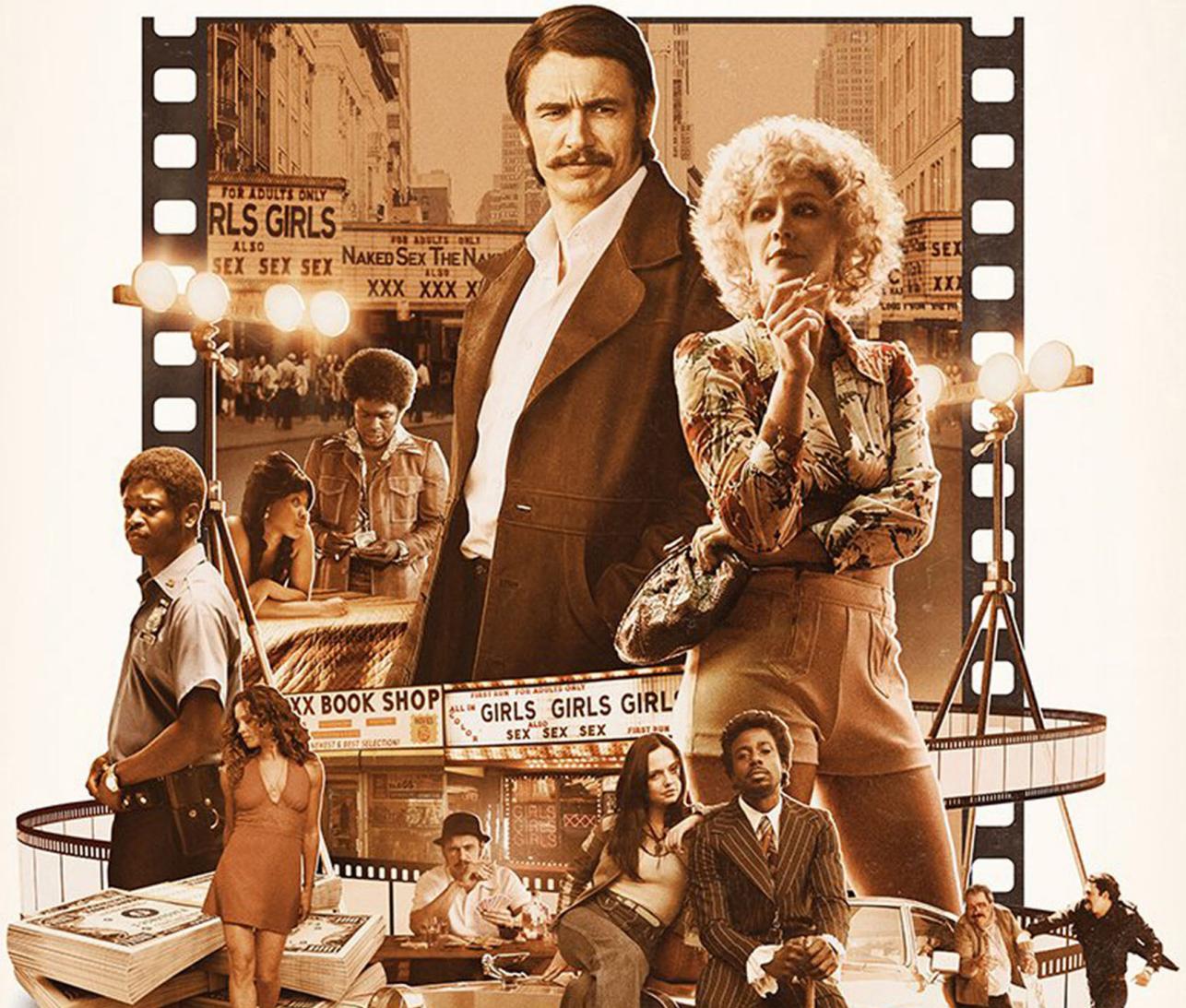


David Simon / George Pelecanos
The Deuce (Le Diable)
HBO / 2017

FROM EXECUTIVE PRODUCERS
DAVID SIMON AND GEORGE PELECANOS OF THE WIRE



♂ le genre & l'écran
pour une critique féministe des fictions audio-visuelles

THE DEUCE

Once upon a time in America,
pleasure became a business.

Linda Williams

À part *The Wire* (*Sur écoute*), la seule exception dans une série parfaite – outre le fait que tout le récit était dominé par des hommes –, la tendance de HBO est à l'exhibition gratuite du sexe. Kima ou Rhonda (les personnages féminins de *The Wire*) pouvaient coucher avec différents partenaires sans justification narrative. On est sur HBO où le sexe est autorisé, donc il y en a, que ce soit justifié ou pas. Ironie du sort, dans la nouvelle série de David Simon (créateur de *The Wire*) et George Pelecanos, *The Deuce*, dont la première saison de 8 épisodes vient d'être diffusée cet automne, le sexe est absolument nécessaire au développement du récit parce que le sujet est le commerce du sexe et les changements qui s'y opèrent à la fin de sa première saison. C'est une histoire de l'industrie du porno. Le sexe est donc nécessaire, aussi bien dans la vie privée des personnages, faite de loisirs, d'intimité et de libération des tensions, que dans la vie publique des travailleuses du sexe.

On peut mettre à son crédit que la série ne se limite pas à montrer les pratiques sexuelles ordinaires des professionnelles, au point de montrer un pénis en érection quand c'est nécessaire, puisque ce sont les érections qui caractérisent par excellence le porno « *hardcore* ».

Le sexe dans *The Deuce* est comme l'héroïne dans *The Wire* – la marchandise illégale qui alimente les rues dangereuses de Times Square vers 1971, quand commence la première saison. Mais il y a une grande différence entre ces deux produits. Le sexe sous forme de pornographie, à la grande surprise de tous les protagonistes – avocats, prostituées et souteneurs – est devenu tout à coup légal. C'est comme si « *Hamsterdam*¹ » était devenu la nouvelle loi. La loi américaine sur l'obscénité a toujours été vague : l'obscénité est définie comme ce qui est « lascif, impur, indécent et lubrique ». Cette loi est réputée n'avoir aucune « valeur édifiante sur le plan social ou esthétique² ».

Dans la période décrite dans la série, la pornographie « *hardcore* », définie de manière informelle comme un pénis en érection + la pénétration, était depuis longtemps tabou et seulement diffusée dans des soirées privées et des lieux clandestins. L'arrêt de la Cour suprême pris en 1957 par le juge Brennan à propos de l'affaire Roth, semblait avoir réglé la question définitivement, en statuant qu'une personne ordinaire avait seulement à appliquer les « standards en vigueur dans sa communauté » pour déterminer si une œuvre était obscène.

Pourtant, comme le montre brillamment *The Deuce*, le juge Brennan n'avait rien réglé. En 1971, une révolution sexuelle était en plein essor ; les « standards communautaires » évoluaient à toute vitesse ; le sexe devenait un sujet important pour beaucoup de gens, et de toute façon, qui était à même de juger de la « lubricité » d'une œuvre ? N'était-ce pas ce qui vous excitait ? À la surprise générale, les films que même leurs auteurs considéraient comme obscènes ont été déclarés légaux par une série de décisions de justice. En accord avec les « standards communautaires » de New York, la pornographie allait devenir une grande industrie.

Bien sûr, ce ne serait pas une série de David Simon s'il n'y avait pas aussi des institutions complexes qui accompagnent ces changements : les mafieux qui font la loi dans les centres commerciaux, les flics qui rançonnent ces activités depuis le sommet, les maquereaux qui obtiennent aussi leur pourcentage mais sont interdits à l'intérieur des « salons de massage », les prostituées qui sont venues à la ville à la poursuite des rêves disponibles et qui reçoivent

¹ Titre de l'épisode 4 de la saison 3 de *The Wire*, qui raconte une expérience limitée de légalisation de la vente de drogue dans un quartier de Baltimore, comme à Amsterdam.

² Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York, Viking 1987, p.201.

la plus petite part du gâteau, l'administration municipale (lointaine) qui laisse faire pour des raisons qui, au moins dans la première saison, restent mystérieuses. Mais, comme dans *The Wire*, les couches sociales blanches et noires sont traitées (presque) avec la même importance, bien que, comme dans la série précédente, la tête d'affiche de *The Deuce* soit un séduisant protagoniste blanc. Cette fois, cependant, il y en a deux : James Franco joue des jumeaux, Vince le barman dont le jumeau, Frankie, est un joueur qui a des dettes envers la mafia. Ces dettes amènent les deux frères à s'engager dans des affaires illégales, Vince à contrecœur et Frankie volontairement. Ce dédoublement risque de surexposer James Franco qui fait aussi occasionnellement la mise en scène, mais il est peut-être encore trop tôt pour le dire.

Comme *The Wire*, *The Deuce* prend son temps pour mettre tous ses rouages en mouvement, depuis Lori, une jeune fille tout juste débarquée de Minneapolis, jusqu'au maquereau C.C. qui la met sur le trottoir ; depuis Vince chassé de son appartement de Brooklyn par une épouse acariâtre, obligé de se réfugier dans un hôtel de passe de Times Square près de son bar, jusqu'à Candy (alias Eileen) incarnée par Maggie Gyllenhaal, la prostituée qui essaie de faire cavalier seul, sans proxénète, jusqu'à Lawrence Gilliard Jr. (qui jouait D'Angelo Barksdale dans *The Wire*) dans le rôle d'un flic patrouillant dans Times Square, qui tombe amoureux d'une journaliste en train d'écrire un papier sur le commerce du sexe pour *The Amsterdam News* ; jusqu'à Abby, l'étudiante de NYU qui a abandonné ses études et qui apporte un souffle intellectuel à l'histoire et finit par s'associer avec Vince, jusqu'aux divers mafieux qui tirent les ficelles. La série bénéficie de l'authenticité des rues de Times Square, de la pertinence de la musique (*Don't Worry* de Curtis Mayfield) et des allusions cinématographiques via les enseignes lumineuses de Times Square (à certains moments, *Patton*, *MASH* et *The Conformist* voisinent avec *Mondo Trasho*). Après la fin de chaque épisode,



Simon, Pelecanos ou un des acteurs atteste de l'exactitude historique de certains détails (il y avait vraiment un bar appelé The Deuce, il y avait vraiment des frères jumeaux qui le dirigeaient, il y avait vraiment une femme nommée Candy...).

Autre chose à mettre au crédit de la série : les standards hétérosexuels ne sont pas les seuls à subir un changement radical. Avant la première de *Deep Throat* (*Gorge profonde*, 1972), qui a lieu dans le dernier épisode de la première saison, *Boys in the Sand* (1971) de Wakefield Poole, film tout aussi *hardcore*, mais plus ambitieux artistiquement, avait déjà été projeté longuement à Times Square. Dans l'avant-dernier épisode de la série, « Au Réservoir » (en français dans le texte) – écrit par l'autrice de romans policiers Megan Abbott –, Paul, le barman gay du Hi-Hat, invite Frankie à une projection de *Boys in the Sand* parce qu'il connaît l'un des acteurs - il couche avec lui à la fin de la nuit. Il néglige délibérément de dire à Frankie que c'est un film gay. Dans ce même épisode, Ashley, une prostituée qui quitte son maquereau parce qu'il a donné sa préférence à une fille plus jeune, se révolte soudain et cesse de faire le trottoir. Elle accompagne Frankie à la projection. L'épisode entier propose un changement bienvenu par rapport aux routines sinistres des salons de massage qui viennent d'ouvrir. Ashley, qui a été un personnage tristement passif jusqu'à présent dans la série, devient alors une vraie protagoniste à la fois intelligente et volontaire. Alors que Frankie est traumatisé par l'absence dans le film de la moindre « fille dans le sable », Ashley le trouve « artistique ». Après une tentative de flirt avec l'irresponsable Frankie, elle devient l'amie d'Abby, l'étudiante de NYU qui tente de libérer les filles de leur proxénète, et qui utilise les largesses de son père pour acheter le ticket d'Ashley pour la liberté.

Pendant ce temps, dans ce même épisode, Candy (Maggie Gyllenhaal), la prostituée indépendante, travaille maintenant pour un studio de cinéma porno. Après des journées à jouer passivement, elle finit par prendre la place

de directrice artistique quand elle change les draps du lit, qui d'un vert à vomir deviennent d'un rouge excitant. Dans la séquence suivante qu'elle dirige, elle donne le premier conseil utile à un acteur que nous avons déjà vu dans la série : « Andy, soulève ses hanches et fais-lui sentir chaque pouce de ta bite à chaque moment. » Tous ceux/celles qui connaissent l'histoire de la pornographie à cette période ne peuvent s'empêcher de penser que le modèle de Candy est Candida Royalle, l'une des rares réalisatrices à succès dans cette industrie, et l'une des très rares à avoir construit une affaire lucrative sur une pornographie « de bon goût » pour les femmes.

C'est vraiment avec cet épisode (l'avant-dernier de la saison) que la série de Simon et Pelecanos, qui a démarré avec une lenteur pénible, semble enfin prendre de la vitesse. Si la saison suivante est aussi courte que celle-ci, et si le format de huit épisodes est devenu la norme pour les séries du câble, espérons seulement que le rythme sera un peu plus rapide.

L'épisode final, « *My Name is Ruby* », récompense encore mieux notre attente et forme une fin parfaite pour la première saison. Réalisé par Michelle MacLaren, qui a également dirigé le pilote, écrit par David Simon et George Pelecanos (également les auteurs du pilote), il apporte des changements importants à la réalisation et lance pleinement l'histoire dans la nouvelle industrie du porno. L'épisode s'ouvre sur Candy et le réalisateur Harvey qui discutent des moyens de rentabiliser les films qu'ils ont fabriqués. Quels courts-métrages sont susceptibles de rapporter le plus ? Les « baisés hétéros » marchent bien mais les scènes « lesbiennes » sont plus populaires, et les plus gros succès mettent en scène des hommes noirs avec des femmes blanches. Certains des films étrangers montrent même des femmes avec un chien ou un cheval. Candy, qui n'est pas une imbécile, suggère une hypothèse : c'est le fantasme que les femmes sont aussi folles de sexe que les hommes, qu'elles sont des « bêtes de sexe » prêtes à copuler même avec un chien.

Pendant ce temps, les maquereaux qui ont été écartés des salons de massage, essaient de comprendre comment le désir fonctionne dans leur propre activité en pleine évolution. Constatant le succès d'une prostituée édentée, C.C. explique que qu'il ne faut pas essayer de la vendre comme les autres, mais plutôt la présenter comme « une campagnarde qui vient d'arriver par le Lincoln Tunnel dans un wagon à bestiaux ». Se plaignant que les affaires marchent mal, et que l'un des leurs a été tué par le cuisinier Leon pour avoir maltraité une putain, ils constatent que les salons de massage les ont rendus inutiles à leur propre moyen de subsistance. Néanmoins, ils essaient de se persuader qu'ils sont toujours les rois du monde.

Le changement est partout, y compris dans le bar de Vince. C'est devenu le rendez-vous attiré de nombreux personnages : maquereaux, putains, mafieux, gays et hétéros, noirs et blancs. C'est le point de ralliement de tous les protagonistes de la série, là où les gens finissent leur journée de travail, généralement au petit matin. Dans cet épisode, la jeune génération des serveurs, Abby et Paul, ont institué un changement à l'insu de Vince : un groupe musical de style Rolling Stone joue (en se faisant payer au pourboire) des parodies de *blackface*³ qui attirent une foule de danseurs un peu plus jeunes que les habitués. Vince doute de vendre plus de boissons, mais accepte à contrecœur le changement, et accepte même de leur céder un tiers de la recette le samedi soir. Dans la foulée et d'une manière détournée, Vince suggère un autre changement : que lui et Abby commencent à vivre ensemble, sans engagement.

De son côté, Candy prend les rênes de la réalisation des films porno en l'absence d'Harvey, et a une intuition : « Nous avons besoin que ce soit la bite de Dwayne qui nous amène dans la scène. » Quand Harvey arrive, il comprend

³ Le *blackface* est une forme théâtrale américaine de maquillage pratiquée dans les *minstrel shows*, puis dans le vaudeville, dans lequel le comédien incarne une caricature stéréotypée de personne noire. (Wikipédia)



qu'elle a appliqué la formule d'Hitchcock dans ses fameux entretiens avec Truffaut : « C'est l'action qui doit dicter le mouvement de la caméra. » Candy ne sait peut-être pas qui est Truffaut, mais nous comprenons qu'elle est maintenant l'égale d'Harvey en tant que réalisatrice. Ils vont assister ensemble à la première de *Deep Throat*. Candy, en route pour la projection, passe en taxi près de Ruby, la prostituée noire connue sous le surnom de « *thunder thighs* » (cuisses du tonnerre). Elle salue gaiement son ancienne collègue, mais Ruby qui monte dans la voiture d'un client, ne la voit pas. (Plus tôt dans l'épisode, Ruby avait expliqué à Allston, le flic, qu'il n'y avait pas assez de clients qui la choisissaient dans le salon de massage *The Deuce* à cause de son poids et qu'elle était donc retournée dans la rue).

Ainsi, pendant que Candy va à la première du film, Ruby monte dans une chambre d'hôtel juste au-dessus du Hi-Hat. Mais son client se déclare insatisfait de ses services et reprend son argent en l'appelant « *thunder thighs* ». Furieuse, elle le corrige : « Je m'appelle Ruby ! » Ce seront ses dernières paroles car il la pousse violemment vers la fenêtre d'où elle fait une chute mortelle pendant qu'il quitte tranquillement l'hôtel. L'épisode ne se termine donc pas sur la première triomphale de *Deep Throat*, mais sur la mort tragique de l'amie de Candy, qui est l'un de nos personnages préférés. Incontestablement, la putain blanche qui devient une star montante du porno, a supplanté la putain noire qui disparaît. Alors que le High Hat ferme pour la nuit, à côté du corps écrasé de Ruby sur le trottoir, Abby reproche à Vince son attitude désinvolte face à la mort de Ruby. Allston, en revanche, réagit plus vigoureusement en bourrant de coups C.C. qui avait fait une blague. Mais dans cet épisode qui traite de changement, un corps a malheureusement été sacrifié.

L'originalité de *The Wire* était de commencer par des clichés : l'opposition classique entre les flics et les trafiquants de drogue. Mais la série a exploré ces deux milieux si profondément et

pendant si longtemps que les clichés ont disparu. Les procédures habituelles d'enquêtes ont cédé la place à la peinture des institutions dans leur ensemble, dans leurs interactions avec d'autres institutions : la police dans ses rapports avec l'administration municipale, avec les écoles, avec les médias qui parlent de toutes ces institutions. *The Wire* a été la plus grande expérience de série télévisée jamais entreprise et rien ne l'a encore dépassé. *The Deuce* n'est pas aussi ambitieuse dans sa portée institutionnelle. Elle ne s'étend ni aussi haut que *The Wire* (il n'est pas question de la politique municipale) ni aussi bas (pas de drogués sans-abri en train de sniffer). Les interactions institutionnelles n'ont pas la même complexité. L'histoire qu'elle raconte semble être la naissance d'une industrie particulière dans son contexte original du commerce sexuel à Times Square. Il semble douteux que Simon et son partenaire Pelecanos, deux créateurs résolument de la côte Est, veuillent suivre l'évolution de cette industrie depuis son contexte new-yorkais jusqu'à Los Angeles. Ce sera probablement une série plus courte, mais caractérisée par le souci du détail historique, l'écriture acérée et le sens du rythme qui ont fait la réussite de *The Wire*. En effet, au moment où la saison se termine, et que Vince lance « *Careless Love* » de Ray Charles dans le jukebox, il est difficile de ne pas ressentir un pincement de nostalgie, non pas pour un quelconque « âge d'or du porno » qui n'a jamais été doré, mais pour la façon toujours magistrale dont Simon parvient à nouer tous les fils les plus éloignés dans un même mouvement. Nous savons que nous sommes entre des mains responsables.

D'un autre côté, il est déjà clair que la série donnera une place dominante aux histoires des femmes et aux voix des femmes, à en juger par l'abondance d'écrivaines et de réalisatrices qui y participent, et par le rôle de Maggie Gyllenhaal (qui joue Candy) comme productrice. Pourtant, les voix féminines qui manquaient tellement dans *The Wire* ne sont pas audibles de la manière anachronique où elles le sont dans tant de drames historiques où au moins un personnage « sait mieux » que

les autres comment les choses auraient dû se passer. La simple désapprobation d'Abby face à la désinvolture de Vince lors de la mort de Ruby le montre. Il est également clair que les maquereaux qui ont déjà constaté leur mise à l'écart dans l'industrie qu'ils dominaient autrefois, continueront à perdre leur pouvoir. Ce n'est pas un hasard si l'industrie du porno est le seul endroit au sein du capitalisme américain où les actrices sont régulièrement payées plus que les acteurs. J'attends avec impatience la suite de cette série.

Traduction de Geneviève Sellier

Linda Williams est Professeure émérite à l'Université de Berkeley (Californie). Elle est la fondatrice des études sur la pornographie. Elle a publié notamment *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, 1989; *Playing the Race Card: Melodramas of Black & White from Uncle Tom to O.J.Simpson*, 2002; *Screening Sex*, Duke University Press, 2008 (partiellement traduit en français sous le titre: *Screening Sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, éditions Capricci, 2014)