

Livio Belloï

Bord à bord.
Incipit et clôture dans *The Corner*

À l'incipit de *The Corner* (HBO, 2000), un homme d'une cinquantaine d'années, de type afro-américain, se tient debout dans la rue, adossé à un mur. Cadré en plan rapproché à la taille, il décline son identité (« I'm Charles S. Dutton ») avant de s'adresser à nous en regard-caméra :

L'été dernier, je suis revenu ici, à Baltimore, Maryland, pour filmer la vie au coin de cette rue. J'ai passé mon enfance au coin d'une rue comme celle-ci, pas très loin d'ici. Un coin de rue comme il en existe des milliers dans tout le pays. C'est un lieu où on va pour être vu et, pour beaucoup de gens, c'est le centre d'informations du quartier. Pour savoir qui a la bonne came, qui s'est fait tuer la nuit dernière, pourquoi et qui l'a fait, on vient ici. La contradiction, c'est que, d'un côté, ce coin de rue fourmille de vie, de l'énergie des êtres humains qui essaient de survivre jusqu'au lendemain. Mais, d'un autre côté, c'est aussi un lieu de mort – que ce soit la mort lente par la drogue ou la mort soudaine due aux coups de feu. [...] Il y a cent points de vente de drogue dans les rues de Baltimore, des milliers aux Etats-Unis, que le reste du pays s'y intéresse ou non. Ce film raconte l'histoire vraie d'hommes, de femmes et d'enfants pris dans la tourmente du marché de la drogue. Leurs voix se font trop rarement entendre¹.

Fig. 1

Telle est la séquence d'ouverture de *The Corner*, déroutante à plus d'un égard. Alors que le spectateur s'attend à ce que la série s'enclenche, comme le voudrait la convention, par un générique destiné à l'annoncer et à l'identifier clairement, à la fois sur un plan visuel et sonore, il se trouve confronté à une mise en situation *in medias res*, qui, d'emblée, le place face à celui qui se présente et se revendique comme l'auteur même de l'œuvre en passe de s'inaugurer. Quels pourraient être les enjeux d'une telle mise en scène, qui a trait moins au récit qu'à sa machinerie ou à ses coulisses ? Sous bien des aspects, l'ouverture de *The Corner* semble se donner pour but de légitimer d'entrée de jeu le point de vue adopté et développé par son énonciateur. Se formule en la circonstance une manière d'argument d'autorité, tirant prétexte d'une connivence à la fois autobiographique et géographique entre Charles S. Dutton, natif de Baltimore, et l'univers qu'il a entrepris de dépeindre (« J'ai passé mon enfance au coin d'une rue comme celle-ci, pas très loin d'ici »). Dans ce prologue, l'effet de connivence se trouve encore accentué par le fait que le réalisateur est filmé en extérieur, sur les lieux mêmes de sa création et qu'il ne cesse d'ailleurs de se retourner vers le coin de rue qu'il a eu pour ambition de représenter, comme s'il ne pouvait s'empêcher, en dépit des contraintes du tournage, d'observer encore cette infime portion du tissu urbain d'une grande

¹ Je traduis.

ville américaine.

Ce n'est pas seulement un programme narratif qui s'articule là ; c'est également un positionnement qui s'affirme à l'endroit du microcosme soumis à observation. Entre l'énonciateur et le milieu social qu'il prend pour objet, nulle véritable distance. Incarné d'entrée de jeu, mis en scène comme corps et comme voix, ancré dans l'espace urbain, le réalisateur entend afficher sa proximité vis-à-vis de l'univers des *corners*, tout comme il revendique son appartenance à la même communauté que les personnages auxquels il entend donner vie. Par voie de conséquence, ce seul *incipit* tend à faire passer la série tout entière pour un véritable *témoignage*, énoncé sous l'autorité d'un autochtone, particulièrement au fait de cet environnement, de ses codes comme de ses rites.

Il est notable par ailleurs que, s'agissant de son œuvre, Dutton parle en termes de « film » et non de « série », ce qui tend à situer son projet dans le cadre d'une histoire non de la télévision, mais du cinéma (y compris documentaire). Dans la conception que le réalisateur se fait de son projet énonciatif et qu'il prend soin d'exposer sans ambages au sujet spectatoriel, il n'est enfin nulle part question de « fiction » : il s'agit, tout humblement en apparence, de « filmer la vie au coin de cette rue » – comme si la série à venir relevait moins de la fiction que du *reportage*.

Une telle entrée en matière s'avère extrêmement révélatrice. Non seulement annonce-t-elle une série prompte à mobiliser divers indices documentarissants, mais encore suggère-t-elle que la question des limites du récit (*incipit* et, à l'autre bout, *explicit*) fera, entre autres, partie de ses préoccupations.

Points de vue sur un coin de rue

Si *The Corner* détonne à ce point dans le paysage des séries télévisées américaines contemporaines, ce n'est pas seulement à cause de son inhabituelle entrée en matière et de l'apparition auctoriale qu'elle abrite ; c'est aussi, dans une perspective plus générale, en raison de sa genèse singulière, voire, plus largement encore, de sa généalogie, sur lesquelles il ne sera pas inutile de revenir brièvement.

La minisérie tournée par Charles S. Dutton est, on le sait, une adaptation à l'écran de *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighbourhood*, le volume publié en 1997 par David Simon (ex-journaliste au *Baltimore Sun*) et Ed Burns (ex-inspecteur de police)². Dans le cadre de cet ouvrage, les deux auteurs se sont livrés, selon leurs propres dires, à un véritable « exercice de narration

² Simon David et Burns Ed, [1997] 2009 : *The Corner. A Year in the Life of an Inner-City Neighbourhood*, Edimbourg, Canongate Books (traduction française, mais seulement partielle : 2011 : *The Corner. Enquête sur un marché de la drogue à ciel ouvert*, vol. I : *Hiver/printemps*, Paris, Florent Massot). Pour ne pas alourdir inutilement le présent article et afin d'éviter toute confusion avec la minisérie, l'ouvrage dont elle est inspirée sera dorénavant noté comme suit : *The Corner**. Sur les circonstances de la rencontre entre les deux auteurs, voir Simon David, 2009 : « Introduction », p. 13-14, in Alvarez Rafael, *The Wire. Truth Be Told*, Edimbourg, Canongate Books. En David Simon et Ed Burns, le lecteur aura par ailleurs reconnu les futurs créateurs de *The Wire* (HBO, 2002-2008) et de *Generation Kill* (HBO, 2008).

non fictionnelle »³. Au fil des saisons (en l'occurrence, de l'hiver à l'automne), ils ont consigné là, en six cents pages très denses, le fruit des observations qu'ils ont pu effectuer, une année durant (à partir de septembre 1992), à un coin de rue situé entre Monroe et Fayette Street, en plein cœur d'un quartier défavorisé de Baltimore Ouest. À bien des titres, *The Corner** fait diptyque avec une enquête réalisée antérieurement, et en solo cette fois, par David Simon, qui devait paraître en 1991 sous le titre de *Homicide. A Year in the Killing Streets*⁴. Il est d'ailleurs significatif que les deux ouvrages fassent l'objet d'une définition strictement identique de la part de leurs auteurs respectifs (« Ce livre est un travail de journalisme »⁵).

Dans la post-face de *The Corner**, Simon et Burns s'attachent à expliquer les difficultés qu'ils ont rencontrées sur leur terrain d'investigation : comment en effet envisager d'approcher la faune diverse (trafiquants, toxicomanes, guetteurs, rabatteurs, etc.) qui anime le trafic de drogues tel qu'il se déroule quotidiennement à un coin de rue, en particulier pour deux sujets se décrivant eux-mêmes, sur le ton de l'humour, comme « un peu pâles »⁶, plongés dans un quartier à forte majorité afro-américaine ? Face au microcosme qu'ils ont entrepris d'étudier, les deux auteurs ont choisi de privilégier une observation directe, sans filets : « Notre méthodologie était assez simple : elle relève du journalisme d'observation [« *stand-around-and-watch-journalism* »]. Nous venions dans le quartier tous les jours avec nos bloc-notes et nous suivions les gens. Un jour, nous pouvions nous mettre sur les talons de DeAndre McCullough sur Gilmor et Fairmount ; un autre jour, nous pouvions nous retrouver au centre récréatif auprès d'Ella Thompson ; et le jour d'après, nous pouvions nous rendre dans une *shooting gallery* avec Gary McCullough »⁷. Il s'agit donc là d'une véritable *immersion* dans le milieu à étudier, en quête du plus petit fait révélateur et du moindre détail significatif : une immersion soucieuse des droits de chacun et pouvant à l'occasion susciter une réelle empathie à l'endroit des sujets pris en point de mire⁸.

Ce n'est pas le fait du hasard si, dans la post-face de *The Corner**⁹, Simon et Burns se réclament explicitement du grand anthropologue américain Elliot Liebow et de son ouvrage capital, *Tally's Corner. A Study of Negro Streetcorner Men*, thèse de doctorat publiée en 1967¹⁰. Des deux côtés, il s'agit en effet de

³ Simon David et Burns Ed, *op. cit.*, p. 617.

⁴ Simon David, [1991] 2006 : *Homicide. A Year in the Killing Streets* [1991], Edimbourg, Canongate Books (traduction française : 2012 : *Baltimore : une année dans les rues meurtrières*, Paris, Sonatine Éditions). Cette vaste enquête allait donner lieu, on le sait, à une série de grande envergure : *Homicide : Life on the Streets* (NBC, 1993-1999).

⁵ Simon David, *ibid.*, p. 619 ; Simon David et Burns Ed, *op. cit.*, p. 610.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 611.

⁸ *Ibid.*, p. 613-614 : « Nous sommes venus à ce projet en tant que reporters, mais, le temps passant, nous nous sommes préoccupés de nos sujets davantage que nous ne nous y attendions ».

⁹ *Ibid.*, p. 614.

¹⁰ Liebow Elliot, 1967 : *Tally's Corner. A Study of Negro Streetcorner Men*, Lanham, Rowland and Littlefield Publishers (traduction française : 2010 : *Tally's Corner. Les Noirs du coin de la rue*, Rennes, Presses

faire porter l'attention sur une aire sociale très limitée (dans le cas de Liebow, un coin de rue situé dans un quartier défavorisé de Washington) ; de part et d'autre, il s'agit de privilégier une observation directe, voire participante ; chez Liebow comme chez Simon et Burns, l'observation implique une fréquentation quotidienne du périmètre retenu à l'analyse ; des deux côtés, enfin, l'accent est placé sur l'importance du facteur-temps et sur la nécessité d'une observation de longue durée¹¹. Avec *The Corner**, Simon et Burns s'inscrivent de fait, en toute conscience, dans la grande tradition de l'ethnographie urbaine américaine, informée par les travaux fondateurs de William Foote Whyte, et, plus particulièrement, par son cardinal *Street Corner Society* (1943)¹². En d'autres termes, la profonde singularité de *The Corner* en tant qu'œuvre télévisuelle tient à ce qu'elle porte virtuellement la marque d'un regard ethnographique.

Aux bords du récit

Dans *The Corner*, ce substrat ethnographique trouvera une traduction en images, particulièrement éloquente, aux marges de chacun des six épisodes qui composent la série. Ce qui frappe le spectateur face au dispositif paratextuel déployé par *The Corner*, c'est tout d'abord un dépouillement, sinon une nudité. Si le générique traditionnel associe généralement « valeur informative » et « valeur esthétique »¹³, le moins que l'on puisse dire, devant *The Corner*, c'est que ces valeurs se voient réduites à leur plus simple expression. Chaque épisode s'inaugure ainsi sur un rituel à la fois minimaliste et immuable. Après l'habituel logo HBO, un premier carton apparaît à la surface duquel se laissent lire, en blanc sur fond noir, les mots « True Stories... ». Dans cette expression, il faut voir, non seulement une nouvelle affirmation d'un ancrage dans le réel, comme en écho aux propos introductifs tenus par Charles S. Dutton (« ce film raconte l'histoire vraie... »), mais aussi l'expression d'une nuance : il est question ici, en vérité, non d'une histoire singulière, mais d'histoires plurielles, conformément à

Universitaires de Rennes, coll. « Le Sens Social »). Pour une mise en perspective du travail de Liebow, voir la préface de l'ouvrage, établie par sa traductrice Célia Bense Ferreira Alves. Rappelons par ailleurs que c'est Linda Williams qui, la première, a pointé le substrat ethnographique sur lequel prend appui l'écriture développée par Simon et Burns. À ce sujet, voir Williams Linda, 2011 : « Ethnographic Imaginary : The Genesis and Genius of *The Wire* », p. 208-226, in *Critical Inquiry*, n° 38.

¹¹ Autre et intéressante analogie : tant *Tally's Corner* que *The Corner** s'élaborent, contextuellement parlant, en *temps de guerre* (pour ainsi dire). S'agissant du livre de Liebow, l'arrière-plan est constitué par la « War on Poverty » initiée dans les années 60 par le président Lyndon B. Johnson ; pour l'ouvrage de Simon et Burns, c'est bien évidemment la fameuse « War on Drugs » décrétée par le président Nixon au début des années 70.

¹² Foote Whyte William, 1943 : *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum*, Chicago, Chicago University Press (traduction française : 2002 : *Street Corner Society. La structure sociale d'un quartier italo-américain*, Paris, La Découverte).

¹³ Hudelet Ariane, 2009 : « Un Cadavre ambulancier, un petit déjeuner sanglant et le quartier Ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », p. 1, in *GRAAT* (revue en ligne), n° 6. Sur les fonctions et enjeux du générique, voir notamment de Mourgues Nicole, 1994 : *Le Générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck et Tyłski Alexandre, 2009 : *Le Générique de film. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

la dimension chorale à laquelle l'écriture de cette œuvre télévisuelle obéit, dimension que déclinera à son tour l'intitulé attribué à chacun des épisodes¹⁴.

Après un autre carton, dont la valeur est essentiellement locative (« Baltimore, Maryland »), chaque épisode se voit introduit par une ligne de dialogue qu'il contient en son sein, fragment verbal figuré en blanc sur fond noir sans que soit nommé le personnage qui le profère ; citations extraites de leur contexte, petites phrases voulues significatives et posées comme emblématiques des situations explorées dans l'épisode en question¹⁵. Nul nom d'acteur, nul nom de personnage, nul véritable générique en somme : ce qui peut apparaître comme un « manque » en regard des protocoles couramment mobilisés par les séries télévisées traditionnelles n'en est pas moins hautement significatif. Tout se passe en l'occurrence comme si l'appareil paratextuel de la série cherchait à se faire le plus discret possible, à s'effacer en quelque sorte devant l'univers dépeint pour mieux y plonger son spectateur, suivant une logique du *in medias res* déjà rendue sensible dans l'intervention liminaire du réalisateur Charles S. Dutton.

Dépouillé à l'extrême, aussi bien en termes informatifs qu'esthétiques, le dispositif paratextuel qui entoure *The Corner* n'est pas seulement d'ordre scriptural : il présente également un important aspect visuel, qui nous semble réclamer davantage d'attention, dans la mesure où s'y révèle au grand jour le substrat ethnographique qui informe la série en son ensemble. Quant à leur structure, chacun des six épisodes que compte la série se trouve en effet encadré par des plans-séquences longs de trois minutes environ, qui démultiplient les indices documentarissants en faisant mine de recueillir le témoignage des différents protagonistes, selon un dispositif qui, de nouveau, renvoie moins à l'esthétique de la série télévisée qu'à la pratique du reportage.

Ainsi, à l'*incipit* du premier épisode (« Gary's Blues »), juste après le discours inaugural de Charles S. Dutton, mais avant tout panneau de générique, un travelling arrière au cadrage tremblé, évoquant le dispositif de la caméra à l'épaule, saisit le personnage de Gary McCullough (T. K. Carter) alors qu'il déambule dans les ruelles lépreuses de Baltimore Ouest. Suivant le personnage au plus près de ses trajectoires, ce plan-séquence inaugural traduit une impression générale de *prise sur le vif*, comme si le mouvement de Gary avait été saisi à l'improviste, en dehors de toute instruction émanant de l'opérateur de prise de vue ; comme si ce mouvement, en termes chronologiques, avait été

¹⁴ Soit, dans l'ordre : [1] « Gary's Blues », [2] « DeAndre's Blues », [3] « Fran's Blues », [4] « Dope Fiend Blues », [5] « Corner Boy Blues » et [6] « Everyman's Blues ». Notons au passage le mouvement concerté de progression autour du mot « blues ». Alors que les trois premiers intitulés désignent des personnes (en l'occurrence le noyau dur de la famille McCullough, les personnages centraux de la série), les deux suivants s'intéressent plutôt à des *catégories*, autour du trafic de rue (le consommateur, le vendeur). Quant à l'intitulé du dernier épisode, il relève d'une généralisation plus large encore et ne présente plus aucune allusion à l'univers des *corners*. Déjà présente dans *The Corner**, cette dimension chorale peut se comprendre comme la résultante du journalisme d'observation pratiqué, en la circonstance, par Simon et Burns (voir la citation *supra*).

¹⁵ Comme l'on sait, ce procédé de mise en exergue sera repris tel quel à l'ouverture de chaque épisode de *The Wire*.

premier, antérieur à l'enclenchement effectif du processus de tournage, obligeant la caméra à s'adapter à son rythme et à ses directions. Posté hors-champ, avec une caméra et un micro en lieu et place d'un stylo et d'un bloc-notes, Charles S. Dutton interroge Gary sur son passé et sur sa descente dans les affres de l'addiction. À ces questions, le personnage répond fréquemment en regard-caméra, posture qui insiste sur la relation de connivence ici nouée entre le corps filmé et le sujet filmant.

Fig. 2

À un certain moment, Gary pénètre dans une boutique pour aller s'acheter une cigarette. De manière assez remarquable, la caméra s'abstient de le suivre : elle reste en *stand-by* sur le trottoir, à l'extérieur du magasin, s'accordant aux temps morts que les trajectoires du personnage lui imposent. Pour Charles S. Dutton, il n'est à aucun moment question d'interrompre le tournage. La disparition provisoire du personnage de Gary dans le magasin procure ainsi l'occasion d'un panoramique circulaire et descriptif sur le milieu environnant, sur les *corners* et les petits trafics qui s'y négocient. En retour, la présence de la caméra suscite des regards interloqués et parfois suspicieux de la part des passants, des dealers de rue et des *dope fiends*. Sorti du magasin et apparemment pressé, Gary met un terme à l'entretien et s'éloigne ; la caméra reste sur place et amorce un mouvement vers le bas, laissant furtivement apparaître le trottoir, c'est-à-dire la réalité physique du *corner* qui fournit à la série son prétexte, sa géographie et son intitulé.

À l'autre extrémité du même épisode, un dispositif analogue se voit reconduit, cette fois appliqué au personnage de Fat Curt (Clarke Peters¹⁶), l'« oracle »¹⁷, la conscience historique du quartier. Debout à un coin de rue, une cigarette à la main, le personnage, cadré en plan rapproché à l'épaule, répond en regard-caméra aux questions que Charles S. Dutton lui adresse au sujet de Gary et de l'évolution du trafic de stupéfiants dans les quartiers miséreux de Baltimore.

Fig. 3

Attentif, Fat Curt répond à son interlocuteur, mais ne peut s'empêcher de jeter régulièrement des œillades de part et d'autre de l'appareil de prise de vue, comme s'il guettait l'arrivée de quelqu'un. Après deux minutes de confession apparemment improvisée, le personnage tourne son visage vers le bord latéral droit du cadre et, de la tête, esquisse un geste de salutation, auquel répond, dans le champ, l'apparition consécutive d'un personnage inconnu du spectateur, mais apparemment familier aux yeux de Fat Curt. Moment furtif, banal en apparence,

¹⁶ Acteur qui, dans *The Wire*, interprétera le rôle du policier Lester Freamon.

¹⁷ Simon David et Burns Ed, *op. cit.*, p. 4.

mais, tout bien considéré, moment décisif dans la mesure où il se fait le lieu d'un nouvel indice documentaristant, engageant l'acte même de prise de vue et le cadre auquel il s'ordonne. Pendant quelques fractions de seconde, la mise en scène de cet entretien laisse à penser que les relations entre champ et hors-champ sont, en la circonstance, hautement poreuses. Partiellement ouvert, le cadre n'isole pas complètement le personnage : il le saisit *en contexte*, sans exclure les éléments aléatoires qui font partie de son environnement immédiat. C'est le statut même du corps filmé qui est ici en jeu. En raison de la porosité qui affecte le cadre, le corps filmé n'apparaît pas comme celui d'un personnage endossé par un acteur, que l'image situerait à part, en un monde replié sur lui-même (celui de la fiction) ; il s'affiche plutôt comme appartenant à une *personne*, dont le témoignage est capté *in situ*, dans son ancrage avec la communauté urbaine dont il relève – une communauté au sein de laquelle la caméra elle-même semble s'être immergée.

Seuils : plan-séquence et effets de contingence

Exclusivement réservé aux prologue et épilogue des différents épisodes, l'usage du plan-séquence, dans *The Corner*, procède d'un choix tactique qui pourrait être qualifié de bazinien. À privilégier cette option et à s'y tenir, l'appareil énonciatif de la série semble en effet vouloir appliquer le précepte qu'André Bazin avait cru pouvoir tirer des plans-séquences qui ponctuent *The Magnificent Ambersons* (O. Welles, 1942) : « [...] le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique »¹⁸. Mais ce désir de représenter un fait « dans son unité physique », pour reprendre l'expression de Bazin¹⁹, ne suffisait pas, selon toute apparence, à Charles S. Dutton. Encore fallait-il que le plan, tourné en continu, conserve par ailleurs une forme d'ouverture et qu'il puisse accueillir en son sein, fût-ce fictivement, des éléments relevant de l'imprévu ou de l'aléatoire.

C'était déjà le cas aux abords du premier épisode de *The Corner* (disparition impromptue de Gary dans le magasin coréen d'un côté, intrusion d'un personnage inconnu auprès de Fat Curt de l'autre) – mais pareille disposition se laisse repérer ailleurs dans le dispositif paratextuel de la série. Penchons-nous à cet égard sur les seuils qui bordent le cinquième épisode (« Corner Boy Blues »).

Après que se soit effacé le traditionnel énoncé mis en exergue (en la circonstance : « I can't be locked up when my baby born, man »), la caméra de Charles S. Dutton se focalise sur le personnage de DeAndre McCullough (Sean Nelson), filmé alors qu'il partage avec ses amis un moment de loisir au centre

¹⁸ Bazin André, [1950-1955] 1990 : « L'Évolution du langage cinématographique », p. 63-80 (p. 74 pour le passage cité), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

récréatif dirigé par l'éducatrice Ella Thompson (Tyra Ferrell). Assis, cadré en plan rapproché à l'épaule, DeAndre répond, goguenard, aux questions que Dutton lui adresse depuis le hors-champ, alors que les membres de son gang entament une partie de cartes à l'arrière-plan. C'est après un peu plus d'une minute d'entretien qu'un imprévu (bien évidemment simulé) se produit : alors que Dutton souhaite interroger DeAndre quant à un texte qu'il a écrit, ce dernier élude la question, quitte brusquement sa chaise et se dirige vers la porte du local, rendu inquiet par le retard de son ami Boo (Delon Browne). En dépit de cet apparent aléa, Dutton reste fidèle à son parti pris de mise en scène : il n'est nullement question pour lui d'interrompre le tournage, de remettre en question le dispositif, pleinement assumé, du plan-séquence. La caméra se lance ainsi dans un rapide panoramique latéral gauche-droite ayant pour but de suivre, tant bien que mal, le personnage subitement mis en mouvement, cependant que le réalisateur se met à lire à haute voix un texte que ce dernier a rédigé alors qu'il était en détention²⁰. Comme retenu par ce qu'il entend, DeAndre s'immobilise alors, interloqué, au centre de l'image. À l'arrière-plan, surgit enfin Boo, qui salue son ami tout en lançant au passage plusieurs regards appuyés à l'opérateur. La caméra, de nouveau, s'efforce de suivre le mouvement et finit par rebrousser chemin, de manière à pouvoir saisir DeAndre retournant à son point de départ, mais ne prêtant désormais plus aucune attention aux questions qui lui sont posées.

Fig. 4

À la fin du même épisode, nous retrouvons Tyreeka Freamon (Toy Connor), la petite amie de DeAndre, tombée enceinte de ses œuvres, alors qu'elle patiente dans la salle d'attente d'un quelconque hôpital. Assise, cadrée en plan rapproché à la taille, la jeune fille répond en toute décontraction aux questions que le réalisateur lui adresse à propos de sa future maternité²¹. De manière apparemment imprévue, une infirmière surgit alors dans le champ et, quelque peu intimidée par la caméra, qu'elle contraint d'ailleurs à un rapide recadrage, interpelle Tyreeka, lui confirmant que l'accouchement aura bien lieu à la date prévue.

Fig. 5

Comme dans l'*incipit* de ce même épisode, l'intrusion d'un tiers marque une interruption provisoire dans les tours de parole alternativement endossés par le personnage et par le réalisateur. Dans le cadre défini du plan-séquence,

²⁰ Assez inspiré et poétique, le texte lu en hors-champ par Dutton correspond mot pour mot aux premiers vers de celui qui figure en clôture de *The Corner** (Simon et Burns, *op. cit.*, p. 608-609).

²¹ Notons au passage que cet *explicit* est le seul qui, dans le dispositif paratextuel mobilisé par la série, traduise une disjonction temporelle relativement à l'épisode qu'il borde. En effet, alors que la fin de ce cinquième épisode nous montre que Tyreeka a bel et bien accouché, l'*explicit* qui le ponctue figure la jeune femme à un moment où elle est toujours enceinte (manière de flash-back, en somme).

pareille interruption s'affiche comme la manifestation d'un aléatoire auquel le champ reste ouvert ; aux abords du récit, elle fonctionne à la fois comme un indice documentarisant et comme une allusion au substrat ethnographique sur le fond duquel la série a trouvé à s'ériger.

Explicit final : du personnage à la personne

Après six épisodes passés à suivre les tribulations de la famille McCullough et de son entourage, il est temps, pour Charles S. Dutton, de procéder à une récapitulation. C'est ce à quoi s'emploie le réalisateur à la fin du dernier épisode : en voix off cette fois, il évoque le destin, plus ou moins tragique ou heureux, des uns et des autres, s'inspirant directement, pour l'occasion, de l'épilogue qui conclut *The Corner**²². À ce moment précis, le spectateur est de toute évidence fondé à penser que le récit a atteint son *terminus* – mais c'est sans compter un ultime rebondissement, qui, lui aussi, trouve à se loger dans les marges du récit. Après un bref fondu au noir, la caméra nous transporte à nouveau vers le coin de rue qui aura servi de centre névralgique à la série tout entière. Plus précisément, elle cadre à présent, en plan d'ensemble, le magasin asiatique dans lequel Gary McCullough s'était engouffré à l'*incipit* du premier épisode : manière de retour à l'origine, au travers duquel s'actualise un puissant effet de bouclage. Mais qui sont les personnages qui, dans le fond de l'image, peuplent désormais ce coin de rue ? Au lieu d'aller vers eux, Charles S. Dutton, figuré en amorce, préfère rester à distance cette fois et prend plutôt le parti de les héler.

Fig. 6

Singulier et ultime basculement, qui fait pendant au discours introductif tenu par le réalisateur : ces corps qui montent dans l'image, qui se rapprochent de la caméra, ne sont plus ceux de personnages mis en scène par Dutton ; ce sont les corps des *personnes réelles* (Fran Boyd, DeAndre McCullough, Tyreeka Freeman et Georges « Blue » Epps) que David Simon et Ed Burns avaient choisi d'accompagner une année durant à l'occasion de *The Corner**. Il n'est plus question ici de produire des indices documentarisants destinés à faire passer la série pour un reportage : il s'agit, *in extremis* et sur le mode renouvelé de la connivence, d'ouvrir l'image et de donner la parole aux êtres qui auront directement inspiré *The Corner*.

Dans ces images finales, c'est en somme le réel même qui s'invite aux abords de la fiction. En tout état de cause, *The Corner* démontre exemplairement tout le profit qu'il y aurait, s'agissant des séries télévisées, à examiner au plus près la manière dont elles se constituent en tant qu'ensembles narratifs clos et soucieux de leurs propres limites.

²² Simon et Burns, *op. cit.*, p. 593-609.

Abstract

Le présent texte s'attache à étudier les spécificités du dispositif paratextuel qui encadre les différents épisodes de la série *The Corner* (Charles S. Dutton, HBO, 2000). Alors que cette série tend à réduire son générique à sa plus simple expression, elle dispose en même temps, à l'*incipit* et à l'*explicit* de chaque épisode, des plans-séquences au sein desquels le réalisateur s'entretient de manière directe avec les différents protagonistes. Le présent article examine les formes et les enjeux de ces séquences placées aux abords du récit.

This article aims to study the specific paratextual devices that frame the individual episodes of the television series *The Corner* (Charles S. Dutton, HBO, 2000). While this series tends to reduce its credit sequence to its simplest form, it also inserts, at the opening and closing of each episode, sequence shots during which the director talks directly to the various characters. This essay examines the forms and stakes of these sequences located at the edge of the narrative.

Livio Belloï est chercheur qualifié au Fonds National de la Recherche Scientifique et maître de conférences à l'Université de Liège. Ses deux derniers ouvrages en date sont : *Film ist. La pensée visuelle selon Gustav Deutsch* (L'Âge d'Homme, 2013) et *La Mécanique du détail. Approches transversales* (ENS Editions, 2013, en co-direction avec Maud Hagelstein).