas de drogué à l'apparence de chien galeux : la bataille de Jerry n'est pas physique. Mais il lutte contre lui-même, essaye de trouver sa place dans le monde où il évolue. La drogue lui permet, croit-il, d'« assurer » dans ses obligations : travail, soirées, sexe. Jerry doit se droguer pour arriver à vivre cette vie hollywoodienne.

Sa volonté de se désintoxiquer montre sa culpabilité, son vœux de réparer les erreurs commises sous l'influence de l'héroïne, comme celle avec sa fille. Sa volonté est donc subordonnée à celle de son entourage.

Ces personnages sont plutôt présentés comme étant des "victimes de la drogue", la période de leur vie qui décrit leur rencontre et leur accoutumance à la drogue est schématique, c'est le portrait d'une "carrière" de junkie.

En effet, les scènes d'exposition de ces films sont descriptives, le spectateur fait connaissance avec l'environnement du héros, les problèmes qu'il rencontre, l'introduction de la drogue, les hauts et surtout les bas de sa marginalisation, puis enfin la rédemption.

Ces exemples servent une trame narrative, il y a un début et une fin, et la sacro sainte expression "descente aux enfers" trouve dans ces productions cinématographiques sa meilleure illustration, avec le climax du point ultime de cette descente (prostitution, violences) comme moment-clé.

### 1.2 La prise de drogue comme choix assumé: des vies alternatives.

On ne retrouve pas ces personnages stéréotypés dans tous les films où l'on traite de la drogue. Certains personnages ont délibérément choisi et assumé leur choix de vie.

Dans une frange de la production cinématographique traitant du phénomène, les personnages ne traînent pas derrière eux la culpabilité de se droguer. Loin de se poser en exemple, ils voient néanmoins leur vie comme une alternative à une société établie en codes qui ne leur conviennent pas.

Les films ne suivent pas la même trame narrative que décrite précédemment. Curieusement, on ne connaît que peu de choses sur ces personnages, et surtout pas les raisons qui les ont poussé à se droguer. Il y a juste quelques indications contextuelles, et c'est au spectateur de se faire son idée.

L'exemple le plus frappant est certainement Bobby, personnage principal de *Panic in Needle Park* (Jerry Schatzberg, USA, 1971).

Il a toujours vécu dans la rue, non pas comme un clochard mais parce que c'est son monde. Petit criminel dès l'âge de 9 ans, il n'a donc pas attendu de se droguer pour flirter avec l'illégalité. C'est donc un jeune homme de la rue qui accomplit son « travail » de dealer: quand on le voit se balader dans les rues de New York, ce n'est pas une scène d'errance existentielle: c'est la scène d'un homme d'affaires qui a des personnes à rencontrer, des lieux à visiter, trouver de l'argent, éviter la police, rencontrer ses clients.

Bobby ne tient pas de discours anti-société, il n'est pas dans le mépris du monde, il a juste décidé de vivre selon ses propres règles, décidant lui-même du bien, du mal. A aucun moment, pas même après son overdose qui manque de le tuer, il ne parle d'arrêter de se droguer. Quand son amie Helen voudrait déménager du Needle Park, il lui rétorque que c'est bien là où il vit.

Il n'a pas de soucis existentiels, sa vie l'excite. Quand il devient vendeur pour Santo, grand bonnet de la scène new-yorkaise, les risques qu'il prend ne lui font pas peur, au contraire, il se sent investi d'une grande mission. Quand il va en prison ou se fait voler de la drogue, il devient violent, mais c'est le prix à payer pour vivre ainsi, et il le sait et ne se plaint jamais.

Bobby, et plus généralement les drogués du Needle Park, n'ont pas de discours sur la prise de drogue. Leurs désengagements des discours sur le sujet est une façon de montrer que ces personnages sont libres de tout jugement.

« *A job to do, a place to be, people to meet* » (« *Un travail à faire, un endroit où être, des gens à voir* »), c'est également le credo de Bob, héros de *Drugstore Cowboys* (Gus Van Sant, USA, 1988).

Comme il le répète plusieurs fois dans le film, sa vie n'est qu'une version junkie de la vie de monsieur tout le monde. Il vit avec Diane, sa femme, ainsi que Rick et Nadine, respectivement bras droit et paumée accessoirement toxicomane. Leur vie est résumée par trois D: Drogue, Deal et Défonce. Pour se procurer de la drogue, nul besoin de se frotter au glauque: ils cambriolent les pharmacies de Portland, changeant d'appartement quand ils ont ratissé tous les drugstores du quartier.

Bob a un discours très clair sur sa vie de drogué : il aime la drogue et le style de vie qui va avec. Il n'a pas de discours nihiliste de jeune marginal, ni de théorie pro-chimique, il a "juste" décidé de vivre ainsi.

Si Gilles Deleuze<sup>4</sup> décrivait le problème du vrai alcoolique comme "*ne pas être tout le temps ivre mort mais de s'arrêter au bon moment pour pouvoir recommencer à boire le lendemain*", cette pensée s'applique parfaitement à la vie de Bob et de ses amis. En effet, les personnages ici, à l'exception de Nadine (qui en mourra), possèdent une connaissance du fonctionnement de leur organisme biologique. Il y a bien la préoccupation de la prudence à ne pas commettre d'excès fatal, la nécessité de connaître les produits, pour mieux « planer ».

Dans une séquence, on voit Bob ravi d'avoir obtenu du Dacodil, une drogue surpuissante, et trier les médicaments efficaces et ceux qui le sont moins. Cette prudence est un des codes qui régit la vie de Bob. Car, en junkie averti, il mène son existence selon des codes établis (par lui même la plupart du temps). Il ne joue pas à se droguer, il organise la prise de substance.

Quand ils quittent les risques de la ville de Portland, les quatre amis prennent soin d'envoyer leurs colis de drogue à des points où ils vont pouvoir s'arrêter. C'est le même soin qui est apporté à l'organisation du départ : ne manquer de rien pendant le voyage, s'accorder du bon temps.

A la mort de Nadine, provoqué par « le mauvais sort » selon Bob, mais surtout par overdose, tout va changer pour lui, il devient le héros à part entière du film, la caméra ne suit plus que lui. Chamboulé par le déséquilibre de sa mécanique, Bob prend en effet la décision d'arrêter la drogue. La décision est prise suite après la peur que les shérifs en congrès dans le même motel que lui ne découvrent le corps.

Il part suivre une cure de désintoxication, où il rencontre Tom, le curé de son enfance. Ce prêtre hors norme est le deuxième personnage principal du film. Interprété par William Burroughs, docteur ès toxicomanie et père de la beat génération, il est donc sensé incarner la rédemption. Mais il est en désintoxication lui aussi, chassé par l'Eglise.

---

<sup>4</sup> in *L'abécédaire*



*Bob et le prêtre Burroughs : la catharsis ?*

Son discours sur la drogue est comme dicté par Burroughs lui-même. Il s'offusque notamment que « *la drogue ait été systématiquement montrée du doigt et diabolisée* ».

La drogue accompagnant les personnages sur la route apparaît également dans *Another day in Paradise* (Larry Clark, USA, 1998).

Les protagonistes se rencontrent alors que Bobby est blessé lors d'un vol. Mel, l'oncle de son ami, vole à son secours en lui injectant de l'héroïne comme antalgique, alors qu'il recommande à Rosie, la petite amie de Bobby, de ne pas en sniffer autant. Lors de leur périple, la prise de drogue est finalement rarement montrée, bien que Sid, fiancée de Mel, reconnaît être junkie.

Les personnages n'ont encore là aucun discours sur leur addiction, et le réalisateur s'attache à ne rien dramatiser, à en faire un produit aussi « naturel » que la cigarette.

Rosie ressemble à Nadine de *Drugstore Cowboys*. La plus calme de la bande, restant un peu plus sage avec la drogue mais qui finira aussi par se lasser. Elle connaîtra le même sort qu'elle : alors que son petit ami est sorti avec Mel voler une bijouterie, elle s'injectera une dose mortelle d'héroïne.

Chez ce personnage, la drogue est utilisée pour finalement ressembler à la bande.

Mel et Sid, d'une génération de plus que Rosie et Bobby, ne se cachent pas d'être des toxicomanes attirés par l'argent, que leurs braquages rapportent, et à la « défonce ». Mel ne se prend pas pour un grand caïd, dès le début il affirme à Bobby que seuls ceux ne se droguant pas peuvent accéder au haut de l'échelle du banditisme. Quand, au fur et à mesure de l'aventure, Bobby va se rebeller, Mel lui affirmera :

« *Without me, you' d be a fucking junkie now* »

(« *Sans moi, tu serais qu'un putain de toxico maintenant* »)

Bobby en effet est plus vulnérable à la drogue. Il aime se contempler « défoncé », ou avec un revolver à la main. C'est un style qu'il veut d'abord avoir. Avant de rencontrer Mel, il organisait ses vols pour se payer la drogue.

L'exemple est ici intéressant à utiliser car le film n'est pas dédié à la question de la drogue. Larry Clark l'utilise en thème adjacent à la criminalité des personnages et n'en fait pas son thème principal.

C'est aussi en marge de la société qu'évoluent les personnages de *Requiem for a dream* (Darren Aronofsky, USA, 2000).

Il y a même ici deux catégories de drogués dans le film.

Prenons d'abord l'exemple de la mère. Sarah Goldfarb vit seule avec ses souvenirs, sa télévision et ses chocolats. Son seul rêve, ce but qui la fait lever chaque matin est de passer à la télévision. Pour cela il lui faut arriver à enfiler la belle robe rouge qu'elle portait à la remise de diplôme de son fils. La solution qu'elle trouve est de se soumettre aux amphétamines, déguisés en coupe-faim. Ainsi elle rendra ses voisines de l'immeuble folles de jalousie.

Mais le plateau TV si convoité devient vite l'arène du délire. Sarah s'aliène, guidée par son envie de paraître, et surtout que l'on s'intéresse à elle. Ainsi dit elle à son fils venu la visiter :

*“You saw, who had the best place in the sun !”*

*(« Tu as vu, qui avait la meilleure place au soleil ! »)*

La reconnaissance sociale, même locale, est très importante pour elle. Veuve, tellement seule, elle veut se donner une importance pour continuer à vivre.

Ce personnage de *Requiem for a dream* est très intéressant à étudier car il pose les limites de la toxicomanie médicalisée, souvent absente des productions cinématographiques contemporaines.

Pour se procurer sa drogue, elle ne va pas arpenter les bas fonds de Long Island, il lui suffit de se rendre à la pharmacie de son quartier. En vente légale, ces produits ont pourtant les mêmes effets que les produits prohibés : une dépendance aux effets qui provoque des résultats identiques.



*Sarah oublie le chocolat par les amphétamines*

Le récit de *Requiem for a dream* ne fait pas la différence entre les produits et la souffrance n'épargnera pas Sarah Goldfarb.

La seconde catégorie de drogués n'a pas les mêmes ambitions que la précédente. La drogue n'a pas comme but premier l'amélioration, comme Sarah, mais de permettre à ses usagers une vie « cool ».

Là où d'autres ont choisi le foot, les voyages ou la botanique, Marianne, Harry et Tyrone se sont engagés dans les drogues dures. Dans cette catégorie de films, aucune raison n'est proposée pour expliquer la prise de drogues.

Harry est un jeune adulte aimant maladroitement sa mère, il vit en couple avec Marianne, jeune adulte légèrement en colère contre ses parents, et a comme meilleur ami Tyrone, dit Ty, un jeune noir-américain qui rêve de vie meilleure.

Pour lui, l'héroïne est insérée dans sa vie depuis très longtemps, se fixer est devenu un automatisme. Besoin d'argent (toujours avec Tyrone), besoin d'amour (toujours avec Marianne), Harry est donc encore ici dépeint comme une personne normale aux activités juste différentes des autres. Ty et Harry rêvent de *deals* calmes et de gains pharaoniques, mais ils doivent affronter pour cela les nuit froides et risquées, au bon vouloir des « gros bonnets » du quartier. Ils se savent instables et haïssent secrètement cette médiocrité, et c'est précisément cela qui va les emmener loin, à un point dont ils ne reviendront pas.

De la société, ils ne connaissent rien car ils vivent en huis clos, ouvrant leur monde à l'occasion à d'autres drogués ou dealers. Quand Marianne à affaire avec cette société, c'est une douleur : elle croit profiter d'Arnold et Big Tim pour obtenir de la drogue, mais ce sont ces hommes, hautement intégrés, qui la manipulent.

Le point commun à ces personnages est que le réalisateur les a privés de liberté : Sarah s'affame, Harry et Ty dealent, mais tout ceci nous est montré sous l'angle d'une mécanique dénuée de sensation, une répétition de mouvements qui finit par les abrutir.

Ils n'ont pas de discours sur la drogue et leur position vis à vis d'elle, ce qui pourrait leur conférer une certaine naïveté. Mais à aucun moment les personnages ne semblent vouloir la rédemption, cette fameuse vie « clean » dont ils rêvent.

Comme des enfants (d'où le repli des personnages en fœtus aux derniers instants du film comme un retour aux origines), ils ne sont guidés que par leur bien être et une vie paisible, en voulant bannir toutes les contraintes. C'est ce déni qui les enfoncera dans la situation cauchemardesque de la fin de *Requiem for a dream*.

L'idée de la vie meilleure est celle qui guide également Stefan et Estelle, les protagonistes de *More* (Barbet Schroeder, Europe, 1969). Ils se rencontrent lors d'une soirée à Paris et se retrouvent à vivre ensemble à Ibiza, qui à l'époque signifiait plus la vie hippie que fêtes techno.

Stefan est un jeune allemand qui vient juste de finir ses études de mathématiques. Il veut laisser de côté cet esprit rationnel, quitte l'Allemagne en quête d'une nouvelle vie, de chaleur. Il pense avoir trouvé tout cela en Estelle et part donc la rejoindre à Ibiza. Il la cherche pendant deux jours avant de la retrouver chez un ami, Ernesto. Elle est distante, lui est déjà accro. La drogue va dans un sens le libérer de cette domination : au début, ils flottent dans l'abondance et multiplient les expériences, chimiques, spirituelles et sexuelles. Tout de suite après sa première prise d'héroïne, il en redemande, vite accro, comme avec Estelle. Il explique sa vision des choses :

« *Where is pleasure without tragedy?* »

(“*Où est le plaisir sans la tragédie?* ”)

Il sait le prix à payer, mais cette remarque nous renseigne sur sa tendance au sadomasochisme, qu'il illustrera tragiquement, en effet, plus tard dans le film. L'héroïne vient rapidement à manquer, les menaces d'Ernesto affluent et les amoureux sont obligés de retrouver la ville, où ils connaissent les problèmes. Stefan ne supporte pas l'éloignement psychologique d'Estelle, il se drogue de plus en plus, le goût de l'expérience et de la spiritualité est passé.

Estelle est le parfait contraire de Stefan. Jeune américaine bohème, ancienne toxicomane, elle a déjà causé la perte de deux jeunes hommes. Elle sait qu'elle domine Stefan et, sous le prétexte de l'expérience, l'incite à tester l'injection. Estelle n'est pas le diable, ni une

inconsciente, elle a clairement fait le choix de vivre la drogue comme révélateur de conscience. Lors de leur sevrage sous LSD, Stefan devra affronter une terrible crise d'identité de la jeune femme.

Pour ces deux personnages, la drogue n'est qu'un instrument de destruction. Personne n'est capable d'aimer l'autre puisque, pour Stefan ou Estelle, la passion n'est qu'une projection.



### La passion lunatique selon Stefan



Mais les protagonistes les plus à même d'illustrer cette vision de « vie alternative » sont certainement ceux choisis par Danny Boyle pour son film *Trainspotting* (Royaume Uni, 1996) et en particulier le personnage de Mark Renton.

Il orchestre tout le film de sa voix off, ce qui nous permet au spectateur un accès privilégié à ses pensées. On sait finalement peu de choses sur lui et son passé (un choix du réalisateur, qui se différencie alors de celui du romancier, Irvin Welsh), il n'attache pas d'importance à cela il est plutôt ancré au présent et à la réalité.

Nous sommes en plein dans l'ère post-industrielle et post-thatchérienne du Royaume Uni, il est important de souligner ce contexte, car le nihilisme est très présent en toile de fond du film. De plus, il est intéressant de souligner le grand point commun entre les drogués et les idées de Margaret Thatcher, la recherche du profit personnel comme leitmotiv.

Renton, comme ses amis, ne travaille pas et passe ses journées à se droguer dans un appartement coloré d'un faubourg moche d'Edimbourg. Il semble heureux, a fait « le choix », comme il nous l'explique dans son célèbre discours du début du film. Le choix de se poser en marge de la société de consommation, machine à bonheur qui annihile

toute pensée. Mark a peur de cette course au mercantile, il la juge dangereuse, ennuyeuse, et ne veut, à priori, surtout pas en faire parti. Ses amis et lui se droguent pour y échapper et se construire un monde onirique, loin de toutes considérations matérielles.

Quand il essaye de décrocher de la drogue la deuxième fois, il doit revenir à des passions régentées, à un emploi du temps dicté par la recherche du profit (d'argent, de plaisir) et s'ennuie à mourir.

Contrairement à ses contemporains, Mark ne recherche pas le meilleur, ne fait pas la chasse au haut niveau et ne s'intègre donc pas.

La drogue est donc un moyen de vivre librement, même si là encore, il avoue paradoxalement que ce mode de vie exige également une certaine routine. Mark Renton et ses amis aiment l'héroïne et le style de vie qu'elle leur apporte, même s'il s'aperçoit vite que son discours comporte des failles. De sa rencontre avec une lycéenne dans une discothèque, il comprend que le monde est en train de changer et qu'il ne pourra le nier éternellement.

Comme le souligne Michael Stollery<sup>5</sup>, il est malgré lui un homme des années 90 : la musique, les copains, la bière. Il revendique le droit d'être lui même dans un monde qui ne lui convient pas.

Ses amis, Sick Boy, Spud et Tommy, sont eux aussi de parfaits reflets de l'Edimbourg post-thatchérien : l'ennui et la médiocrité par défaut. Spud, en quête d'un emploi, se fait refoulé à un entretien d'embauche car il ne connaît pas les codes, les règles d'usage.

La société ne veut pas d'eux. Leur réalité est différente, et seul Renton s'en rend vraiment compte.

Un autre personnage est celui de Francis Begbie. Celui-ci fait le lien entre les toxicomanes et le monde extérieur. Toujours plein de réflexion argumentée (il affirme notamment :

*« I never ruin my veins with this bullshit »*

*(« Jamais je me bousillerais les veines avec cette saloperie »)*

Il ne se drogue pas, mais ses addictions le rendent tout aussi, si ce n'est pas plus, dangereux : il boit et cogne.

---

<sup>5</sup> in *Trainspotting*, étude du film.

Renton est donc sans doute le personnage le plus intéressant de *Trainspotting* pour illustrer l'alternative possible. Le héros aspire à une vie finalement meilleure, sans drogues, mais tellement loin de la société établie.

Une réflexion sur la drogue est donc bien présente dans ce film, il s'agit même d'une réflexion sur la toxicomanie.

Ces six films ont pour point commun de proposer donc une vision différente des toxicomanes. Ils ont pour la plupart été sujets à polémique lors de leurs sorties en salles car, contrairement aux autres cités précédemment, il n'ont pas proposé de discours moralisateur et les personnages n'ont pas été présentés avec le misérabilisme que l'on a pu connaître dans d'autres productions.

En l'absence d'historique « explicatif » ou « éclaircissant » sur le personnage, c'est au spectateur de se faire sa propre idée sur les raisons profondes de la toxicomanie.

A la différence des autres films sur la drogue, ces films ne sont pas axés sur la psychologie des personnages. Les protagonistes ne sont pas malheureux de consommer des substances, tous reconnaissent et assument affectionner la prise de drogue et le style de vie qui en découle, comme un compromis avec la vie.

### 1.3 Frime, décompression et assurance: les joueurs

Certaines productions, pour la plupart plus proches des années 2000, se sont employées à illustrer la drogue dans un contexte moins dramatique.

En effet, dans ces films, la drogue est utilisée comme une récréation. Les drogues ne sont donc d'ailleurs plus les mêmes, il s'agit de produits comme l'ecstasy et surtout la cocaïne. Les personnages l'utilisent pour paraître : paraître en forme, paraître cool, paraître riche. Un usage « utilitariste » en quelque sorte.

Le film qui sert le mieux cette vision est certainement *Déjà mort* (Olivier Dahan, France, 1998).

David et Romain sont deux gosses de riches, désœuvrés, trompant l'ennui dans les fêtes, la production de films X, et la cocaïne. Ils introduisent dans leur monde Laure, qui veut « arriver vite et bien » et Andrea, jeune banlieusard qui rêve de mieux également.

Pour David et Romain, la cocaïne est présente depuis longtemps dans leur monde, c'est un automatisme. Pas une soirée ne pourrait se dérouler sans poudre blanche, c'est à celui qui sera le plus beau à « sniffer sa ligne ».

La frime est dans leurs gènes et la cocaïne est ici un vecteur social : comme l'alcool, il s'agit de se rencontrer, de parler de choses et d'autres et de trinquer. Il faut aller aussi faire les courses : sortir la décapotable, enfiler les lunettes noires et rouler jusqu'à la maison du copain dealer sur les hauteurs de Cannes. Leur code : « toujours plus ».

Pour Andrea, la cocaïne et l'ecstasy ont une fonction plus initiatrice. A la première soirée passée ensemble, Romain le bourre d'ecstasy. Andrea se permet alors d'embrasser Laure, de remballer David... Il semble avoir de l'assurance, une contenance, est confiant en lui. Même si le lendemain il l'affirme lui-même :

*« Avec ou sans leurs pilules de merde moi je suis rien »*

C'est donc par envie de jouer au grand qu'il va bientôt se droguer à la même allure que ses nouveaux amis. Il est émerveillé, regarde le luxe les yeux grands ouverts, et la coke lui apparaît donc comme la passerelle magique vers ce monde décadent. Elle lui donne un courage et une contenance hypothétique.

Le film regorge de métaphores pour comparer les personnages à des enfants. En effet, la coke apparaît comme le substitut aux allumettes interdites par les parents aux jeunes enfants. La cocaïne est utilisée pour briller, pour jouer aux grands mais sans se soucier des conséquences, mais elle va pourtant être l'instrument qui fait basculer un certain ordre.

L'autre film exploitant cette idée est *Human Traffic* (J. Kerrigan. Royaume Uni, 2000).

Les personnages, une bande de jeunes, vont passer un week-end à faire la fête et essayer d'améliorer les relations entre eux. C'est donc dans un cadre uniquement festif que la drogue fait son apparition.

Diverses motivations président à l'addiction des « amphets » : pour « tenir le coup », pour « assurer toute la nuit ». Les personnages illustrent le phénomène des « raves » et

une toxicomanie occasionnelle et mondaine. C'est la course à l'« éclate », à la décompression totale. Les personnages veulent transpirer pour oublier la semaine, où il faut côtoyer l'humanité pas forcément glamour.



*Vendredi après midi, 15h*



*Vendredi soir, 18h*

L'accroche du film devient vite leur leitmotiv "*The week end is landed (...) I've got 24 hours out of the world*". Littéralement « *le week end est enfin là, j'ai 24 heures en dehors du monde* » : plus besoin de se serrer la ceinture, ils atterrissent enfin dans leur monde. Ils savent qu'ils vont passer un bon moment en compagnie de leurs amis et de la drogue.

Lors de leur participation à un reportage sur les tendances des clubbers, les filles n'hésitent pas à affirmer que c'est le film *Trainspotting* qui leur a donné envie de se droguer, ce qui est comme une mise en abîme des films sur la drogue. Il apparaît donc que se droguer est devenu pour ses personnages une question de style au même point qu'une question de sensation. Mais, comme les drogues dures, la descente survient vite. Pour eux, c'est le dimanche soir, la fin du week-end et donc du plaisir.

Cette toxicomanie mondaine est également illustrée dans *Basketball Diaries*. Jim, alors vierge des drogues dures, est présenté à Blinkie et Winkie, des jumelles des quartiers riches de New York. Ils passent la soirée à sniffer des traits de cocaïne. Jim analyse lui-même leur prise de drogues et leurs flagrantes différences :

« *Whose who has enough money to run off the Riviera if he feels he's fuckin' around to the dangerous point* »

(« *Ceux qui ont assez d'argent pour se retirer chez Papa-Maman quand ils approchent du niveau critique* »)

Ces deux personnages évoquent une déclinaison de la « drogue-frime », comme dans *Déjà mort*. Mais même Jim, au début de ses prises de cocaïne, avoue « *You feel like a rock star.* ») et constate donc lui-même l'effet tentant des drogues.

Il faut rappeler ici aussi le film « pionnier » en ce qui concerne cette catégorie d'usagers de drogue : *Scarface* (Brian de Palma, Etats-Unis, 1983).

Le film relate l'histoire de Tony Montana, de son ascension fulgurante dans le monde du trafic de cocaïne à sa chute toute aussi spectaculaire. Ce réfugié cubain, autorisé à rejoindre les Etats Unis sous l'impulsion de Castro, est assoiffé de l' « american dream », ce rêve américain qui, dans les années 80 signifiait encore l'argent, le pouvoir et les femmes. Montana le reconnaît lui-même et en fait sa ligne de conduite :

« *In this country, you gotta make the money first. Then when you get the money, you get the power. Then when you get the power, you get the woman* »

(« *Dans ce pays, tu dois d'abord avoir de l'argent. Puis quand tu as l'argent, tu as le pouvoir. Puis quand tu as le pouvoir, tu as les femmes* »)

Tony est initié par Frank au trafic, ainsi qu'à toute la vie qui en découle : la luxure, le culte de l'argent. Il séduit la maîtresse de celui ci, Elvira, qu'il épousera ensuite. Tony gravit vite les échelons et se retrouve rapidement à la tête d'un empire très puissant et très riche.

Mais paradoxalement, sa façon de prendre de la cocaïne reste la même : il la sniffe salement, gaspille, comme s'il avait peur d'en manquer. Sa femme Elvira, au contraire, reste très féline : la drogue devient une métaphore des personnages, leurs manières d'y être accros les caractérise. L'enfant capricieux et la gracieuse *lady*. Tony devient de plus en plus paranoïaque et violent : il accuse Elvira d'être une *junkie* incapable de lui donner un enfant, alors que sa propre consommation y est pour beaucoup.

L'étude du personnage de Tony Montana est intéressante, différente. Dans le monde de *Scarface* (le visage du personnage est en effet lacéré), la cocaïne est mise en valeur par les protagonistes comme un objet fétiche : objet de désir, d'obsession, de culte et aussi d'addiction.

Cette tendance à voir la drogue comme un accessoire à une vie oisive est un aspect non négligeable pour l'étude des films traitant de la drogue. Les personnages sont très sensibles aux codes esthétiques de la drogue, qu'ils utilisent pour parfaire leur image de « cools ».

Caroline, l'adolescente droguée de *Traffic* (S. Soderbergh, USA, 2000), illustre cette toxicomanie festive, mais tombe rapidement dans la dépendance, déclenchant un autre phénomène : les jeunes bourgeois qui s'encanaillent et tombent. Se droguer est pour elle le moyen de suivre ses amis, mais surtout de se rebeller contre son père, un puissant homme politique chargé de démanteler des trafics de drogue.

Pour le film *Gridlock'd* (V. Curtis Hall, USA, 1997), il faut encore éclairer un autre type de personnages.

Stretch et Spoon sont deux toxicomanes qui décident d'arrêter la drogue le jour où leur amie Cookie est victime d'une overdose alors qu'elle prenait de l'héroïne pour la première fois.

Le film se déroule en une journée, pendant laquelle les deux personnages vont essayer d'adhérer à un programme de désintoxication, d'échapper à la police et à un dealer rancunier. De leur addiction, aucun discours, aucune raison, juste une indication de Spoon :

*« If gettin' high turnin' into a job, what's the point ? Gettin' high is supposed to be fun »*

*(« Si se défoncer devient un boulot, où est le sens ? Se défoncer est supposé être marrant »)*

Ils n'assument donc pas le fait que la prise de drogues se pare finalement d'une routine, comme un vrai travail à effectuer. La partie amusante est finie, ils ne veulent pas connaître la suite, qui peut se révéler être dangereuse, comme l'overdose de leur amie. Stretch et Spoon sont décidés à décrocher, la drogue ne doit pas être leur seule occupation et les détourner de leur vraie passion, la musique (ils sont en effet tous les trois les membres d'un groupe de jazz prometteur de la scène new-yorkaise).

Malgré une bureaucratie qui les malmène sérieusement, leur but est plus fort que tout, ils ont une réelle motivation, allant jusqu'à se mutiler eux même pour être acceptés aux urgences et enfin être acceptés dans un plan de désintoxication.

## **2- L'ENTOURAGE DU JUNKIE**

### 2.1 Des « amis miroirs »

Si, pour la représentation cinématographique des personnages principaux, les films se différencient sur plusieurs points, ils ont en revanche un point commun : les héros évoluent tous au milieu de protagonistes dans des situations qui sont présentées au spectateur de manière quasiment identique.

En effet, si chaque réalisateur a choisi de s'attacher à un personnage en particulier, il nous est important de s'intéresser à la bande d'amis qui gravite autour d'eux.

Cet entourage confère au personnage une certaine vie sociale (voir chapitre ci-après), mais aussi surtout un reflet de lui-même. Ainsi, on peut aisément observer qu'il n'y a pas de "héros solitaire".

Cette fonction est explicite dans *Christiane F.*

On observe autour de l'héroïne un cercle réduit : Detlev, Axel, Atze. Mais Christiane fréquente également, par période, deux filles de son âge : Stella et surtout Babsie. Quand elle les rencontre la première fois au concert de David Bowie, elles sont toutes les trois encore des dilettantes de la drogue, avalant des pilules pour faire « comme tout le monde ». Christiane se lie d'amitié avec Babsie et apparaît choquée quand celle ci lui demande de l'héroïne : c'est en réalité une révélation, Babsie n'a fait qu'enclencher le détonateur d'une envie que Christiane n'osait pas s'avouer.

En effet, quelques heures seulement après cette discussion, Christiane s'injectera l'héroïne en intraveineuse pour la première fois. Quand elle recroise les filles, elles sont

dans la même situation qu'elle, c'est-à-dire dans la rue et en train de se prostituer. Christiane se voit clairement à travers elles, elle réalise sa propre déchéance, scrute les cernes, les cicatrices et l'œil vitreux comme si elle se regardait elle-même dans ce miroir que constitue cet entourage.

Elle devra attendre la mort tragique par overdose de Babsie pour arrêter définitivement l'héroïne. Bouleversée par le décès de son amie, elle tente de se suicider pour mettre fin à son calvaire et à la tristesse provoquée par la disparition de son amie. Même si sa tentative échoue, c'est ce choc qui l'incitera à cesser la prise d'héroïne.

Voilà pourquoi nous pouvons parler d' « *amis miroirs* », car leurs sorts sont intrinsèquement liés à ceux des personnages principaux et constituent des motifs d'action pour ces derniers.

Un accompagnement stade par stade, c'est également le cas de Jim dans *Basketball Diaries*.

Si au début Jim s'amuse avec les solvants et l'alcool en compagnie de Neutron, Pedro et de Mickey, c'est en compagnie de ce dernier seulement qu'il va devenir un « dope fiend ».



*Mickey, Jim et Pedro*

Ensemble, ils vont se faire renvoyer de l'équipe de basket, puis de l'école. Dans ce film, c'est toujours en duo qu'ils vont progresser de plus en plus loin dans l'univers de la drogue et dans celui, concomitant, de la criminalité. Le film introduit cependant une dose de moralité car lorsque Mickey tue accidentellement un dealer, Jim se sépare de lui, il ne veut pas subir les conséquences d'un tel acte, qu'il aurait pourtant pu commettre lui-même. Si Jim suit Mickey, c'est surtout par peur de se retrouver seul face aux problèmes de la vie, l'ami tient également ici le rôle d'un accompagnateur, utile à Jim pour se prouver encore une fois à quel point sa déchéance est réelle.

Il est donc intéressant de s'attacher sur cet effet miroir que procure les amis des personnages principaux.

Dans *Christiane F.* et dans *Basketball Diaries*, les amis apparaissent comme une mise en abyme des personnages de Christiane et de Jim, qui refusent de constater leur état physique et mental. A travers l'autre, c'est sa propre déchéance que le héros peut enfin voir, et cela parvient généralement à le faire prendre conscience de la similitude de sa situation.

Cette prise de conscience intervient souvent après un choc survenu à l'ami : l'overdose dans le cas de la jeune Babsie ; le meurtre accidentel dans le cas de Mickey.

Pour des films comme *Trainspotting*, *Panic in needle Park* ou encore *Drugstore Cowboys*, c'est un esprit différent. Le mal être, la chute, n'étant pas des thèmes mis en valeurs, la fonction des amis miroirs n'est pas remarquée car le personnage n'a pas cette peur de lui-même et ne cherche donc pas de ressemblance.

## 2.2 Différentes familles, différents soutiens

La représentation de la famille du héros est assez fréquente dans les films étudiés. Il faut y voir deux principales raisons.

La première, simple, est que le personnage principal est encore très jeune (Christiane, Jim) et de ce fait vit encore chez ses parents.

Mais la raison principale est que la famille donne au personnage un *background*, une histoire. Elle peut aider le spectateur à comprendre, connaître le passé hors drogues du héros.

Il y a d'abord la représentation d'une famille présente autour du personnage. Malgré leur dépassement total et leur auto-culpabilité, les parents vont aider leur enfant à arrêter la drogue, par différents moyens.

C'est bien sur dans *Christiane F.* qu'on peut trouver l'exemple le plus adéquat puisque la famille est un thème important du film.

Pourtant, les parents sont montrés du doigt à plusieurs reprises dans le film : hormis Christiane, elle, *13 ans, droguée, prostituée*, il y a également Detlev et Axel qui vivent dans un squat, Babsie toujours en fugue.

La mère de Christiane, que l'on peut voir très permissive au début du film, va regretter amèrement les libertés qu'elle accorde à sa fille : c'est elle qui va la retrouver inanimée dans la salle de bain, en pleine overdose.



*La mère de Christiane entre peur et déni*

Il faudra encore que son ami Klaus mette un nom sur l'état de sa fille, car elle ne semble pas, ne veut pas comprendre. Passé le choc, elle va jusqu'à aller chercher Detlev pour enfermer les deux drogués dans la chambre de Christiane pour les désintoxiquer. C'est encore elle qui leur procurera du Valium et du vin pour pallier le manque. Elle est effrayée, ne reconnaît plus sa petite fille. Mais le dialogue est absent du sevrage et c'est avec peine qu'elle constate qu'ils ont replongé de plus belle dans l'héroïne.

C'est à la fin, avec très peu d'illustration visuelle, que la voix off de Christiane nous apprend que sa mère l'a envoyée à la campagne, chez sa grand-mère, où elle ne touche plus à la drogue depuis un an. L'aide est donc discrètement mise en valeur, on ne voit rien cette fois, mais c'est efficace.

Sa mère est le seul parent à élever Christiane car son père est parti. Nous sommes donc devant un cas de famille monoparentale dans sa représentation classique : la mère est pleine de bonne volonté, tout de même trop occupée à reconstruire une relation avec un homme, et l'éducation d'un enfant est une tâche lourde à effectuer seule.

Dans ce cas, la mère de Christiane a une réaction assez schématique : le dépassement, puis l'aide malgré des armes faibles.

Ce schéma est également suivi par les parents de Mark.

Renton père et mère connaissent les frasques de leur fils et se sont presque résignés à vivre avec. Ainsi, on les voit à table, regardant mollement la télévision, et le père

balançant au fils « *every chance you had, you spoiled it* » (« *Chaque chance que tu as eu, tu l'a gaché* »).

Ils en veulent à Mark de se laisser porter par la vie, sans rien y faire. Eux sont de méritants travailleurs, de la trempe de ceux que Mark a tant décriés au début du film ! Mais après son overdose où ils ont eu peur de le perdre, ils décident de sévir fermement, et, comme la mère de Christiane, l'enferment dans sa chambre d'enfant (où il s'ennuie et souffre en...*regardant les trains* qui tapissent les murs).

On voit les parents souffrir eux aussi de constater l'état de leur fils, mais décidés à combattre le mal avec fermeté et de manière bien trop naturelle aux yeux de Mark : « *no methadon* », répète sa mère. Quand Mark va mieux, ils le sortent, l'emmènent à leurs soirées Loto. Mark s'ennuie là bas à mourir : s'il apprécie le geste, il sait que son monde est à des années lumières de celui dans lequel ses parents vivent. Il tient pourtant le coup et reste *clean*.

Pourtant, plus tôt dans le récit, on l'a vu abrégé rapidement un énième essai de désintoxication. Si Mark ne se drogue plus ensuite en suivant également ses convictions, il faut souligner que les parents ont ici un vrai rôle de sauveurs. Mark ne pouvait pas y arriver tout seul. Il n'y a pourtant pas de scènes de gratitude avouée. A part la mère qui se fend d'un "*I thought I lost you, but you're still my baby!*" (« *Je croyais t'avoir perdu, mais tu es toujours mon bébé!* »), on n'avoue pas ses sentiments. La famille est donc ici un artisan du décrochage, mais le réalisateur ne tient pas à mettre en emphase cette aide.



Mr et Mme Renton accompagnant leur fils tel un convalescent

C'est à l'opposé que se trouve l'exemple donné dans *Traffic*. L'environnement familial de Caroline nous est décrit par des images montrant le luxe, le bon goût, et surtout des parents présents.

Son père passe son temps à lutter contre la drogue ? Elle brouille les pistes, s'extasie de lui parce qu'il a rencontré le président. Elle cherche avant tout à les rassurer, joue la bonne petite fille aimante et admiratrice de son papa super héros.

Le doute commence à germer quand Caroline est arrêtée par la police après l'overdose de cocaïne d'un de ces amis. Elle jure de n'avoir rien pris : c'est la grande peur d'être découverte.

Sa mère, sans lui avouer, serait plus dans une idée d'expérimenter les drogues pour se rendre compte de leur inutilité. Mais son père refuse ce discours qu'il juge dangereux, il veut savoir, s'inquiète. A raison : quelques jours plus tard, il surprend sa fille défoncée au crack. Et c'est là que le rapport de Caroline envers sa famille change. Découverte, défoncée, elle veut naïvement rompre les apparences : « *Fuck you* » lui assène t'elle.



*Caroline découverte par son père.*

Immédiatement suivi par une représentation cliché du parent dépassé : le père se tape la tête contre le mur. Mais il n'est pas un novice en matière de drogue et va dès lors s'acharner à « guérir » sa fille. Filatures dangereuses dans les ghettos où Caroline se drogue, interrogatoire musclé du fiancé, groupe de paroles dans des *community centers* proches des sectes, il est déterminé.

Cet engagement finira par payer. Caroline, une fois rentrée dans le « droit chemin », sera accompagnée de ses parents pour son discours final aux Narcotiques Anonymes.

La famille est ici mise grandement en valeur comme institution fiable. L'amour et la ténacité comme gardiens d'une vie sans désordres.

Mais cette présence bienveillante n'est pas de tous les films. Cette absence parentale est elle pointée du doigt dans *Déjà mort*, où la vie oisive et glauque des jeunes adultes peut être due à la démission des parents.

Les métaphores de Laure assimilent les personnages à des enfants sans repères, la jeune fille travestit joliment ses mots, mais elle lâche bientôt « *nous n'avons plus de parents* ». C'est pourtant sur son environnement familial à elle que nous ne savons absolument rien. Les parents de Romain sont décédés, ceux d'Andrea trop occupés à travailler. C'est donc David qui est l'exemple.

De ses parents, il n'obtient que du matériel : la jouissance de la villa cannoise et les belles décapotables. Son père se préoccupe vaguement des ses progrès à la fac : « *qu'est ce que*

*tu comptes faire quand tu auras raté ton droit ? »* mais marque surtout l'importance du confort, des apparences : *« je sais que ça rentre d'un côté et que ça ressort par l'autre, mais pendant notre absence, j'aimerais que la maison ne devienne pas un immense bordel »*. Il ne sait pas à quel point il sera désobéi. Il a l'air dépassé, lassé des frasques de son fils, sans pour autant s'en préoccuper et engager un dialogue intéressant, constructif. Face à un imprévu, David doit veiller sur ses deux petites sœurs. La volonté est là, il improvise alors même quelques principes à observer par les amis squattant la maison, mais cela ne suffit pas et les deux gamines sont au centre du théâtre sanglant à l'heure du dénouement.

Quand finalement le jeune David se crashe en voiture, on peut y voir une métaphore de la culpabilité finale des parents sur la mort de leur enfant : le cadeau était une arme.

La mère de Jim, elle, est plutôt déroutée par son manque d'éducation et par sa bigoterie un peu trop prononcée.

Elle manque de réflexe par rapport à la situation dramatique. Si elle essaye de parler à son fils lorsqu'elle découvre qu'il se drogue, son discours est bien trop faible pour être pris en compte par l'intéressé :

*« We won't live like that, Jim, you hear me ?! »*

*(« Nous ne vivrons pas comme ça, Jim, tu m'entends ?! »)*



*Champs contre champs sur le dialogue mère/fils.*



Alors qu'elle comprend qu'il revend des pilules dans l'enceinte du lycée, elle jette son fils, plus que coopératif, dehors. Les limites de la moralité et de la légalité sont dépassées, elle ne peut pas supporter que son fils soit devenu un délinquant.

Tandis que madame Carroll prie pour le salut de son fils, on le voit se faire un *fix* : la séparation est consommée, chacun va chercher du réconfort à des croisées bien différentes.

Pourtant, c'est elle qui va mettre un terme à la vertigineuse chute de son fils, mais malgré elle. À une supplication particulièrement douloureuse de Jim qui lui réclame de l'argent, elle lui répond en envoyant la police, prétextant un harcèlement extérieur pour ne pas être jugée comme la mère indigne qu'elle craint d'être.

C'est là que commence le sevrage de Jim, jeté en prison. Sa voix off nous explique que sa mère ne veut pas lui rendre visite malgré sa guérison : encore une fois, cette femme pieuse et ordonnée ne veut pas avoir affaire avec l'illégalité. Elle veut donc se protéger elle-même contre tout péché, même si elle aime son fils, elle ne tolère en aucun cas sa marginalité.

C'est également le cas de la mère de Bob, et sa représentation est encore plus forte dans le rôle de la mère lassée.

Quand son fils débarque, en compagnie de sa femme, pour récupérer quelques vêtements, elle se claquemure dans sa maison, blindant les fenêtres et empêchant Bob de rentrer. Quand enfin elle se décide à lui parler, elle se justifie auprès du spectateur par le biais de Diane :

« *You can't play all your life, you're not children anymore* »

(« *Vous ne pouvez pas jouer toute votre vie, vous n'êtes plus des enfants* »).

Même si on la voit désolée de voir son fils mener une telle vie, elle semble avoir fait une croix sur lui. On ne la reverra d'abord plus dans le film. Bob, lui, ne semble pas vraiment être perturbé par la désapprobation de sa mère, c'est loin de lui gâcher l'existence.

Tout le contraire donc d'Harry, qui lui, inverse les rôles.

C'est en effet lui, le junkie, qui se fait du souci pour sa mère. Quand il vient lui rendre visite, il se rend compte que celle-ci carbure aux amphétamines, qu'elle prend sous forme de coupe-faim. Quand il la met en garde, elle se fâche et lui expose sa vie seule. Mais Harry attendra d'être dans le taxi pour pleurer, avant de se faire un *fix* qui lui ôtera toute culpabilité.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit. S'il n'est pas coupable de la toxicomanie médicalisée de sa mère, il est tout de même un sérieux artisan de ses rêves dangereux. Il l'a délaissé, la laissant en proie à une solitude qui aujourd'hui est meublée de petites pilules pour faire taire le silence.

Sarah semble avoir oublié la propre toxicomanie d'Harry et ses mauvaises habitudes (il lui volait régulièrement sa télévision et la revendait au mont de piété pour acheter de la drogue). Elle ne voit en lui que les bons côtés. Pour elle, il devient la progéniture rêvée : le dealer d'héroïne se travestit en homme d'affaires.

Harry est dévoré par cette culpabilité d'avoir abandonné sa mère, pas même à cause de la drogue mais de son éloignement physique : on devine alors une complicité plutôt complexe, très profonde, mais dont le réalisateur ne révèle pas plus. Quand Harry annonce fièrement à Marianne qu'il vient d'acheter une énorme télévision à sa mère, nourrissant sans savoir son addiction, elle lui fait remarquer à quel point il aime Sarah. Il lui répond pudiquement: «*Yeah, yeah, sure..* ».

La famille a donc dans ces films une place importante car elle nous renseigne sur les origines des personnages, un témoin de la vie qu'ils avaient avant la drogue. Elle a souvent un rôle important dans la rédemption des personnages, la famille exerce souvent le rôle de protecteur.

Mais ce rapport important, mis en scène dans beaucoup de films, révèle également une source de conflits, une incapacité à communiquer. Le personnage, psychologiquement faible par rapport à ces relations, peut avoir trouvé un certain refuge dans la drogue.

### 2.3 D'autres sauveurs

Si l'on voit autour de nombreux personnages graviter autour du noyau familial pour aider à la « guérison », il faut également noter la présence d'un adjuvant extérieur à la famille dans le film *Basketball diaries*.

Alors qu'il est encore un jeune homme -presque- sain, Jim fait la connaissance, lors d'un match improvisé, de Reggie.

Il est intéressant d'écouter leurs dernières paroles lors de cette première rencontre :

« *We finish the game ?* » « *Come on Reggie, you know it will never end* »  
(« *On finit la partie ?* » « *Allez Reggie, tu sais qu'elle n'aura jamais de fin* »).

Cette phrase peut être vue comme la métaphore de cette spirale qui absorbe Jim lorsqu'il revoit Reggie.



*La rencontre de Reggie et Jim lors d'un match de basket improvisé*

Celui-ci lui sauve en fait la vie : Jim, drogué et tabassé, est recueilli par Reggie alors qu'il est endormi sous la neige. Il s'occupe de lui, le protège, au prix même d'un affrontement au cours duquel Jim semble se rendre, abdiquer face à la drogue. Grâce à son ami, il parvient, au bout de souffrances atroces, à décrocher, désintoxiquer son corps.

Mais pas son esprit. En l'absence de Reggie, en proie à des doutes et surtout encore à l'ennui, il s'enfuit pourtant et recommence à errer les rues new-yorkaises.

Pourtant, Reggie ne lui en veut pas : lorsque Jim, totalement clean, livre son témoignage à la fin du film, c'est lui le premier qui se lève pour l'applaudir, acquiescer à ses paroles. Ce personnage est la touche d'humanité du film : un inconnu, noir et pauvre qui plus est, qui tend la main sans rien demander en retour. Il ne juge pas, n'essaye pas d'analyser les raisons qui ont poussé Jim à se droguer. Au contraire, il l'exhorte à écrire, il sait que c'est de là que peut venir la thérapie.

### **3- REALISME DU RECIT / REALISME DES SITUATIONS**

#### *3.1 La légalité : l'image de la société et du pouvoir*

S'il est vrai que le spectateur peut s'attacher aux personnages, il ne faut pas oublier que le sujet étudié, s'il peut être fascinant pour le héros, n'en demeure pas moins illégal.

A l'exception de *Christiane F.* et de *Traffic* (où dans ce cas la famille joue le double rôle), tous les films étudiés se préoccupent de l'aspect illégal de la drogue et de ses

usagers. Il est intéressant de constater que ces films utilisent les forces de l'ordre comme reflet de la société environnant les personnages mais également du pouvoir.

En effet, la police représente la norme et rappelle aux personnages les règles à respecter dans la société dans laquelle ils vivent. Elle les punit non seulement pour leur usage de la drogue, mais aussi pour les activités adjacentes, comme souvent le vol et le deal.

Ainsi, nous découvrons dès la scène d'ouverture de *Trainspotting*, Mark Renton et son ami Spud en train de courir dans les rues d'Edimbourg pour échapper à une brigade de police. Ils viennent de commettre quelques vols dans un magasin et lâchent en cours de route leur marchandise.

Cette séquence nous a permis d'introduire les personnages et leur façon de vivre. Spud et Mark sont au tribunal pour leur jugement. Mais ce n'est pas les voleurs qu'on condamne, ce sont les toxicomanes. Spud, récidiviste, écope d'une peine de prison ferme. Mais Mark, protégé par un programme de désintoxication auquel il avait adhéré, se retrouve libre.

On aperçoit donc ici une représentation d'un Etat britannique qui commence à considérer les toxicomanes comme des malades et non plus comme des délinquants, à condition que ces derniers soient reconnus officiellement des autorités, et Spud n'a pas cette chance. Mais Mark n'a que faire des bonnes oeuvres que la légalité lui propose : en rentrant du procès, il reprend de l'héroïne.

C'est donc surtout à cause d'expédients de drogues que la justice apparaît. Mais elle est représentée ici de manière très archaïque : les juges portent toges et perruques, s'expriment dans un vocabulaire soutenu, très éloigné du champ lexical des deux héroïnomanes. La scène du jugement peut être vue comme la parodie d'un conservatisme qui ne peut que blâmer les personnages pour leur mode de vie, et comme une tolérance finalement très limitée.

Autre point important du film, la remarque de Renton au sujet de sa propre consommation de drogues :

« *We would take vitamine c if only they made it illegal* »

(« *On aurait prit de la vitamine c si c'avait été illégal* »)

Il assume donc également que se droguer est bien pour lui une façon de ne pas rentrer dans le rang, un anti-conformisme extrême.

C'est l'acte même qui l'intéresse aussi, pour sa fonction de rébellion contre le système où l'Etat injecte lui même sa quantité d'anesthésie utile au contrôle des opinions et des pensées.

Cependant, plus loin dans le film, la bande se surprend à craindre la police. En bus pour Londres avec deux kilos d'héroïne à revendre, la sueur perle sur les fronts et surtout sur celui de Begbie, qui vient de commettre un hold-up.

Cette peur peut se traduire comme un aveu : flirter avec l'illégalité est amusant, une sorte de routine, mais il n'est pas question de payer pour les conséquences.

La représentation de la police est également importante dans *Panic in Needle Park*.

Sa présence est évoquée presque banalement dans une conversation alors que le spectateur oublierait presque, du fait de la désinvolture et le charisme de Bobby, que l'usage de drogue est illégal.

La loi apparaît en la personne de Hotch, un inspecteur de la brigade new-yorkaise des stupéfiants. Il piste sans relâche les *junkies* du Needle Park. Ces derniers ne semblent pas s'affoler pour autant, se jouant de lui, tout en déplorant cette *panic* policière qui fait grimper les prix de l'héroïne.

Mais c'est Helen qui va déclencher le harcèlement. Chargée par Bobby d'aller chercher de la drogue chez un dealer, elle se fait interpeller par la brigade des stupéfiants. Une fois libérée, Hotch ne va alors cesser de la suivre et lui infliger une pression énorme. Car l'inspecteur s'intéresse surtout au cas de Bobby, qui *deale* à grande échelle en compagnie de Santo, un personnage incontournable de l'Upper Side, Elle acceptera finalement de coopérer, pour, croit elle, sauver Bobby et elle-même de la drogue.

Les agents de police sont pratiquement, ici, les seules personnes extérieures au monde des drogués du Needle Park. Cette présence est non violente mais très ferme, appliquant formellement la loi, ne faisant pas de sentiments. Chaque étape cinématographique de l'escalade d'Helen est suivie par les séquences filmées de ses arrestations : d'abord le *deal*, mais aussi le vol d'un de ses clients lors d'une passe.

La police, représentant encore ici la société, tente à chaque fois de la stopper dans sa chute. Si elle était à la base une honnête jeune fille, elle se rit maintenant des

avertissements. Seul lui importe Bobby, et c'est donc portée par l'espérance de l'accompagner dans un processus conjoint de rédemption qu'elle accepte de le donner à la police, pour son bien encore.

Hotch, dans ses mises en garde, lui répète à plusieurs reprises :

« *Junkies always rats. Always.* »

(« *Les toxicos mouchardent toujours. Toujours* »)

Il veut lui ouvrir les yeux sur son nouveau monde, dans lequel les junkies se trahissent toujours entre eux, et de ce fait, lui ôte toute mauvaise conscience à pratiquer la dénonciation à son tour.

Le film adopte un style proche du documentaire (voir chapitre plus loin) car les limites de la légalité y ont une certaine importance.

Dans *Requiem for a dream*, la présence policière est beaucoup plus violente. Elle est une des raisons principales qui vont précipiter Harry, Tyrone et Marianne vers l'horreur.

Passé l'euphorie du premier *deal*, Ty est jeté en prison à la suite d'une fusillade entre gangs. Après avoir payé la caution, la bande se retrouve sans argent, excluant donc toute possibilité de recommencer un « gros coup ».

C'est sur la fin du film que les personnages doivent payer les conséquences de leurs activités illégales. Ty emmène Harry à l'hôpital car celui-ci a le bras complètement rongé. Ce n'est pas un centre de désintoxication qui les attend mais bien celui de détention, où les surveillants les maltraitent encore plus du fait de leur condition de « *fucking lazy junkies* » (« *Putain de toxicos feignants* »). Ils ne peuvent pas compter sur l'aide ni même la compréhension de la loi, même devant leur état. Harry, mourrant, est transporté à l'hôpital où on lui ampute le bras.

La police n'est donc plus représentée comme un simple oppresseur pour les personnages, mais bien ici comme un agresseur.

Mais la représentation de l'ordre peut également être un adjuvant dans le processus d'arrêt de la drogue pour certains personnages qui semblaient en attente d'une aide aussi radicale.

Pour Jim, arrêté alors qu'il harcelait sa mère, la prison va faire office de cure de désintoxication.

Alors qu'il avoue qu'il pourrait trouver là une meilleure drogue que dans la rue, il tient le coup et finit par *décrocher*. Réalisant qu'il est allé trop loin, il veut récupérer un peu de dignité. Jim ne supporte plus sa marginalité, et ne se reconnaît plus dans ce rôle de criminel drogué. Son incarcération est donc présentée comme salvatrice, mise en avant comme telle, conférant ainsi au film des valeurs moralisatrices de premier plan.

Cette aide non négligeable dans *Drugstore Cowboys* n'est pourtant pas glorifiée.

Au début du film, Bob et sa bande jouent avec la ténacité des policiers qui veulent absolument découvrir où ils cachent la drogue, mais surtout de l'inspecteur, qui les harcèle. Mais ils savent cacher leurs produits, et Bob échappe à la prison qu'il a connu autrefois.

Mais quand ils veulent tendre un piège à l'inspecteur en l'envoyant chez leur voisin pour de faux prétextes, celui-ci est grièvement blessé et jure de se venger.

Mis en garde par un autre inspecteur, la bande quitte alors cette fois la ville pour s'installer dans un motel loin de Portland. C'est donc là bas que tout bascule, à la mort de Nadine, qu'ils retrouvent gisant dans la chambre, ayant succombé à une overdose. Elle s'est jouée des superstitions de Bob (à savoir ne jamais déposer de chapeau sur un lit), et celui-ci est persuadé que le mauvais sort ne va désormais plus les lâcher.

C'est alors que le propriétaire du motel frappe à leur porte et leur assène le coup de grâce : ils doivent libérer les lieux, le motel ayant été entièrement loué pour une convention de shérifs. Lesquels commencent à arriver, tel une invasion hostile et inquiétante dans l'esprit de Bob.

Ainsi, au choc du décès de Nadine s'ajoute alors la peur immense d'être découverts. Recel de produits illicites et de cadavre, Bob panique vraiment. Et jure alors de ne plus toucher à la drogue s'il se sort de cette situation. Par peur de la prison, dont il essaye d'expliquer aux autres les conditions de vie, il prend donc la décision de décrocher. Kelly, sa femme, refuse de marcher avec lui, et après avoir enterré le corps de Nadine, leurs routes se séparent, et Bob entre effectivement en cure de désintoxication.

L'inspecteur qui leur avait conseillé de quitter Portland retrouve Bob, et ceux-ci s'apprivoisent. Bob respecte enfin ce représentant car il le sait intelligent et humain. Et quand l'ambulance emporte Bob (tabassé par David, son ancien voisin, pour de la drogue qu'il venait d'offrir au curé), l'inspecteur arrive sur le champ et essaye de déchiffrer les bribes d'explication que lui fournit Bob. Mais il ne comprend pas le langage de Bob :

« *The hat, the hat...that's the guy's name ?* »)

(« *Le chapeau, le chapeau...c'est le nom du mec ?* »)

Il se retrouve alors impuissant, incapable de l'aider.

L'Ordre a donc dans ce film surtout un rôle de détonateur, point de chute pour Bob. La crainte de la prison le fait réfléchir sur sa condition, il ne veut plus avoir peur, et, dit-il lui-même, la drogue ne l'a conduit nul part.

Pour Stretch et Spoon, protagonistes de *Gridlock'd*, le rapport à la police est aussi douloureux qu'avec la bureaucratie : elle les empêche d'aller au bout de leur but, la cure de désintoxication.

Ils sont activement recherchés : au mauvais endroit au mauvais moment, ils sont suspectés d'avoir assassiné leur dealer et sa petite amie, un crime commis par D-Reper, un gros dealer qu'ils ont arnaqué la veille et qui de ce fait, les cherche aussi. Stretch va tout de même se servir de la police pour échapper à D-Reper : il fait l'imbécile devant eux, leur demandant des renseignements pour entrer dans la police, pour finalement porter leur attention sur le dealer.



*Stretch utilise les policiers pour faire fuir D-Reper*

L'obstacle de la police est mis en parallèle avec l'administration médicale : ballottés d'un service à un autre, poursuivis par la police et par D-Reper, le chemin de la rédemption est parsemé d'embûches.

Ce qui pourrait donc être perçu comme une démonstration antisociale lourde (le refus est ici d'intégrer à la société deux toxicomanes voulant s'en sortir) est cependant savamment mitigé.

En effet, lors d'une révolte de Strech contre ces incessants renvois, un employé d'un service médical s'énerve à son tour : parce que c'est aujourd'hui et dans l'immédiat qu'ils ont décidés de décrocher, la société devrait déroger aux règles, aux délais d'attente réglementaires rien que pour eux ?

La légalité affirme sa position également un peu plus tôt dans le film. Spoon regarde la télévision et tombe sur une émission allant prochainement traiter de distribuer ou non gratuitement des seringues aux toxicomanes, lançant ensuite le prochain débat : « *America : love it or get out* » (« *L'Amérique : aimez la ou dégagez* »). L'animateur se fait alors le porte-parole d'une société puritaine, qui condamne la drogue du fait même de son illégalité.

Comme nous le montre les exemples de ces six films, l'image de la légalité comme reflet de la société et du pouvoir a largement sa place dans les films sur la drogue.

La police, garant du respect de l'ordre, a un rôle majeur dans le récit, c'est un impondérable auquel les protagonistes doivent faire face. Les situations décrites dans les films sont similaires à la réalité, la drogue engendre la criminalité et donc l'illégalité. C'est donc dans cette optique de montrer tous les aspects que les problèmes liés à la légalité rentrent dans un certain réalisme.

### 3.2 La souffrance : jusqu'où veut aller le réalisateur ?

C'est également dans un souci de réalisme que les réalisateurs de films traitant de la drogue s'attachent à dépeindre la souffrance de ses personnages héroïnomanes.

Si l'exercice est très visuel et se différencie esthétiquement dans tous les films (voir chapitre plus loin), sa part dans le récit est souvent le même : une séquence unique, interprétée par le spectateur comme étant les plus fortes, les plus « chocs » du film. En effet, celui-ci n'est pas épargné, il doit ressentir la même douleur que les personnages, il y

a peu de place à la suggestion, la violence morale est grande. Il est donc intéressant de se demander si les personnages arrêtent la drogue après ce passage.

A la souffrance physique, causée par le manque, il faut également ajouter a certains personnages une grande souffrance morale, montrée alors d'une manière plus subtile puisque moins spectaculaire.

C'est dans *Basketball Diaries* que la souffrance de Jim semble être la plus réaliste et la moins cachée.

C'est Reggie, avec qui il avait seulement partagé une partie de basket, qui le trouve une nuit, endormi sous la neige. Il ramène Jim, inconscient, dans son propre appartement. Le lendemain, celui ci, peu redevable, lui réclame son héroïne. Mais Reggie, devant lui, va la jeter dans la cuvette des toilettes. Une violente bagarre éclate et Jim, terrassé par Reggie, est obligé de se regarder dans un miroir. Devant le triste spectacle de son reflet, il pleure.



*Les doubles larmes de Jim : perte de la drogue et apparence pitoyable*

Il va alors accepter, tacitement, de rester chez Reggie pour se sevrer.

C'est donc la que son calvaire commence, donnant à Scott Kalvert l'occasion de montrer au spectateur l'horreur du manque. Jim se déshumanise complètement. Il devient un animal enragé, blessé : on le voit endurer cette douleur (le mal des *junkies* : « *monkey in your back* ») en bavant, rampant auprès de Reggie qui ne peut rien faire. Il hurle tant la douleur est lancinante, vomit encore. Les yeux encore cernés de bleu des coups qu'il a reçu, deviennent rouges, des spasmes parcourent son corps, et on peut deviner la fièvre qui l'habite.



*Jim, bavant, implore Reggie*

Ces symptômes sont ceux d'un véritable malade, au sens pathologique du terme, c'est une souffrance qui l'atteint physiquement et moralement, qui l'empêche de faire autre chose, de même penser à autre chose.

Alors que lorsqu'il s'injectait de l'héroïne, les effets étaient surtout montrés au niveau du visage, c'est maintenant le corps entier qui est décrit comme endurent cette douleur atroce que subit le personnage. C'est l'emprise du manque sur le corps entier que le réalisateur veut montrer, chaque membre est touché par la violence.

C'est donc là également que le message anti-drogues du film trouve sa place, par le comportement de Jim face au manque, par l'anarchie de son corps. Mais Jim, pourtant sevré, va recommencer l'héroïne : la souffrance ne lui sert pas de leçon, la douleur pourtant endurée ne le dégoûte pas, c'était alors juste le prix à payer pour un effet plus fulgurant à la prochaine injection.

C'est exactement la même chose qui arrive à Christiane et Detlev : immédiatement après le sevrage, ils succombent à la tentation.

Quand la mère de la jeune fille va chercher Detlev pour tenter de les désintoxiquer elle-même dans la chambre de Christiane, ils font pourtant preuve de bonne volonté et semblent persuadés que cette fois est la bonne pour arrêter la drogue.

Enfermés dans le huis clos des murs qui ont vu Christiane grandir, ils s'abrutissent d'abord avec du vin et du Valron (sorte de Valium), pour palier au manque d'héroïne.



*Les esprits affolent les corps*

Ils ne contrôlent plus les membres de leur corps, qui tremblent, qui grattent, comme une révolte de tout ce poison que les personnages leur ont fait endurer : Christiane se cogne les jambes, Detlev est plié en deux par la douleur. En proie à une crise de nerfs, Christiane va jusqu'à déchirer son papier peint qui révèle derrière des dessins enfantins : ceci peut apparaître comme une métaphore d'une volonté d'un retour à l'enfance, à l'innocence. Dans un ultime désespoir, Christiane veut rassembler quelques milligrammes de drogue qui lui reste, mais elle vomit dessus avant qu'ils puissent l'utiliser : le corps, à bout, refuse.

Mais la souffrance de Christiane est également violente au niveau psychologique. Lorsqu'elle replonge dans sa vie de toxicomane, son visage ne cache pas son profond désespoir.

Lorsqu'elle découvre avec Detlev le corps d'Axel, victime d'une overdose, la séquence suivante est consacrée à son mal être : elle pleure et répète « *J'en ai marre de cette merde* ». Cet aveu simple ne va pourtant pas arranger les choses puisqu'elle devra encore partager Detlev avec un client jaloux chez lequel ils doivent aller habiter.

Comme Jim, la souffrance la plus mise en scène est celle éprouvée pendant le sevrage. Mais chez ces personnages, la douleur morale est aussi lancinante que celle physique. C'est pour eux un véritable cercle vicieux, plus ils se droguent, plus ils se dégoûtent et donc plus ils se droguent.

Pour Mark Renton, c'est également la scène de manque qui est propice à l'illustration de la souffrance dans *Trainspotting*.

Après son overdose, ses parents décident donc de le sevrer chez eux en l'enfermant dans sa chambre. Entouré lui aussi par des murs qui lui rappellent sa vie avant la drogue (un papier peint aux motifs de trains : c'est là le *trainspotting*, regarder les trains pour

tromper l'ennui), il lui faut évacuer le poison de son corps. Ses parents ne lui autorisent aucun produit pour substituer l'héroïne, ne veulent pas qu'il aille dans une clinique. Seule la volonté doit lui permettre d'arrêter.

Il a alors des hallucinations morbides, le poison qui sort de son corps est en fait ses pires cauchemars, ses culpabilités enfouies sous le manteau de la drogue. En effet, il voit toute sa bande d'amis défiler devant lui dans des situations dont Mark se sent alors inconsciemment coupable.

Il y a d'abord Tommy, devenu un junkie sous l'influence de Rents, qui s'avachit sur le mur, rappelant à Mark ses propres paroles : « *Better than sex, uh ?* ». Spud, habillé en bagnard, fait cogner ses boulets aux pieds contre l'armoire, rappelant à Mark sa responsabilité dans le vol. Enfin le bébé, Dawn, décédé d'un manque de soin et probablement d'une ingestion de drogue, une mort dans laquelle Mark a aussi sa part de responsabilité. Begbie, Diane et Sick Boy l'enfoncent aussi. Sick Boy expliquant même aux parents de Mark la séropositivité de leur fils.

Pendant ses hallucinations, il s'agit dans tous les sens, enfonce sa tête dans l'oreiller pour ne pas voir ni entendre ces personnages qui, métaphoriquement ou non, lui font des reproches pour les comportements qu'il a pu avoir sous l'influence de la drogue.

Renton, pour la première fois dans le film, nous apparaît faible, et l'absence de sa voix off nous indique qu'il n'a pas de discours sur la situation présente.

C'est un combat lourd à mener, il lutte contre lui-même, ses regrets, ses peurs, mais aussi contre le manque. Là encore, c'est le corps tout entier qui semble hors contrôle : une transpiration excessive, des spasmes qui le font se courber en deux. La douleur corporelle se fait écho de celle spirituelle qui le terrasse.

Mark s'apaisera quand, désintoxiqué, il ira faire le test HIV, dont la négativité l'égayera à peine. Car si le sevrage fut douloureux, c'est la vie sans drogue qui, dans un premier temps, lui semble impossible à surmonter et d'une douleur plus grande alors, mêlé cette fois à l'ennui.

Dans *Panic in Needle Park*, la souffrance est encore plus insidieuse.

Puisque Bobby fait du commerce de drogue, et malgré les substituts douteux avec du cirage ou de la colle, il n'y a pas de scène de manque si effrayante comme dans les autres

films. Mais la scène de son overdose est montrée sans concession non plus. Il convulse, semble ne plus pouvoir respirer, perd connaissance, devant les yeux horrifiés d'Helen, qui va pourtant se droguer pour la première fois le même jour. C'est elle qui bientôt va retenir l'attention du spectateur de par sa souffrance morale.

Si la douleur de Bobby est fugace, physique et unique, le mal d'Helen est latent et silencieux. Jerry Schatzberg s'attarde sur son visage qui a perdu sa jovialité du début. Helen a plongé dans le monde de Bobby un peu par amour, un peu par curiosité, mais surtout beaucoup par paresse. Mais elle semble alors se complaire dans cet état de déprime installée, s'accorde comme les Romantiques dans ce mal être.

On peut ici paraphraser le psychanalyste américain Sandor Rando : « *Elle ne souffre plus de son mal, elle en jouit* ».

La douleur est également un thème très présent dans *Requiem for a dream*. Darren Aronofsky en fait même le principal acteur dans la fin du film.

Tous les personnages sans exception vont être victimes d'une douleur physique et morale intense, le film n'est qu'une chute vers l'horreur.

Sarah d'abord, que les médicaments et un hypothétique passage à la télévision ont rendu folle. Elle hallucine d'abord de ses privations : la nourriture, au lieu de remplir son estomac, lui torture l'esprit. Puis vient se greffer la sordide émission à laquelle elle croit être invitée, qui s'installe violemment dans son propre salon : sa représentation, cette femme à la robe rouge, mince mais vulgaire, qui flirte avec le présentateur, qui hurle à Sarah « *Feed me !* » (« *Nourris moi !* »).

Les images ingurgitées n'ont pas été digérées, elles sont maintenant son pire cauchemar. Elle a peur maintenant de cette télévision qui la domine, qui lui veut du mal. Ne tenant plus, elle se décide alors à aller jusqu'au lieu de l'enregistrement de l'émission, où elle est vite envoyée aux urgences psychiatriques.

On lui fait subir là bas des traitements atroces : les médecins la force d'abord à ingurgiter une bouillie, pour finir aux électrochocs. Sarah a complètement perdu pied, son visage n'a plus rien d'humain : des cheveux hirsutes, des yeux éclatés, une bouche craquelée.



*Le fantôme de Sarah*



*Le chaos thérapeutique*

Le réalisateur s'attarde sur ce visage abandonné, livré à une souffrance que les médecins ne prennent absolument pas en compte. La violence du traitement que le corps médical lui inflige est sévèrement montrée du doigt, Sarah fait maintenant pitié au spectateur, son mal est omniprésent à l'image.

Cette souffrance, due à ses illusions, est mise en parallèle avec les rêves détruits également de son fils. En effet, dans les mêmes instants, Harry est ballotté entre l'hôpital, la prison et encore l'hôpital, la négligence du corps médical aggravant encore son cas. Aronofsky n'hésite pas à nous montrer ce bras qui fait tant souffrir Harry : ses veines sont complètement nécrosées.



*Le mal s'étend sur une vingtaine de centimètres*

Impossible alors de ne pas souffrir avec lui. Encore une fois le spectateur est amené à ressentir la même douleur et la compassion. Harry est lui aussi victime de ses excès, son corps se révolte, le fait souffrir. Il ne le contrôle plus. Lorsqu'il se réveille après son amputation, il pleure, réclame Marianne.

Mais celle ci, comme Tyrone, semble souffrir d'un mal plus silencieux, moins spectaculaire à l'image. Acculée à la situation de manque et l'absence d'Harry, elle n'a pour solution pour se droguer que de se prostituer. Cela vient progressivement. D'abord avec Arnold, l'ami de ses parents, son psychiatre, puis avec Big Tim, qui ne vend sa drogue uniquement que contre du sexe. C'est chez lui qu'elle touche le fond, devant s'exhiber avec une autre fille devant ces hommes de la bonne société. Elle se dégoûte maintenant, oublie d'avoir peur pour Harry.

Ty, lui, reste en prison, où il refait le film de ses rêves, si différents de sa réalité, avec la culpabilité, lui aussi, d'avoir déçu sa mère et les espoirs qu'elle fondait en lui.

Ces personnages, dès le début du film, sont amenés petit à petit à une souffrance qui, si elle ne les tue pas, ne les rendra pas plus forts non plus. Le réalisateur, par une mise en scène très stylisée (voir chapitre plus loin), insiste sur les dégâts, physiques et moraux, mais surtout indéniables et définitifs, que peut faire la drogue sur l'homme.

Mais cette idée est partagée par plusieurs toxicomanes représentés dans les films, notamment Christiane et Jim, au début.

Les personnages ont trouvés dans l'héroïne un meilleur substitut à la vie que ce qu'on leur proposait, mais savent pertinemment que leur « défonce » peut être sujette à des douleurs atroces auxquelles ils ne peuvent pas déroger. Cette souffrance ressentie par les personnages n'arrive jamais par hasard, le récit et la mise en scène donnent des indications au spectateur.

La douleur des personnages est dans l'ensemble de ces films dépeinte de manière réaliste. Le décor, la musique peuvent bousculer le personnage, le mettre en scène, sa souffrance n'en restera que plus réaliste.

Les réalisateurs, dans leurs approches de la drogue, se sont préoccupés de ce thème car il se trouve en bonne place dans la vie des vrais toxicomanes. Ce sont des instants quotidiens de leur vie, et le réalisme du film ne peut se faire sans montrer ces moments.

### 3.3 Le climax des films : quelles solutions les héros y trouvent ils ?

Si dans certaines oeuvres, la structure du récit des films ne dérogent pas aux schémas classiques, il faut apporter une nuance pour quelques-uns. Nous les aborderons dans le chapitre suivant.

Ici, nous nous concentrerons sur ceux, plus classique dans leurs formes, où la narration est basée sur celui de l'exposition, la description, le climax et le dénouement.

Nous allons nous intéresser au traitement du climax dans ces récits et sur les solutions, les suites que les personnages y trouvent, interpréter et comprendre ces solutions par rapport aux récits.

Le film le plus à même d'illustrer l'importance du climax dans le film est certainement *Trainspotting*.

En effet, c'est directement Mark qui nous l'avoue :

« *Everything would go bad, everything would go worst* »

(« *Tout va aller mal, tout va aller pire* »)

Ce point crucial arrive avec la mort du bébé Dawn, fille d'Alison, une junkie vivant avec eux. Alors que Boyle nous avait pourtant peu introduit ce petit personnage, sa mort remet pourtant tout en question dans la vie des personnages et en particulier dans celle de Renton, qui, dans la séquence précédente, expliquait encore au spectateur son point de vue sur la drogue et l'hypocrisie dont elle était victime.

La mort du bébé est une bonne excuse pour se remettre à consommer, les personnages, surtout Alison, étant terrassés par l'horreur de cette injustice, mais aussi par leur culpabilité. Ils veulent reprendre leurs vies de junkies qui n'estiment pas pire que la celle de la société dite « normale ».

Cette routine conduit Spud et Mark au tribunal (pour le vol dont ils essayaient de lâcher le butin dans la course montrée au début), en ensuite à l'overdose de Mark, qui avait donc bien raison en nous prévenant que tout ira encore plus mal.

Le climax peut être vu comme la fin d'une certaine insouciance des personnages, car la mort du bébé brise la notion d'innocence, et leur renvoie l'image de leur dangereuse décadence, leur pathétique façon de faire face au drame. Il est utilisé pour faire réfléchir les personnages sur eux même, se forcer, dans un contexte dramatique, à se remettre en question.

C'est encore Mark qui illustrera cette réflexion. Pour lui, la prise d'héroïne après le choc du décès de Dawn fait office d'antalgique, c'est un nouveau rapport à la drogue qu'il vient d'instaurer alors. Les choses vont alors devenir moins amusantes, il faut voler pour avoir de l'argent, ce qui jusqu'alors n'était pas montré. Puis Spud va en prison et Mark fait une overdose, ils atteignent donc là le point le plus bas, qui mettra un terme à l'addiction de Mark.

La mort du nourrisson apparaît donc pour Renton comme la fin des illusions, une remise à niveau d'une vie qui lui faut maintenant considérer.

La mort est également un déclic dans *Drugstore Cowboys*.

Alors que les personnages se sont installés dans leur nouvelle routine, la vie itinérante, la jeune Nadine meurt d'une overdose. Si ce personnage était un peu à l'écart des autres membres de la bande, de part sa naïveté, sa méconnaissance des drogues, sa mort va tout de même bouleverser le mode de vie des personnages. Si Diane et Rick sont très tristes de la perte humaine, Bob commence surtout à paniquer. C'est la première fois depuis le début du film que le spectateur le voit dans cet état de doute, de peur.

En effet, le motel où ils logent ayant été réservé par un congrès de shérifs, ils doivent partir le même jour que le décès de Nadine. Cette coïncidence amène Bob à réfléchir sur sa condition, aux risques qu'ils ont sans cesse couru pour en arriver à cette situation irréversible.

Rongé par la culpabilité, il se fait alors la promesse d'arrêter la drogue, d'avoir une vie saine, s'il s'en sort. Il sait qu'il a atteint ici le point de non retour et n'a d'autre choix que de changer radicalement. Il fait part de sa décision à sa femme, Diane, qui refuse de l'accompagner dans ce choix. Malgré le lien qui les unit depuis tant d'années, leurs solutions à l'événement perturbateur sont différentes. Mais malgré cet état de crise, Bob ne veut pas renoncer et ira jusqu'au bout de son programme de désintoxication.

Le climax, même s'il est illustré encore ici de façon tragique, est donc aussi pour le personnage principal du film une forme de salut. Bob doit sacrifier toute sa vie précédemment illustrée, quitter ses repères pour arriver à cette vertu qu'il souhaite.

C'est encore la mort qui va changer la vie de Jim, dans *Basketball Diaries*, mais cette fois ci dans un chemin inverse.

Jim, nous l'avons vu, est au début du film un jeune garçon plein de vie, d'enthousiasme. Même s'il côtoie déjà quelques formes de drogue ou l'alcool, l'usage est festif et il arrive à réfléchir objectivement sur sa consommation.

Mais son meilleur ami, Bobby, meurt d'une leucémie à l'âge de 15 ans. Jim est terrassé par l'injustice de cette mort. Il essaye d'abord de se confier aux prêtres, qui ne répondent pas à ses phrases maladroitement (« *Father, it's just fucking disgusting..* »). Il se retrouve alors face à face avec un monde qu'il ne comprend plus, qu'il hait. C'est donc précisément là que la fonction d'échappatoire de la drogue, que nous avons analysé auparavant, intervient. Pour faire face à la douleur du deuil et de l'incompréhension, Jim devient très vite dépendant à l'héroïne.

Comme pour Renton, l'amusement est bien fini, il lui faut lui aussi plonger dans le crime pour pouvoir s'acheter de la drogue.

Arrive alors la dégradation ultime. Profondément dépendant, Jim doit se prostituer. L'absence de voix off, pourtant si présente auparavant pour analyser son comportement, montre bien que le personnage n'a plus d'issue et se détache complètement de lui même. Son corps et son esprit ne lui appartiennent plus, ils sont désormais au service de la drogue.

Ce schéma est également suivi par Christiane F.

Les deux films partagent encore là un point commun, bien que le passage à la seringue ne soit pas motivé par un drame chez la jeune fille, mais par un ennui latent.

Le climax, dans ce film, est la première prise d'héroïne du personnage. Le lieu, le moment, le contexte sont clairement mis en avant, très explicites, donnant donc de l'importance à l'action, Christiane suit Detlev et ses amis à la station de métro où ceux ci se prostituent. La jeune fille, qui a acheté la drogue avec l'argent reçu de son anniversaire, est lassée de seulement sniffer l'héroïne pendant que les garçons préparent leurs seringues. Elle l'avoue simplement : « *Et merde, aujourd'hui j'ai envie de me shooter* ». C'est donc une envie, comme un caprice d'enfant, l'envie d'essayer de

nouvelles sensations. Au refus de Detlev de l'aider, elle va alors demander à un toxicomane de passage de lui prêter son matériel et de lui faire l'injection.

Cette scène montre clairement la rupture pour Christiane avec le monde de l'enfance, la fin de l'insouciance. Elle affirme sa volonté à vouloir prendre de l'héroïne comme une « vraie » toxicomane, connaître les mêmes sensations que ses amis.

A la dépendance qui va très vite s'installer, elle trouvera la même solution qu'eux : comme Jim également, elle va donc être amenée à se prostituer. Le réalisateur utilise donc ce prétexte pour filmer toute la descente aux enfers à laquelle est sujette l'adolescente de 14 ans.

Dès la première prise de drogues de Christiane, le film devient en effet de plus en plus noir, au sens propre autant qu'au sens figuré : nous verrons plus loin comme la lumière suivra la noirceur de la vie du personnage.

Cette lassitude est aussi prétexte aussi au climax dans *Panic in needle Park*.

Helen, qui dès sa rencontre avec Bobby savait qu'il se droguait, commence, au milieu du récit, à ne plus partager l'excitation de Bobby pour leur vie. Alors qu'il multiplie les *deals* avec plus ou moins de succès, Helen se sent délaissée. Bobby suit en effet sa routine de drogue et n'a plus vraiment de temps pour son amie. A la suite de son overdose, elle lui vient en aide, mais le soir, avare de gratitude, s'endort vite, laissant Helen réfléchir à sa situation. Comme Christiane, elle se sait seule sans son compagnon, et c'est donc également dans cette idée de le rejoindre dans son monde qu'elle prend pour la première fois de l'héroïne.

Le réalisateur ne la suit pas dans ce choix, la filme d'une manière très neutre, presque ennuyante.

Cette séquence peut être vue comme le climax du film, car tout change après la prise d'héroïne d'Helen. Bobby s'en aperçoit le lendemain. Il lui demande simplement « *When did it happen ?* » : il veut savoir quand est ce arrivé, non pas pourquoi, car il le sait bien. Helen et Bobby changent alors de mode de vie : tous les deux dépendants, les besoins en drogue et donc argent doublent. Helen doit également se prostituer, avec l'accord de Bobby, insinuant alors une nouvelle donne dans leur relation.

Dans *More*, c'est aussi la première prise de drogue qui sert de climax au récit.

Estelle, mue par l'envie d'en (re)prendre elle-même, finit par convaincre Stefan, sous l'argument ultime de l'expérience, d'essayer l'héroïne. L'effet est immédiat : dès le lendemain matin, alors qu'Estelle feint de l'interviewer pour lui faire reconnaître qu'il a aimé, Stefan réclame un autre *shoot*. Des lors, le récit prend une autre tournure. Alors que les personnages évoluaient dans une routine dédiée à l'amour, même soumis aux variations d'Estelle, leur quotidien était très érotisé. Mais sous le joug de la drogue, leur liberté, qu'ils croient pourtant au début toucher d'un peu plus près, est menacée, tronquée. Stefan et Estelle croient en effet avoir trouvé avec la drogue une nouvelle forme d'émancipation par rapport aux contraintes de la vie, la quête de l'absolu toujours de plus en plus loin.

Mais Ernesto, l'ami-amant d'Estelle à qui elle a volé l'héroïne, les rappelle à une réalité moins transcendante en réclamant la drogue et l'argent. Le couple doit redescendre en ville pour travailler pour le vieil homme afin de le rembourser. Et leurs rapports changent à nouveau : après avoir tenté de se sevrer, ils reconnaissent qu'ils sont encore une fois happés par la drogue. Mais cette fois, ils sont loin des murs chauds de la villa et doivent cohabiter dans un appartement exigu, métaphore de leur relation : ils n'ont pas de place. Estelle se cache désormais dans la salle de bain pour que Stefan ne voit pas ses injections, sous la langue.

S'il est vrai que dès le début de leur histoire leur relation est très sadomasochiste (elle joue à « je t'aime-je ne t'aime plus », il est ultra-possessif), on peut donc constater que la drogue, et surtout l'addiction, n'intervient alors que comme ultime instrument de destruction. L'héroïne va être pour eux leur arme l'un envers l'autre. Stefan, si amoureux, va se changer en un être cynique, plus sadique encore que sa compagne. Un soir qu'il rentre du travail, il s'occupe en priorité de son prochain *fix* et ne parle qu'à Estelle d'un ton très dur et méprisant. Lorsqu'il s'aperçoit qu'elle se drogue seule, en cachette, il devient fou de rage.

« Fou d'amour, fou de rage », ces expressions conviennent parfaitement à Stefan, dont l'inconscient le pousse à agir en extrême. L'instant même où il prend de l'héroïne pour la première fois change le film, car il ne peut plus contrôler sa vie. Le récit étant très axé sur sa psychologie, il est donc atteint profondément.

Pour le personnage de Jerry Stahl, héros de *Permanent Midnight*, c'est en atteignant le sommet du glauque qu'il va enfin changer toute sa vie.

Un soir où il a particulièrement besoin d'héroïne, Sandra, sa femme dont il est séparé, lui demande de garder leur fille de quelques mois. Ne pouvant pas refuser, il prend donc avec lui le bébé dans sa quête de drogue. Après un long périple à travers la ville, il finit par obtenir de l'héroïne, qu'il s'injecte dans le cou, lui donnant alors un visage monstrueux. Le nourrisson apeuré assiste à la scène, avant que la police ne les remarque. Jerry est donc arrêté et décide définitivement de *décrocher*.

Cette scène du film est mise en avant quelques minutes plus tôt, alors que Jerry, dans son quatre-vingt-treizième jour de sobriété, retourne à Los Angeles et repense à cet épisode tragique. Il prend conscience du mal qu'il a fait, aux autres ainsi qu'à lui-même. Mais la désintoxication en elle-même n'est pas beaucoup montré, à part l'épisode cynique de son arrivée au centre. Au médecin qui lui explique la procédure, Jerry s'étonne du pessimisme du spécialiste qui lui répond : « *You want optimism ? Some succeed, some dies* » : « *Vous voulez de l'optimisme ? Ils y en a qui y arrivent, d'autres meurent* ».

### 3.4 La drogue comme vecteurs de thèmes plus profonds

Si la drogue a été depuis longtemps le sujet principal de nombreux films, nous avons vu que ce n'est véritablement qu'à partir des années 1970 que les réalisateurs ont commencé à l'utiliser pour aborder des thèmes plus profonds, se pencher plus intimement sur les personnages.

A travers l'héroïne, ces sont souvent des idées comme les relations humaines (*More*), le rêve américain (*Requiem for a dream*), ou la société de consommation (*Drugstore Cowboys*) qui sont remis en cause.

La place de l'amitié occupe également une place importante, *Trainspotting* ne se cache pas de la remettre en cause après lui avoir prêté une pseudo-glorification.

Mais plus immédiatement, il faut nous intéresser à ce problème, universel et intemporel, dénoncé par quelques réalisateurs dans leurs œuvres : l'accès à la drogue aux couches les plus jeunes de la population.

Calqués sur des faits réels, ces films ont pour personnages principaux des toxicomanes très jeunes, 15 ans à peine. Jim, de *Basketball Diaries*, Caroline, de *Traffic*, mais surtout *Christiane F.*, nous l'avons vu, sont de très jeunes victimes, une jeunesse subtilement mise en avant par le récit. Ce sont leurs histoires qui ont vraiment choqué les spectateurs, constatant alors que la drogue peut être partout, malgré la prévention, le dialogue.

## II - LES PARTIS PRIS DE LA MISE EN SCENE

### **1. DIVERSITE ESTHETIQUE ET SONORE : UNE ESTHETIQUE DE LA DEFONCE**

#### *1.1 Des visages chétifs*

Cette étude porte surtout sur les films où les personnages toxicomanes sont considérés comme des victimes et lorsque le récit se concentre essentiellement sur eux.

Il faut donc alors revenir ici sur les effets physiques que les opiacés infligent à leurs utilisateurs.

L'héroïne agissant de manière très puissante sur l'organisme, c'est sur le visage que les abus vont être les plus visibles, car la peau est plus fine et donc plus vulnérable sur cette partie du corps. Les impuretés des mélanges de l'héroïne (avec d'autres produits chimiques plus dangereux par exemple) influent également. Transpiration excessive, boutons, voire pustules, cicatrices. Le mode de vie agit lui aussi directement sur les visages des personnages : le manque de sommeil, le stress et surtout les coups reçus les marquent davantage.

Pour le réalisateur, ces transformations physiologiques sont intéressantes à filmer, s'inscrivent dans une place de choix dans l'illustration. Car, avec l'injection, elles forment les effets les plus spectaculaires de la dépendance à la drogue. En effet, ces jeunes visages meurtris, malades, donnent au réalisateur une occasion de faire passer son message, de montrer aux spectateurs le résultat douloureux de la prise de drogue, sorte d'« apitoiement sur leur sort » explicite.

Cette fonction est pourtant très subtilement mise en avant dans *Panic in Needle Park*.

A la différence de son compagnon Bobby, constamment vif et le teint toujours frais, Helen semble porter son mal être sur son visage. Dès le début, il semble souvent fermé, triste, sans expression positive. Ses sourires sont figés et brefs. Quand elle est assise sur un banc du parc avec la bande, elle semble ailleurs, elle fuit le regard des autres. Par cette mine lassée elle se démarque, étrangère aux excitations des autres.

La domination de Bobby sur Helen est également l'occasion pour la jeune fille de soumettre également son visage : on pourrait ici utiliser l'expression « les yeux de chiens battus » pour décrire ceux d'Helen lorsque son ami hausse le ton. C'est la soumission qui lui donne ce visage peu expressif. Helen véhicule l'image d'une jeune fille sans réelles envies, sans caractère.

Tout le contraire alors des quatre protagonistes de *Requiem for a dream*.

Ce n'est pourtant qu'à la fin que les visages, qui portaient l'assurance de leurs personnages, se dégradent. Influencé, galvanisé par des choix radicaux de mise en scène (voir chapitre prochain), les visages de Sarah, Harry, Tyron et Marianne commencent peu à peu par se fatiguer, pour rapidement se faire maltraiter.

Primairement, c'est pour Sarah que le spectateur s'apitoie : voulant à tout prix passer à la télévision, amaigrie, les yeux exorbités et rouges, la peau noyée de larmes et de maquillage, elle va rejoindre le studio de télévision.



*Sarah dans le métro*

C'est un sentiment de pitié, que le réalisateur rejette : au visage détruit de Sarah, il va faire participer le spectateur à cette douleur.

Auparavant, le réalisateur insinuait la torture à l'intérieur des têtes de ses personnages, la douleur s'immisçait petit à petit. Le délabrement physique, que les personnages montrent surtout au visage, donne un caractère inéluctable à leur souffrance.

Une fois encore, c'est dans *Moi, Christiane F.* que cette problématique s'illustre le mieux, car elle est assumée comme un élément majeur de la mise en scène.

Intimement liés aux choix de lumière du film (voir chapitre prochain), les visages de Christiane et de son entourage sont de nombreuses fois montrés par le réalisateur.

Le choix même de l'actrice est important ici : une petite fille à la figure pale aux grands yeux, un charisme évident propre à l'enfance. Quand on la voit se droguer, ce sentiment d'innocence gâchée est donc exacerbé. Déjà fragile, son visage devient cadavérique, ses traits émaciés, jusqu'à en devenir déshumanisé. Tout lieu est prétexte à nous montrer le visage de Christiane dans tous ses états : l'obscurité lors de la découverte de la discothèque, la transparence lors de la prise du premier acide dans les toilettes.

Lorsque la jeune fille veut mourir par overdose, Edel n'hésite pas à approcher sa caméra pour nous montrer en gros plan les cernes, les boutons purulents qui dévisagent Christiane. Son but est de casser cette image glamour de la toxicomanie qui commençait à sévir dans les magazines de modes. Il faut choquer pour mettre en garde.

Un avertissement que Christiane elle-même avait reçu au début du film. Quand elle se lie d'amitié avec Axel, le visage de celui-ci sort de l'ombre. Malgré son discours sur cette communauté (« *eh, c'est cool...* »), ses yeux se révèlent être extrêmement noirs, tranchant avec la blancheur morbide de sa peau.





Dans ce film, le contraste entre la jeunesse de ces visages et leurs meurtrissures est une des principales caractéristiques de la mise en scène.

Ce choc apparaît également dans *Basketball Diaries*.

Jim, pareil encore à Christiane, revêt aussi la pale figure du drogué dès que la dépendance s'installe : le teint transparent, les lèvres blanches et craquelées.

Alors que Jim pique du nez dans une cave, Diane, la prostituée toxicomane qu'il méprisait quelques semaines avant, passe près de lui et soulève sa tête : ses yeux sont imperceptibles, enfouis sous des paupières devenues trop lourdes, et il bave : elle ne le reconnaît pas. Kalvert en profite donc ici pour faire un état des lieux accablant, le personnage est devenu méconnaissable, et surtout en un temps record.



Mais maintenant que le spectateur a fait connaissance avec le nouveau Jim, son état empire encore et c'est maintenant au tour de Reggie, le basketteur, de constater l'état de son ami. Frappé par un client mécontent, Jim est recueilli inanimé et gelé. Le lendemain matin au réveil, son visage est boursoufflé, parsemé de taches rouges, bleues, des traces violacées sous les yeux. Au sevrage imposé, le visage réagit violemment : teint blanchâtre, larmes et bave, il n'y a plus aucun contrôle.

Ces deux personnages, Diane et Reggie, que Jim croise à des temps différents dans le récit (jeune homme sain/drogué) sont utilisés comme des baromètres, qui nous permettent de suivre la chute de Jim à travers l'état de son visage et sa réception.

Les réalisateurs se servent donc des visages de leurs personnages comme terrain d'expression, révélateurs des troubles cette fois physique que l'héroïne apporte.

C'est là, comme souligné plus particulièrement pour *Moi, Christiane F.*, que les choix des acteurs sont cruciaux. En plus d'un bon jeu, la crédibilité passe par un visage propice à la victimisation, un trait physique innocent et apeuré.

Dans *Basketball Diaries* et *Moi, Christiane F.*, ces éléments sont mis en valeurs comme tels et influent la mise en scène. Les visages chétifs sont en effet utiles à la compréhension de ces deux films.

## 1.2 Une lumière douce amère

Nous allons aborder ici un thème important et des plus intéressant de l'étude esthétique des films sur la drogue : les choix d'éclairage.

Les chefs opérateurs des films étudiés se sont attachés à retranscrire en lumière les ambiances souvent glauques et des situations tragiques de manière particulière. Filtres de couleurs, lumière minimaliste surtout, les artifices au service de la descente aux enfers sont nombreux.

Nous pouvons nous intéresser premièrement à la photographie du film *Basketball Diaries*.

La lumière, jusque là sans distinction particulière, change radicalement lors du fort sentiment d'injustice de Jim envers la maladie de son ami Bobby. Il fait alors un cauchemar, où, dans un brouillard bleu et vêtu de noir, il ouvre le feu sur ses camarades de classe. Cette fusillade onirique est révélatrice du malaise existentiel de Jim, et le filtre bleu utilisé accentue ce fossé entre l'adolescent et son entourage.

L'utilisation du brouillard dans le corridor est repris dans la séquence suivante, où celui-ci mène Jim vers l'autel de l'église où il se recueille devant le cercueil de Bobby, dont le cadavre blanchâtre achève les dernières bonnes volontés de Jim. La lumière neutre ne reviendra pas.

Dès que la dépendance et la criminalité s'installent, toutes les scènes en extérieur se font la nuit. Nous pouvons l'interpréter comme la volonté du réalisateur d'obscurcir leurs vies,

de déconnecter celles-ci de la vie d'une société dite normale, qui évolue le jour. La lumière est minimaliste, Kalvert n'est pas solidaires de Jim et Mickey, il ne veut pas positiver les situations. Le filtre jaune est également utilisé lorsque Jim décrit les sensations que l'héroïne lui procure, souligne la rapidité avec le manque s'installe : cette couleur est annonciatrice du glauque qui va suivre. De même, les incursions dans les bas fonds new-yorkais sont illustrées par une lumière très travaillée pour les rendre encore plus lugubres. Cet éclairage est même utilisé tel un maquillage pour marquer les traits des visages qui peuplent les caves où Jim va se droguer.

Mais à la fin, cette lumière change de but. Cette transformation s'opère à partir de la prison, où la lumière n'éclaire que le visage de Jim, au fond de sa cellule en train d'écrire son histoire. Le réalisateur appuie sur la rédemption de son personnage. Un peu plus tard, libre, on le voit refuser un *trip* avec son ancien ami Pedro. Une partie de son visage est éclairée, alors que l'autre est dans l'obscurité : le spectateur doit constater que malgré la désintoxication, le retour à la vie, Jim conserve un côté obscur auquel il doit faire attention. La séquence suivante le montre en train de témoigner, assis en tailleur. Là encore, seul son visage est éclairé. Alors qu'il se raconte, la caméra tourne, la grande lampe suit. Quand il finit son discours, les lumières se rallument et laissent apparaître un public. Le choix d'éclairage est ici aussi pleinement assumé : il s'agit de mettre en spectacle son histoire.



*Un fond obscurci et Jim en plein feux*

Kalvert choisit de placer son personnage en soldat héroïque (enrôlement, batailles perdues, résistance à l'ennemi, victoire), et se sert de la lumière pour illustrer son propos : les différents films utilisés pendant le film (blanc, bleu et jaune) peuvent symboliser les luttes que le jeune homme doit livrer.

Pour les personnages de *Moi, Christiane F.*, il s'agit également d'une bataille, que la lumière va révéler comme perdue d'avance.

Ses adolescents se battent contre une ville, Berlin-ouest, qui les rejette.

Pour expliquer la lumière particulière de ce film, il peut être nécessaire de se pencher sur le contexte : les personnages évoluent en effet au milieu de tours monolithiques, grises, chatouillant le ciel lugubre d'une ville divisée. Ces bâtiments sont donc montrés comme aliénants et déshumanisants pour les jeunes. Filmé la nuit, l'environnement est rendu encore plus monstrueux et menaçant par des ombres qui engloutissent les habitants de ces tours. S'ennuyant, les plus jeunes se retrouvent dans les halls d'immeubles, les métros, des lieux clos et donc sombres, ou sur les toits des immeubles le soir. La nuit est d'ailleurs omniprésente dans les scènes d'extérieurs.

Ainsi, dès les premières séquences du film, Christiane, comme les autres, n'est jamais montrée sous une lumière naturelle mais toujours dans l'obscurité ou sous les néons. : le décor la maltraite et ne veut pas son épanouissement.

Pourtant, au début, la lumière joue encore avec Christiane : au concert de Bowie, la jeune fille découvre un mélange violent de lumières, encore artificielles pourtant, qui la changent du Sound, la discothèque qu'elle fréquente où on ne voit rien.

Mais les ombres reviennent vite. Edel et son chef opérateur ont fait le choix d'une lumière quasi inexistante, qui de ce fait devient oppressante, agressive et enfonce les jeunes de jours en jours. Le réalisateur utilise la métaphore du tunnel pour emmener Detlev et Christiane encore plus loin et s'enfoncer dans le noir, la chute.

Quand l'adolescente cherche son ami à travers la ville, c'est une traversée fantomatique à laquelle le spectateur assiste. Les couloirs verdâtres des stations de métros révèlent des sous terrains urbains gangrenés par la drogue, la misère psychologique et physique.



Ce film est audacieux de par son choix radical mise en lumière. Il est des séquences où l'on ne voit pratiquement rien. Pour le réalisateur et son directeur de photographie, si le propos est noir, les choix d'éclairages se doivent d'être en emphase et l'être aussi.

Les agressions constantes de la ville, des adultes et bien sur de la drogue plonge cet exemple de la jeunesse berlinoise des années soixante-dix, et donc en particulier Christiane, dans un processus de déshumanisation. Ces enfants évoluent tels des zombies, la lumière se fait alors projecteur de cette mutation.

Dans *Requiem for a dream*, le film étant quadrillé en saisons, le choix des éclairages est donc dicté par les périodes et montré aux spectateurs.

Ces saisons vont crescendo : d'abord le printemps, où les choses s'amorcent, l'été où tout s'accomplit, l'automne où tout tourne mal, et enfin l'hiver avec son cortège de souffrance.

La photographie va donc s'adapter à ses métaphores. Si les lumières sont chaudes au début, révélant l'environnement chaud de Long Island (New York) gorgé de couleur et de promesses, elles vont donc suivre l'évolution. Dès l'automne, l'éclairage des scènes, surtout tournées à l'intérieur, se pare de filtres bleus et blancs, conférant alors à l'image une certaine froideur.

Quand Harry visite sa mère, l'image est pâle, presque floue : Aronofsky veut voir ses personnages flotter, mal à l'aise. Aidé de Matthew Libatique, son chef opérateur, le réalisateur va lui aussi maltraiter ses héros : ces lumières blanchâtres ou teintées de bleu lors des *fixs* déstabilisent, ne sont pas solidaires des personnages. Abrutie par les médicaments, Sarah évolue dans un épais brouillard visuel et sonore : elle est hors de la réalité. Lorsqu'elle voit l'émission de télévision s'inviter chez elle, ce n'est que la représentation cauchemardesque qu'elle en a, mélange grotesque de couleurs criardes et de flashes intempestifs.



*La représentation de Sarah en spectacle*

Ces difformités visuelles, surtout dues à la lumière, vont devenir continues pour les séquences finales, où les personnages vont mal : comme pour la musique (voir chapitre

suivant) et le montage répétitif, la lumière fait partie de ce trio inséparable qui prive les personnages de liberté, les lâchent au mauvais moment.

En effet, il est intéressant de remarquer que pour la fin de son film, Aronofsky choisit un « trip » audiovisuel poussé à l'extrême, ceci (et il le reconnaît volontiers lui-même dans les interviews), pour entraîner les spectateurs dans la chute et la grande souffrance de ses personnages.

Ces filtres ont aussi leur place dans le film *Traffic*, où il existe une véritable particularité des scènes d'utilisation des drogues, qui n'occupent qu'une place mineure dans tout le récit.

Soderbergh, comme dans tous ses films, utilise énormément de filtres, il est important de le souligner car ce n'est pas une mise en valeur particulière qu'il veut donner dans ce film.

Les séquences mettant en scène la consommation de drogue de Caroline sont donc traitées par un filtre bleu, le même qui est d'ailleurs utilisé pour toutes les scènes se déroulant à Cincinnati, lieu protégé où vit la jeune fille.

Ce bleu peut être compris comme l'impression d'un faux calme, une paix mise en scène, très fragile. C'est aussi cette fragilité qui donne à ces séquences bleutées un sentiment de froideur et de rigueur.

Ce choix d'éclairage est constamment mis en contraste avec l'éclairage jaune et poussiéreux des scènes mexicaines où l'on montre la production de drogue, et celui, d'un ton plus neutre, des lieux de financements et de distribution.

Ces films ont choisi un éclairage en emphase avec le propos : glauque.

Nous le verrons au chapitre suivant, l'outil du son se jumelle souvent avec celui de la lumière pour rendre compte de situations dramatiques : les réalisateurs de ces films analysés choisissent de concentrer leurs effets de lumière pour montrer des personnages dans l'impasse, face à des choix difficiles.

Il existe tout de même ici de nombreux contre exemples (nous verrons celui, parfait contraire, dans un chapitre plus loin).

Les réalisateurs de films comme *Drugstore Cowboys*, *Trainspotting* ou *Déjà Mort* ont fait des choix radicalement opposés, que nous avons déjà observé dans le traitement des personnages. Ici aussi, dans la question de la lumière, ils n'ont pas pour but de « salir » l'image des drogués.

Gus Van Sant, pour *Drugstore Cowboys* a choisi un éclairage naturel, sans effet spectaculaire qui a pour but de proposer une vision neutre des actions. Dahan et Boyle, eux, dans leurs films (respectivement *Déjà Mort* et *Trainspotting*) se préoccupent surtout de faire apparaître de belles couleurs.

Le réalisateur anglais positionne ses plans et son éclairage en emphase avec les décors : l'éclairage de l'appartement d'Edimbourg où la bande se retrouve pour se droguer est rouge vif, contrasté, vivant.



Rouge, vert, bleu...Boyle assume sa couleur

Dans *Déjà Mort*, la lumière est pour Dahan l'outil privilégié qui lui permet de faire de belles images, « léchées », où le blanc du costume de David se mariera avec excellence avec la robe rouge de Laure.

### 1.3 Un son emphatique

Comme ceux de l'éclairage, nous allons voir que les choix d'habillage sonore vont être révélateurs, ils seront des vecteurs importants du style de mise en scène.

Il est important dans cette étude de se focaliser sur les trois points qui, pour moi, définissent ces choix. La musique doit être analysée sous deux formes : celle qui va permettre au film d'avoir une identité temporelle (les choix de chansons) et celle qui détermine le ton (musique emphatique, dramatique). Enfin, l'étude de la voix off soulignera ces partis pris.

Il nous faut d'abord nous intéresser à cette fonction d'identité temporelle.

Le film *Human Traffic* s'identifie clairement comme film des années 1990/2000 par son illustration musicale, composée exclusivement de techno et de hip hop, des styles de musique qui n'ont véritablement émergés qu'à cette époque.

La musique électronique, qu'on appelle donc techno, est un genre qui marque véritablement la jeunesse anglaise. Elle inclut un style de vie, un style d'habillement, mais surtout une nouvelle façon de s'amuser. Lee, le petit frère de Nina, vit au cours du film sa première rave : première fête, première expérience avec la drogue. Il résume alors ce décalage, ce changement annoncé :

*« I'm gonna be a part of the chemical generation »*  
*(« Je vais faire partie de la génération chimique »)*

*Trainspotting* se situe également dans cette période, et l'univers musical est cette fois beaucoup plus vaste et fait appel au souvenir musical du spectateur. Jamais un film sur ce sujet, n'avait utilisé autant de musique non originales : les chansons utilisées étaient préexistantes et très connues. Seule une musique fut créée pour le film : *Trainspotting*, du groupe écossais Primal Scream. Une autre volonté de situer géographiquement le film (voir plus loin). Mélangeant les classiques rock des années 1970 (Blondie, Iggy Pop, Lou Reed), le film laisse aussi la part belle à cette scène « brit pop » emmenée par New Order et Pulp, qui furent deux des plus grands groupes des années 80/90 en Angleterre, mais aussi Blur, Underworld...

Cette variété est expliquée par la jeune Diane alors qu'elle rend visite à Mark :

*« The world is changing, music is changing, even the drugs are changing... You can't stay here all day doing only heroine and Ziggy Pop »*  
*(« Le monde change, la musique change, même les drogues changent... Tu peux pas rester là toute la journée à te préoccuper uniquement de l'héroïne et de Ziggy Pop »)*

Diane, malgré peu d'années d'écart, n'est pas de la même génération que Mark. Sa consommation de musique est aléatoire, au gré des modes. Renton et ses amis sont au contraire fidèles à leurs classiques et la musique est un sujet de conversation récurrent dans le film.. Le choix de ces musiques n'est en outre pas seulement qu'une question de

goût : Lou Reed et Iggy Pop, s'ils ont beaucoup écrit sur la drogue, en ont connu aussi les sensations.

Cette utilisation avertie de musique populaire démontre l'ambition de Boyle à faire un film sur la jeunesse, mais dans une orientation subculturelle.

Il est important de noter ici l'importance de la bande originale de ce film : son succès y tient pour beaucoup, les disques se vendent aujourd'hui encore très régulièrement.

*More* et *Moi, Christiane F.* ont ce point commun d'avoir utilisé des chanteurs à l'apogée de leur succès lors de la création du film.

Pour le premier, Barbet Schroeder demanda à une valeur sûre de l'époque, Pink Floyd, de créer une musique originale. Le groupe, après avoir regardé le film, signa un score psychédélique, adapté au courant hippie dans lequel Schroeder s'immisçait. Comme tous leurs albums, le disque de la bande originale fut un succès pour Pink Floyd, malgré que le groupe ne revendiquait pas ce travail sur la drogue.

C'est surtout dans *Moi, Christiane F.* que l'importance de la musique populaire va être la plus flagrante. Musicalement, le film repose essentiellement sur David Bowie. Sa musique *glam-rock* est en pleine consécration, Edel l'utilise pour se situer temporairement mais aussi pour satisfaire un public jeune qui, comme les personnages, Christiane en tête, idolâtre Bowie.

Si cette étude de la musique nous renseigne sur les volontés de temporalité ou de références culturelles que le réalisateur veut mettre en avant (un style qu'il veut adopter), nous allons nous pencher maintenant sur les fonctions d'« actrice » de la bande son.

En effet, nombreux sont les films étudiés qui utilisent la musique, les bruits, pour appuyer leur propos. Souvent dramatisantes, ces bandes son renforcent le propos du film et vont véritablement lui donner une identité, un choix qui va marquer les spectateurs. En effet, si de nombreux forums Internet existent sur les films, les acteurs, il est intéressant de constater la place que prennent ceux consacrés aux musiques des films. Les spectateurs, plus ou moins avertis, partagent les sensations ressenties par l'écoute des « B.O », au cinéma et ensuite chez eux. Car j'aimerais introduire ce chapitre par souligner cette tendance du cinéma depuis maintenant une décennie : en même temps qu'une œuvre sort

en salles, la musique sort en disque. Ainsi, le spectateur aura la possibilité de se replonger dans l'ambiance du film qu'il aura aimé.

Mais il est ici question d'analyser de quelle manière les choix de la bande son vont servir le parti pris du réalisateur.

Le plus à même de servir cette étude est certainement *Trainspotting*. La musique, nous l'avons vu précédemment, joue un rôle non négligeable dans ce film. Elle se révèle vite en empathie avec les situations : rythmes et paroles sont souvent utilisés en fonction de l'action, comme la course du début sur *Lust for a life* ou l'overdose de Mark illustrée par *Perfect day*. Certains morceaux sont utilisés en entier (*Nightclubbing* et *Lust for a life* de Iggy Pop, *Perfect day* de Lou Reed par exemple) : ces chansons se font écho de la vie des personnages. La différence diégétique/extradiégétique n'est jamais claire car Renton et sa bande écoute souvent ce genre de musique et en parlent entre eux.

Si les chansons, nous l'avons vu, est une volonté de situer temporellement le film, Boyle a également voulu appuyer sur l'espace : tous les personnages ont l'accent écossais, alors que les acteurs ne l'avaient pas tous naturellement.

Scott Kalvert, réalisateur de *Basketball Diaries* a lui aussi voulu créer une empathie bande image/bande son. Si des chansons des Doors ou de PJ Harvey s'incrument en simple ambiance, il a bénéficié pour son film de morceaux de choix : des musiques de Jim Carroll lui-même. L'ancien toxicomane dont s'inspire le film est en effet devenu musicien et a illustré sa vie avec des chansons comme *Catholic Boy*, d'un exorcisme évident. Cette mise en abyme en chansons ou en simple accord de guitare récurrent donne un aspect glauque, en accord avec les choix de lumière.

La musique, à l'exception du thème court, est surtout présente aux moments importants de la vie de Jim : le réalisateur veut marquer les étapes, appuyant encore sur l'aspect fiction de son récit.

Une séquence du début pourtant se démarque : on entend d'abord une musique religieuse, adaptée le spectateur est promené dans le lycée catholique de Jim. Puis la mélodie est interrompue par des bruits réguliers de coup. Au fur et à mesure que la caméra avance, le cadre dévoile Jim, à quatre pattes en train de se faire battre par son professeur, prêtre : la

violence du décalage est telle que nous comprenons que la religion sera un problème, un ennemi du héros.

Cette violence de l'extérieur, Darren Aronofsky l'a aussi utilisé dans *Requiem for a dream*. C'est la déshumanisation urbaine qu'il a cherché à illustrer par l'utilisation de *samples* de sons industriels : quand Ty et Harry vendent leur drogue, les bruits de machines, de voitures, indique au spectateur l'échec planifié de l'entreprise. La répétitivité de ces nuisances assomment les personnages.

Le réalisateur avoue en interview que son film est un film musical des années 2000. D'où le titre *Requiem*. Les sons sont variés : des bruits industriels donc, des morceaux de musique électronique et surtout beaucoup de violons, accordés en un thème récurrent qui diffère légèrement selon les saisons. Ces violons, s'ils ne font pas pleurer, ne rassurent pas pour autant et annonce une fin. Les morceaux sont empathiques, dans la continuation de la détresse visuelle : le réalisateur utilise le son comme la lumière, pour enfoncer ses personnages. La musique est oppressante, et malgré des rythmes métronomiques sans grandes dissonances (le tout est harmonieux, régulier), elle inquiète.

Dans *Requiem for a dream*, le but de la bande son est de dramatiser. Elle s'accorde avec les choix d'éclairage pour un rendu particulièrement glauque. Malgré qu'Aronofsky, par son récit, se défende de juger ses personnages, il met en place une esthétique recherchée pour détruire ses personnages.

C'est exactement le même procédé qu'Ulrich Edel utilisa vingt ans auparavant dans son adaptation de l'histoire de *Christiane F.*. Si le récit est neutre de tout jugement concernant les personnages, le réalisateur profite de sa bande son comme de la lumière, pour montrer le quotidien, fait de souffrance et de désespoir, de Christiane et de ses amis. David Bowie, nous l'avons vu, est omniprésent dans l'univers musical du film. Comme la bande de *Trainspotting*, ses chansons sont doublement utilisées : bande originale de leurs vies et du film, la différence diégétique/extradiégétique est également difficile à faire. Christiane revendique sa passion pour Bowie, semble vivre les paroles, en adéquation avec sa vie et ses pensées. Cette ressemblance remplace alors les dialogues, peu nombreux.

Autre illustration musicale, le synthétiseur des années 80. Le rythme est dissonant, l'harmonie est absente, et des drones annonce l'inéluctabilité. Cette utilisation des sons marque la volonté du réalisateur de s'affranchir de ses personnages, de ne plus les guider. Comme dans *Requiem for a dream* également, les bruits de la ville, surtout du métro où les jeunes se prostituent, sont très agressifs et ne laissent aucune chance de bonheur aux personnages.

Si les chansons de Bowie tentent en vain de donner une impulsion à Christiane (« *We can be heroes* »), les thèmes récurrents joués au synthétiseur anesthésient l'espoir que la lumière affaiblit déjà.

Pour *More*, Barbet Schroeder ne s'est jamais caché de trouver le score de Pink Floyd si parfait qu'il avait dû baisser le volume de la bande son car il détruisait la force de la bande image. La musique commence à entrer en scène lorsque Stefan arrive à Ibiza. Des guitares, des cithares s'accordent pour donner un effet relaxant, planant, en plein dans le mouvement hippie. La musique est là pour refléter la vie que Stefan voudrait avoir. Elle l'entraîne avec Estelle dans des délires qu'ils recherchent : on pourrait voir la musique comme une illustration de la drogue. Le réalisateur ne cherche donc pas ici à abandonner ses personnages mais de faire comprendre au spectateur leur état d'esprit.

L'utilisation de musique plus expérimentale est aussi un choix de Gus Van Sant pour *Drugstore Cowboys*. Si la partie plus « musicale » est assurée par un quartet de jazz, où les trompettes et le saxophone sont toujours en sourdine, la majeure partie du film utilise des illustrations moins anodines, et cela dès le début du film. En effet, lors de la scène de la pharmacie, le score est composé de *samples* de souffles humains psychotique, avec un djembé et de la trompette en fond. Ce son peut se comprendre comme une évocation des sensations sous influence de la drogue, comme un état second et artificiel. Le film continue alors en alternant jazz traditionnel et morceaux plus expérimentaux mêlant percussions et essais électroniques. Lors de la séquence de l'enterrement de Nadine, le montage sans artifice est cassé par cette valse avec accordéon désaccordé, cithare, trompette et chœur d'hommes, ce qui donne alors à la scène son identité absurde.

Ici, la musique n'influence pas le spectateur, il n'y pas d'opposition bien/mal. L'illustration étrange, inhabituelle, rend compte d'une situation qui ne l'est pas moins.

Si la bande son a toujours une place de choix dans les films, elle est d'autant plus importante dans des œuvres ayant pour sujet la drogue. En effet, si le réalisateur reste souvent neutre dans son récit, pour ne pas imposer le spectateur à une vision réductrice, ses choix d'univers musicaux vont plus que tout renforcer son propos. Le réalisateur étaye donc son propos dans la forme plutôt que dans le fond. Nombreuses sont donc les œuvres à utiliser des morceaux emphatiques, qui, au désespoir du personnage, vont rajouter leurs poids de tristesse et d'inéluctabilité.

Nous allons maintenant voir un dernier aspect de la bande son qui apparaît souvent dans les films sur la drogue : la voix off. En effet, nous l'avons vu précédemment, ces œuvres sont souvent axés sur la psychologie des personnages et il me semble intéressant d'analyser cet élément au service du récit et de la mise en scène, se superposant aux images ou parfois à la musique. La voix off va permettre une plus grande liberté de montage puisqu'elle permet des ellipses : le narrateur va donner des informations qui seraient trop longue à introduire dans le récit.

Certains films proposent une utilisation de la voix off avec discrétion.

C'est dans cette volonté que s'inscrit *Permanent Midnight*. C'est à l'occasion de sa rencontre avec Kitty que Jerry va alors raconter en voix off des bribes de son parcours que nous allons voir illustrés à l'image. La voix off n'apparaît donc pas gratuitement, ici elle est motivée par la rencontre du personnage avec une ancienne toxicomane à qui il accepte de se confier. Sa vision est celle d'un drogué repent : il a donc un certain recul par rapport à son expérience et en parle donc sans ambages, il ne travestit pas ses mots. Cette voix off a donc pour but d'amener le film : il commence son monologue et le film démarre. "

Cette particularité est également utilisée dans *Drugstore Cowboys*, où tout commence par la fin, racontée par Bob. Le spectateur voit Bob dans l'ambulance, celui-ci avouant qu'il a trop joué. Accompagné de quelques accords de jazz, son discours a pour but d'analyser son comportement. Mais cette intervention précoce est un paradoxe à ce qui suit immédiatement, la première partie du film où Bob assume complètement sa vie de toxicomane. Le personnage donne les clés de la seconde partie, amorce la fin où nous reverrons et réentendrons Bob dans les mêmes conditions.

La voix off de *Christiane F.* est aussi uniquement présente au début et à la fin du film. Ses premières paroles donnent le ton : « *Ca pue la pisse et la merde* ».

Et Edel commence son film dans cette continuité, à montrer la cité sur les mots de la jeune fille, qui ne supporte plus son environnement. Cette voix off se tait lors de sa première sortie au Sound, la discothèque où elle commence à se droguer : elle ne veut plus analyser ce qui l'entoure, ne veut plus y avoir affaire. C'est à l'ultime séquence que Christiane retrouve son discours. Cette absence de voix off durant tout le film révèle le manque de recul de l'adolescente pendant ses péripéties : le début et la fin sont les seuls où elle peut avoir le contrôle sur elle-même, où elle peut faire preuve de discernement face à ce qui lui arrive. Cette voix off, toujours discrète, rassure le spectateur et prouve à Christiane qu'elle sort de son inconscience.

Cette discrétion de la voix off n'est pas de tous les films étudiés. Dans certains, elle prend une dimension beaucoup plus importante car beaucoup plus présente.

C'est le cas dans *Déjà mort*. La voix off de Laure est un élément important du film : la jeune fille y apparaît elle-même, à l'occasion de séquences en dehors du film, où on la voit se démaquiller progressivement. Elle explique ses ambitions, mais au fur et à mesure que le film avance, ses interventions se font sous forme de métaphores. Elle parle de sa vie et la récite avec des intonations de petite fille, ce qui lui confère un caractère naïf, absent pourtant de ce personnage dans les séquences « normales » du film. A la dernière intervention, la dernière séquence du film, alors que son ami Andrea vient de mourir, elle est complètement remaquillée et minimise la mort avec un jeu d'enfants : elle est la petite

fiancée de l'indien qui fait semblant de pleurer car son copain fait semblant de mourir. Laure veut ici prendre du recul, se rassurer sur ce qui lui arrive.

Dans *Basketball Diaries*, la voix off a une fonction très particulière. Dès le début, nous savons que Jim est un garçon poète, souvent dans ses rêves. Sa voix off se télescope donc avec la lecture de ses poèmes, ce qui crée un paradoxe : où est la poésie, où est l'horreur ? L'un influe t'il sur l'autre ? Les deux sont déclamés d'un ton sérieux, poétique mais désabusé sur la fin. Jim a sans nul doute prit du recul. Dans la dernière scène, le spectateur se rend compte que la voix off n'était que le témoignage de Jim : elle perd donc un peu de son authenticité, n'étant pas vraiment spontané. Malgré tout, la voix off nous renseigne sur ce que Jim ressent, de la sensation de la première injection à celle du manque. Kalvert se sert donc de ce compte rendu (et surtout de sa finalité) pour subtilement faire que l'on s'attache à son personnage, que l'on ressente avec lui.

Dans *Trainspotting*, la voix off est si omniprésente que Boyle ne l'utilise pas comme une aide stylistique mais comme un outil essentiel à sa mise en scène. Les monologues de Mark Renton reste d'ailleurs célèbres. Ceux ci apparaissent souvent lors de plans d'ensemble, entre deux scènes, ou lorsqu'une action majeure vient de se produire. Mark explique au spectateur son point de vue, ses idées, pourtant bien en décalage avec ce qu'il vit. Parfois, il parle de séquences où il n'apparaît pas, ce qui révèle une volonté de Boyle de proposer au spectateur la seule sensibilité de Renton, sa seule vision du film, ce qui place le personnage en position de héros.

Plus pratique, sa voix off, calme et posée, nous aide à mieux comprendre le film : l'écossais est en effet une langue peu compréhensible !

Si cette étude a révélé différentes fonctions de la voix off dans les films, il est important d'en souligner également les similitudes.

En effet, l'utilisation de monologues est réductrice. La voix off permet certes d'avoir un point de vue privilégié sur le récit, mais ces informations ne seront apportées que d'un seul narrateur : celui désigné comme le héros. Il nous livre sa propre version des faits, nous ne serons renseignés uniquement sur ses propres pensées et sentiments.

L'objectivité est donc remise en cause, même si cet outil est parfaitement légitime de par l'ambiance qu'il véhicule et l'aide qu'il apporte au spectateur pour la compréhension du film.

#### 1.4 Un contre exemple : *Panic in Needle Park*

Pour clore ce chapitre traitant de l'esthétique des films sur la drogue, il m'a semblé intéressant de consacrer quelques lignes sur ce film de Jerry Schatzberg, tourné en 1971. Il se démarque en effet très fortement dans son style des autres productions, nous allons voir de quelle manière.

Bien qu'il l'ai reçu comme un film de commande, le réalisateur a voulu y mettre sa touche personnelle : si Schatzberg a commencé sa carrière comme photographe de mode, ses sujets sont vite devenus les rues new-yorkaises, des paysages urbains empreints d'errances. C'est donc avec ce style particulier qu'il va réaliser *Panic in Needle Park*, qui, avec *More* de Schroeder trois ans auparavant, est un pionnier des films contemporains sur la drogue.

Étudions d'abord la bande son. Un fait rarissime, surtout pour l'époque et le lieu, il n'y a aucune musique. Le choix s'assume par la présence des bruits routiniers de la ville. Les personnages évoluant pour la plupart du temps dans la rue, nous entendrons les voitures, la population : les klaxons, les cris, ils n'échappent pas au quotidien, sont plongés dans un univers extrêmement urbain, mais néanmoins jamais violent.

Schatzberg choisit de laisser le « museau », ces petits bruits parasites sortant de la bouche des personnages : mastication ou soupir, rien n'est caché mais au contraire affirmé comme tel. Aussi, il n'y a pas beaucoup de dialogue. Les émotions ne se disent pas mais se lisent sur les visages.

L'absence de voix off, quant à elle, ne confère aucun jugement sur les personnages, ils ne s'analysent pas, vivent sans réflexion existentielle sur la drogue.

Mais *Panic in Needle Park* se démarque aussi de par ses choix d'éclairage. La lumière ne se remarque pas et ne change pas au cours du film. Aucune dramatisation par l'ajout de filtres, de sur ou sous exposition n'est utilisé.

Ce naturel est encore renforcé par une technique de mise en scène qui renvoie sans cesse au style documentaire. En effet, le réalisateur pose sa caméra tel un spectateur, notamment pour cette séquence où les toxicomanes du Needle Park sont réunis chez la prostituée : l'image est saccadée, la focale courte, la description neutre. S'il peut rendre le spectateur un peu claustrophobe en enchaînant des gros plans descriptifs, Schatzberg étaye également son naturalisme en filmant au téléobjectif dans les scènes de rues.



*La rue est aussi le sujet du film*

Tout ses effets (ou ces « non-effets ») soulignent véritablement une volonté naturaliste du film. *Panic in Needle Park* est différent dans son approche de représenter la drogue, les choix stylistiques révélant la volonté de Schatzberg de ne pas juger ses personnages et de rendre uniquement compte d'une démonstration de vie.

L'absence de musique, de voix off ou d'effets visuels renforce un parti pris résolument neutre, qu'on ne retrouvera pas dans les productions étudiées précédemment.

## **2. LA DIVERSITE THEMATIQUE A TRAVERS LA FIN DES FILMS.**

Il m'a paru intéressant de finir mon étude de la diversité thématique des films représentant la drogue par l'analyse des fins de films : nous allons voir de quelle manière les réalisateurs peuvent l'utiliser pour faire passer un message. Nous pouvons donc ici parler de diversité moralisatrice.

## 2.1 La grande messe du happy end : la rédemption acclamée

La fin de ce film justifie à lui seul le nom de ce sous chapitre. L'effet « happy end » est grandement mis en scène.

Jim, que sa voix off a guidé jusqu'ici, dans cette petite salle de réunion, est assis en tailleur sur une petite scène et raconte donc son parcours. Le feu, faible, de la lumière est focalisé uniquement sur lui, révélant une tête blonde que le spectateur n'avait pas revue depuis le début du film. Il finit de livrer son témoignage, ce fil conducteur entendu tout au long du film. Les caméras tournent autour de lui, les lumières se rallument enfin. Jim se lève devant son public qui l'applaudit. Il semble enfin apaisé, sourit à son audience et surtout à Reggie, posté au fond de la salle.

Scott Kalvert a clairement voulu mettre en avant le miracle de son personnage, se sortir indemne de sa chute. Par un éclairage et des plans qui le mettent en valeur, le spectateur est invité à admirer le courage et la force de Jim, à se placer à côté du public pour qui le jeune homme est passé du statut de drogué dégoûtant à celui de héros moderne urbain. Jim se considère comme guéri, le réalisateur heureux d'avoir brossé le portrait d'un adolescent remis sur le droit chemin sans faille apparente.

L'assemblée témoin de la guérison du personnage, un élément qui apparaît encore dans *Permanent Midnight*. Jerry Stahl, revenu à Los Angeles après sa cure de désintoxication et son exil volontaire, apparaît dans une émission de télévision. Le présentateur met l'accent sur l'état pathétique dans lequel se trouvait le jeune scénariste, ainsi que les énormes sommes d'argent qu'il dépensait pour assouvir son addiction. Le réalisateur, à cet instant, met son personnage sur un piédestal, celui d'ancien toxicomane hollywoodien enfin sorti d'affaire. Jerry Stahl n'hésite pas à accepter, voire amplifier le portrait que dresse de lui le présentateur.

Mais cette mise en scène de la rédemption est pourtant ici à nuancer : Stahl est « guéri », de nouveau acceptable dans la société, mais les deux scènes précédant l'émission le montrent affaibli : Sandra, son ex-femme, refuse qu'il voie sa fille régulièrement, et Kitty, sa nouvelle amie, part vivre en Alaska.

Le personnage est donc montré vainqueur, il est célébré en tant que tel, mais David Veloz glisse tout de même dans cette glorification les failles de Stahl.

C'est la même idée qui a guidé Soderbergh pour montrer la fin des aventures de Caroline, la jeune héroïne de *Traffic*. La jeune fille finit aussi dans le « happy end », témoigne devant des membres des narcotiques anonymes ainsi que ses parents. Elle y parle de ses difficultés certains jours à tenir son sevrage, finit son discours par un pudique « *I'm gonna make it* » (« *Je vais y arriver* »). Elle aussi sourit, fière de son accomplissement, mais comme Jerry Stahl elle sait que le chemin est long, même si les applaudissements des auditeurs sont là pour la soutenir, célébrer sa bataille.

Le filtre utilisé est encore cette fois bleu, ce qui alors est une volonté de ne pas sortir des séquences précédentes. Le réalisateur a choisi une fin heureuse, mais la mise en scène sobre et le calme de Caroline et de ses parents ne rehaussent pas davantage.

## 2.2 La discrétion

La séquence de la fin de *Moi, Christiane F.* est certainement la plus courte de tous les films étudiés mais néanmoins l'une des plus fortes. L'adolescente vient d'apprendre la mort par overdose de sa jeune amie Babsie. On suit Christiane dans les toilettes : elle aussi va faire le grand saut, elle prépare un *fix* trop chargé. Se l'injecte. Noir. Alors que le spectateur croit à la fin du film, une fin choc, Edel choisit de faire un épilogue. Christiane explique son exil à la campagne, mettant ainsi un terme à sa toxicomanie. Cette fin ne célèbre pas son héroïne, ne la glorifie pas. Elle explique simplement, en toute sobriété (sa voix off sur un paysage enneigé, chapitre précédent) qu'elle est partie de Berlin et a arrêté la drogue.



*La pureté de la neige pour sauver Christiane*

Le réalisateur a fait ce choix de la discrétion, il n'a pas eu besoin de s'attacher à rendre la fin spectaculaire, son propos étant déjà suffisamment étoffé dans la jeunesse de la jeune fille.

Dans *Drugstore Cowboy*, la fin est amorcée par l'entrée du jeune David dans la chambre que loue Bob en cure de désintoxication. Avec un ami, il vient voler la drogue que Diane vient d'offrir à Bob. Mais celui-ci l'a offert au prêtre. De rage, Bob se fait frapper par les jeunes, David finit par lui tirer dessus. Prévenu par une voisine, les secours et la police arrivent. L'inspecteur ami de Bob essaye de lui soutirer des informations mais les deux ne se comprennent pas, le jeune homme lui parlant d'un chapeau.

Une fois dans l'ambulance, la musique douce du saxophone reprend et Bob finit la voix off du début du film. La caméra montre au spectateur le visage de Bob, puis Gus Van Sant choisit de montrer des images des « bons moments » de la bande en style super 8. En même temps, Bob continue son monologue, résume sa vie de *junkie* avec fatalisme. Il compare encore les drogués et les gens dits « normaux » : ces derniers ne savent jamais quelle sensation ils vont ressentir d'une minute à l'autre, alors que les drogués n'ont qu'à lire les étiquettes sur les produits qu'ils ingèrent. Toute la vie de Bob est donc résumée par cette phrase, mais il la remet en question. Le « chapeau » a remis les choses en ordre : Bob était superstitieux, il a rencontré le chapeau sur le lit, voilà maintenant, dans cette ambulance, sa dette payée, il ne craint plus rien.

C'est donc dans cette discrétion que Bob rompt définitivement avec la toxicomanie et ferme donc le film.

La rupture est aussi le moyen pour Danny Boyle de conclure *Trainspotting*. C'est celle de Mark Renton avec ses amis. La bande, en voyage d'« affaires » à Londres, vient de vendre deux kilos d'héroïne et se retrouvent donc riches. Chacun convoite la part de l'autre et s'installe un léger climat de paranoïa : même s'ils en plaisantent, ils ne se font pas confiance.

La nuit à l'hôtel, Mark se relève, se regarde dans le miroir, boit un verre d'eau. La purification ayant eu lieu, il prend donc le sac, coincé dans les bras de Begbie, contenant l'argent, et, ignorant Spud réveillé, part. Au petit matin, marchant sur un immense pont, il

reprënd également son monologue. Il se dit être un homme mauvais, tout en souriant : il sait qu'il ne l'est pas tant. En effet, sa trahison apparaît de plus en plus acceptable et justifiée : Begbie est insupportable de violence, Sick Boy aurait fait la même chose : de plus ce sont eux qui sont revenus chercher Mark à Londres ! Il regrette de nuire à Spud, mais lui laisse une liasse de billets. Son acte d'auto libération est en ce sens justifiable et acceptable. L'ironie de sa remarque sur sa normalité est renforcée par le fait même du contenu du sac : 16 000 £, soit environ 25 000 euros pour « changer de vie ». La fin de ce film est une vraie renaissance pour le héros.

### 2.3 Le film se finit, pas l'histoire : impuissance ou fatalisme ?

Jip, Lulu, Nina, Koop et Moff, les protagonistes de *Human Traffic* rentrent chez eux et redeviennent tant bien que mal les enfants de leurs parents. Ils se retrouvent à 17h le dimanche soir dans leur *local pub*. Moff déclare vouloir arrêter de prendre des amphétamines et de la cocaïne pour s'amuser, mais tous savent bien que le week end prochain ressemblera à tous les autres, ressemblera à celui que Kerrigan vient de nous montrer. Ils vont supporter la semaine de travail et se retrouveront à nouveau vendredi soir. Une chose cependant a changé : Lulu et Jip sont devenus un couple, un événement majeur dans la vie du jeune homme, qui cessera sûrement de ressasser ses échecs avec la gent féminine.

Cette fin ouverte n'entame pas le débat sur le fatalisme de la consommation de drogues : c'est juste la fin d'un week end ordinaire de quelques jeunes ordinaires d'une ville ordinaire.

Dans *Panic in Needle Park*, la dernière séquence traduit un sentiment de fatalisme face à la vie du héros. Bobby, dénoncé par Helen sous la pression du policier Hotch, vient de passer quelque temps en prison. La scène ultime est sa sortie, au petit matin. Helen est là et l'appelle. Pendant qu'il continue sa route, elle le suit, attendant la réaction de son amant. Il la regarde un instant et prononce le mot de la fin « *Well...* ». Il ne lui en veut donc pas et l'attend. Bobby et Helen, cette fois l'un à côté de l'autre, reprennent la route.



### La routine reprend

Rien n'a donc changé, cette séquence pourrait convenir à n'importe quel moment du film tant elle est similaire à ce que le spectateur a déjà vu. Il est très probable que Bobby est en route pour le *Needle Park* en vue d'y acheter de la drogue. Schatzberg a donc décidé de laisser ses personnages libres de tout jugement, laissant au spectateur le soin de se faire une opinion lui-même sur le sort de Bobby et Helen. Mais cette distanciation peut être considérée comme une volonté pessimiste du réalisateur, qui s'interroge sur la capacité de ses personnages à se détacher de la drogue et de son style de vie.

Ces deux fins laissent donc un choix aux personnages. Cette liberté, cette absence de jugement n'est pas forcément neutre : il s'agit de mettre ces héros discrets sur une pente descendante. Bobby aime son style de vie, mais sa santé lui permettra-t-elle longtemps de vivre ainsi ? Jip aimera-t-il Lulu pendant la semaine ?

### 2.4 Une fin choc : le jugement dernier ?

Ce chapitre ne peut être entamé que par l'étude de la fin de *Requiem for a dream*. Les personnages du film ont sombrés peu à peu et chutent inmanquablement. Ils sont tellement bas que le spectateur se demande quand la torture va s'arrêter. Marianne, en manque, doit aller s'exhiber avec une fille dans des parties pas vraiment fines devant des hommes de la bonne société. Ty est maltraité en prison, souffre douleur des gardiens d'une paix douteuse. Harry, transporté de la prison à l'hôpital, doit subir une amputation du bras, celui-ci étant rongé par les piqûres infligées. Et enfin Sarah, qui se croyait en route vers la gloire télévisuelle, finit sa course sur une table d'opération, calmée aux électrochocs par un corps médical sans compassion.

Aronofsky ne ménage pas ses effets pour conclure son film : déchaînement d'éclairages violents (du rouge, du bleu, du noir), flickers incessants, accords musicaux plus que

dissonants, le but est clairement affiché, le spectateur doit souffrir avec les personnages. A force d'ambition mal placée ( dans la drogue ou la minceur), Marianne, Ty, Harry et Sarah se retrouvent victimes de leurs abus. Le récit les placent dans des situations cruelles et moribondes et la mise en scène, toujours prête à écraser les personnages, se propose d'assener le « coup de grâce ». Mais au lieu de la mort, le réalisateur leur inflige la punition ultime : la solitude dans la douleur. Tous les personnages se retrouvent meurtris et seuls, même si tous connaissent la même situation et vont alors se replier en fœtus. Cette volonté de renaissance, de retour au pur, met un terme au film. Le réalisateur, s'il évitait de juger ses personnages de manière explicite tout au long du film, condamne ici la chasse à l'*american dream*.

Pour conclure son illustration de la passion autodestructrice, Barbet Schroeder a choisi la mort pour son film *More*. Celle de Stefan, d'une overdose, que les autorités ont pris pour un suicide. Ce décès prématuré trouve ses raisons quelques minutes plus tôt, lors d'une énième dispute entre Stefan et Estelle concernant les retards de la jeune femme. Continuellement jaloux, il hurle, tandis que continuellement capricieuse, elle se jette par terre. Stefan lui prépare un *fix* pour soulager sa colère. Mais cette fois ci, cette altercation ne se règle pas sur l'oreiller et Estelle part. Où, demandera l'ami français de Stefan, Charlie. La belle est partie, définitivement, laissant son amant seul dans la villa. Charlie, voulant sauver son ami, lui propose une seconde fois d'embarquer sur un bateau en partance pour la France dans quelques heures. Mais le jeune allemand ne veut rien entendre. Il s'enfuit à son tour et va quémander deux doses d'héroïne qu'il s'injecte dans un tunnel. Quand il essaye d'en sortir, il s'écroule, terrassé par la trop grande quantité qu'il vient de s'administrer. Un chien rôde autour de son corps, assimilant Stefan à un clochard. La scène suivante est celle de son enterrement, dans un dénuement total, où peu de personnes assistent. Cette tragédie est finalement presque logique : le réalisateur nous dépeint depuis une heure la dépendance de Stefan à Estelle, avec la drogue comme révélateur. La jeune femme partie, il n'est plus rien, il est en manque d'elle et se réfugie donc dans sa seconde addiction, qui lui sera fatale. Stefan n'a sans doute pas voulu se suicider mais s'enfuir de la douleur d'un autre manque. L'absence d'Estelle à son

enterrement marque bien la fin, leur relation était terminée pour de bon et Schroeder ne pouvait donc pas continuer l'histoire.

La mort est aussi la fin choisie par Dahan : quelques semaines après le début de leur décadence, ses personnages sont en effet *déjà mort*. Le réalisateur a mis fin à leur chute par une course de voitures : le dénouement cette *fureur de vivre* est adéquate avec leurs vies : à 100 à l'heure et sous cocaïne. Les personnages se sont disputés avec Malo, le producteur de films X pour lequel ils ont joué les concurrents. Mais ils ont brûlé les étapes et se retrouvent cette fois comme des enfants pris en faute. Andrea tue Malo, arrive chez David et personne n'est d'accord sur les solutions. La mort vient donc stopper les personnages dans leur délire : ils ne connaissent pas les règles du monde des adultes.

Ces fins brutales sont mises en parallèle avec des situations tragiques que les personnages doivent subir.

Elles rappellent également moins naïvement que la prise de drogue peut être dévastatrice.

L'esthétique des films représentant la drogue est donc souvent différente des films sur d'autres sujets. La lumière y est sombre, la musique mélancolique. Le réalisateur ne voulant pas jouer sur le pathétique dans le récit, les choix esthétiques visuels et sonores sont donc des alliés pour la mise en scène.

Lors de l'analyse des visages des toxicomanes, nous avons pu constater leurs traits macabres, leur maigreur : ils sont en ce sens semblables aux détenus des camps de concentration, tels ceux d'Auschwitz pendant la guerre. Un tel choix extrême signifie la déchéance physique qui caractérise les personnages, une manière de les approcher du dénuement, puis de la mort.

# CONCLUSION

Les personnages des films constituant mon corpus ont pris une place importante dans ce mémoire. Avec des interactions comme le rapport aux autres, la souffrance et la légalité, cette étude m'est en effet apparue comme une clé pour décrypter un film traitant de la drogue. Celle-ci modifiant fortement les comportements, ces personnages bouleversent le récit, le conduisent.

Un amateur de film d'action, de grandes batailles épiques ou de comédie romancée ne trouvera pas son bonheur dans les œuvres étudiées : privées de grandes aventures, elles optent généralement pour un ton résolument noir. La drogue est un sujet tel que tout le film tourne autour des changements physiques et mentaux qu'elle inflige à ses usagers.

Ces films traitant de la représentation de la drogue présente donc une différence majeure avec les autres films, leur construction se monte sur un schéma qui leur est propre.

Ce quotidien est une véritable étude de cas, le film, une « tranche de vie ». Le récit est neutre : le jugement est chassé gardé de la mise en scène. Cette neutralité n'apparaît qu'à partir du début des années 70. Auparavant, les mœurs de la société exigeaient un traitement négatif sur ce sujet<sup>6</sup>. Les événements de 1968 ont bien sûr été le déclencheur de ce nouveau regard, cette libéralisation de traitement.

Il me faut justifier dans mon corpus la présence de films tels que *Scarface*, *Déjà mort* ou *Human Traffic*. Si j'ai choisi de traiter des films montrant la consommation d'héroïne, ces trois œuvres présentaient un réel intérêt cinématographique dans le traitement de l'addiction à la cocaïne et aux nouvelles drogues de leurs personnages.

Mais il y a aussi des films mettant en scène l'héroïne que j'ai délibérément choisi de ne pas incorporer dans mon corpus. Leur traitement de la drogue y était trop simplifié, ou au contraire trop complexe. Je pense en effet au film *Trash*, réalisé en 1970 par Paul Morrissey, protégé d'Andy Warhol. J'ai commencé à l'analyser en sa qualité de pionnier, mais le réalisateur rendait l'étude impossible : Morrissey se disait très anti drogues, mais a fait de son personnage un héroïnomanie très attachant, victime de son charme !

---

<sup>6</sup> Cf l'article d'Annie Goldmann *Quelques problèmes de sociologie du cinéma*.

J'ai dû également mettre de côté l'analyse de certains éléments, notamment les décors. Si ceux-ci sont parfois inclus dans l'étude de la lumière, je n'y ai pas consacré de vrai chapitre. L'étude de la ville, en particulier, ne me paraissait pas rentrer prioritairement dans l'étude des représentations de la drogue.

Mais mon travail sur les représentations de la drogue n'est pas fini. En effet, le sujet de ce mémoire de maîtrise n'a pas été choisi au hasard : il est l'un des résultats d'un travail que j'ai commencé voilà sept ans. L'interaction drogue / société est une problématique que je tiens à étudier par différents moyens : l'analyse de film, à laquelle cet ouvrage a tenté de s'attacher, mais aussi la création d'un rôle dans une pièce de théâtre et l'écriture de scénario. Par ce panorama des moyens de communications, je voudrais établir un corpus riche en diversité sur l'image de la drogue dans la société contemporaine. Cette représentation de l'héroïne m'intéresse aussi d'un point de vue de réalisatrice : le *fix* et les effets permettent d'intéressantes possibilités de filmage.

Il me faut pour terminer reporter la difficulté à laquelle j'ai dû faire face pour l'écriture de ce mémoire. En effet, si les films étudiés furent faciles d'accès, les ouvrages traitant de la drogue dans le cinéma sont très peu nombreux. A ma connaissance, il n'y en a que deux se consacrant à ce sujet. Puis, mis à part *Trainspotting*, ces films ne font pas l'objet de livres (étude, scénario ou making of), ce qui est dû en particulier à leur absence de profil dit « commercial ». De plus, une grande partie des ouvrages que j'ai consulté étaient uniquement édités en anglais, des études francophones (ainsi que de films !) manquent cruellement sur le sujet.

# BIBLIOGRAPHIE

## Livres en anglais

- SHAPIRO H., *Shooting Stars*, Serpent's tail, Londres, 2003.
- STEVENSON J., *Addicted: the myth and menace of drugs in films*, Creation Books, Londres, 2000.
- SMITH M., *Trainspotting*, British Film Institute, Londres, 2002.
- STOLLERY M. *Trainspotting*, York Press, York, 2001.
- ASHTON R., CONSTABLE N., THOMAS G., BROWNLEE N., *The little book of drugs*, Sanctuary publishing, Londres, 2004.
- BISKIND P., *Easy Riders, Raging bulls: how the sex' n' drugs 'n' rock' n' roll saved Hollywood*, Bloomsbury, London, 1999.
- ANGER K., *Hollywood Babylon*, Dell, New York, 1981.

## Livres en français

- MAQUET C., *Toxicomanies, aliénation ou styles de vie*, L'Harmattan, logiques sociales, Paris, 1994.
- CAVENEY G., *Gentleman Junkie : la vie et l'œuvre de William S. Burroughs*, Seuil, Paris, 1999.
- AMIEL V. et COUTE P., *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain (1980-2002)*, Lincksiek études, Paris, 2003.
- BAUDELAIRE C., *Les paradis artificiels*.
- GOLDMANN A., *Quelques problèmes de sociologie au cinéma*, Paris, 1977.

# FILMOGRAPHIE

- MORE, Barbet Schroeder, Allemagne, France, Luxembourg, 1969.
- PANIC IN NEEDLE PARK, Jerry Schatzberg, Etats Unis, 1972.
- MOI, CHRISTIANE F., Ulrich Edel, Allemagne, 1981.
- SCARFACE, Brian De Palma, Etats Unis, 1983.
- DRUGSTORE COWBOYS, Gus Van Sant, Etats Unis, 1989.
- TRAINSPOTTING, Danny Boyle, Royaume Uni, 1996.
- BASKETBALL DIARIES, Scott Kalvert, Etats Unis, 1997.
- GRIDLOCK'D, Vondie Curtis Hall, Etats Unis, 1997.
- PERMANENT MIDNIGHT, David Veloz, Etats Unis, 1997.
- ANOTHER DAY IN PARADISE, Larry Clark, Etats Unis, 1998
- DEJA MORT, Olivier Dahan, France, 1998.
- HUMAN TRAFFIC, Justin Kerrigan, Royaume Uni, 1999.
- TRAFFIC, Steven Soderbergh, Etats Unis, 2000.
- REQUIEM FOR A DREAM, Daren Aronofsky, Etats Unis, 2001.