



Traffic

de Steven Soderbergh

Fiche technique

USA - 2000 - 2h25 -
Couleur

Réalisateur :
Steven Soderbergh

Scénario :
Stephen Gaghan, d'après
la série *Traffik* de **Simon
Moore**

Montage :
Stephen Mirrione

Musique :
Cliff Martinez

Interprètes :
Michael Douglas
(Robert Wakefield)
Don Cheadle
(Montel Gordon)
Benicio Del Toro
(Javier Rodriguez)
Luis Guzman
(Ray Castro)
Dennis Quaid
(Arnie Metzger)
Catherine Zeta-Jones
(Helena Ayala)



Résumé

Traffic est un film sur la lutte antidrogue. Le scénario y combine habilement trois histoires : celle de deux policiers mexicains intègres (Benicio Del Toro, impeccable, et Jacob Vargas) aux prises avec un général corrompu et deux cartels ennemis ; celle, parallèle, de l'autre côté de la frontière, de deux policiers américains (Don Cheadle et Luis Guzman) démantelant un réseau d'importation nationale, impliquant un notable local et sa naïve épouse (Catherine Zeta-Jones) ; celle enfin d'un juge de l'Ohio (Michael Douglas), nouvellement nommé Monsieur Drogue par Washington, qui découvre que sa propre fille (Erika Christensen) est toxicomane.

Critique

Le constat offert par **Traffic** est d'une lucidité implacable. Est-il désespéré ? Oui, dans la mesure où il démontre que, en ce douteux combat, tout espoir de victoire est illusoire. Non, dans la mesure où le film croit encore à l'existence d'hommes de bonne volonté au sein de la corruption universelle. Wakefield, à l'échelon officiel le plus élevé, en est un exemple. Les deux tandems de policiers, l'un américain, l'autre mexicain, en sont un autre (en dépit, dans le cas des Mexicains, de salaires si dérisoires qu'ils rendent la résistance aux tentations des plus problématique). Leur relative honnêteté (dans un système où tout est relatif) n'en fait pas nécessairement des policiers modèles ; Javier n'hésite pas à torturer un suspect (qu'il a capturé après l'avoir séduit dans un bar...entreprise qui donne lieu à une étonnante ellipse). Mais qu'ils ne cèdent pas totalement à la corruption ambiante est déjà quasiment

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

miraculeux, car ils ne peuvent guère conserver d'illusion sur l'utilité et le sens même de leur travail. Leur supérieur, un certain général Salazar, qui semble mener une croisade fanatique contre le cartel de Tijuana, est en fait inféodé à un cartel rival. Manolo, le partenaire de Javier, collabore avec les autorités américaines pour démasquer les trafiquants de Tijuana, ce qui lui coûtera la vie : il n'est mort que pour consolider le pouvoir et la fortune de l'autre gang. Le film s'installe d'entrée de jeu dans l'ambiguïté et l'ambivalence. Les policiers ressemblent à des voyous, les gros trafiquants se présentent comme de respectables citoyens. Dans la première séquence, Javier et Manolo arrêtent des convoyeurs de cocaïne dans le désert (après leur avoir demandé un droit de passage), mais une escouade militaire menaçante surgit et s'empare du butin et des prisonniers. Comment étiez-vous si bien renseignés, demande un général inquisiteur aux deux policiers, qui refusent de répondre. Aucun de ces "représentants de l'ordre" n'inspire particulièrement confiance. De même, la première apparition de Don Cheadle et Luis Guzman - un Noir et un "Hispanique" en T-shirts sales et en jeans - semble les étiqueter comme complices du trafiquant chez qui ils se rendent pour parler affaires. Surprise : ce sont des policiers *under-cover*... La respectable mère de famille incarnée par Catherine Zeta-Jones, pilier de la bonne société de La Jolla, se révélera impitoyablement mercenaire quand son mari, dont elle ignorait les activités illícites, est arrêté : elle contacte les dealers avec qui il trafiquait et s'emploie à faire assassiner le témoin à charge qui peut le faire condamner, sans se soucier que l'attentat risque de coûter la vie à une demi-douzaine d'innocents (une voiture piégée explose, mais tue un policier au lieu de la victime prévue ; le projet finira quand même par aboutir - un empoisonnement -, et le procureur, privé de son témoin vedette, doit abandonner

les poursuites ; tout rentre dans l'ordre, en somme). Cette transformation radicale et brutale d'un personnage au départ innocent et plutôt sympathique n'est qu'une des multiples illustrations du pouvoir corrupteur de ce qu'on pourrait appeler le "système" de la drogue. Il n'est pas nécessaire d'être accro pour être infecté...

Du côté des consommateurs, **Traffic** nous rappelle que la drogue, qui, dans la plupart des films, affecte principalement les ghettos, les minorités, les marginaux, fait aussi des ravages parmi les classes aisées, notamment ici parmi la jeunesse dorée. La fille de Wakefield et ses camarades, lycéens intelligents, brillants même (le dialogue capture leur langage avec une exactitude dépourvue de condescendance ; voici pour une fois des adolescents américains qui ne disent pas "like" tous les trois mots...), se droguent à la cocaïne purifiée (*free-basing*). Erika Christensen, dans le rôle de Caroline Wakefield, présente une image émouvante d'innocence juvénile pervertie - l'expression de pure extase sur son visage encore enfantin au moment où la drogue fait son effet est troublant, car totalement éloquent (Barthes, sur le pouvoir de jouissance des "perversions", "en l'occurrence les deux H, homosexualité et haschisch" : "*La Loi, la Doxa, la Science ne veulent pas comprendre que la perversion, tout simplement, rend heureux...*").

"*Je ne voulais pas faire un film sur les drogués*" dit Soderbergh. De fait, parmi la multitude de personnages de **Traffic**, Caroline est un des rares drogués, et le seul à occuper un rôle important.. Le film comme son titre l'indique, s'intéresse surtout à l'aspect économique et commercial du phénomène, à sa structure et son fonctionnement. La fonction de Caroline est de signifier, au sein de ce système, une vulnérabilité fondamentale : l'échec prédéterminé de Wakefield, "tsar" sans pouvoir réel, dans sa lutte contre les pouvoirs de la drogue, est ironiquement remarqué par son impuis-

ce devant l'existence du même cancer au sein de sa propre famille. Cette situation est, du moins dans le développement que lui donne le scénario, l'autre concession majeure du film à la convention mélodramatique - le père, transformé en justicier, cherche à tirer sa fille de son enfer en s'attaquant à son vil pourvoyeur (un Noir, bien entendu, qui profite sexuellement de la jeune fille). On pense à George C. Scott dans **Hardcore**, cet autre père conservateur et puritain cherchant à sauver sa fille de cet autre enfer qu'est le commerce pornographique (les rapports entre les deux mondes, drogue et pornographie, sont d'ailleurs nombreux et évidents). Dans **Traffic**, Caroline est sauvée par une thérapie de groupe traditionnelle type AA, qui passe par la parole-confession. Après le discours de la jeune fille devant le groupe, à la fin de son traitement, le père, qui est venu avec sa femme, déclare : "*Nous sommes ici pour écouter*" ; propos que Soderbergh enchaîne ironiquement sur l'image d'une écoute tout autre, rappelant la fonction officielle à laquelle Wakefield a renoncé. Ambivalence, de nouveau (entre renoncement et entêtement), mais qui permet de jeter un pont ultime entre deux sections largement indépendantes du film. La coda en mineur, où Javier assiste à un match de baseball (écho d'un propos tenu vers le début du film), est elle-même ambiguë dans son acceptation apparente - *a touch of zen* - des choses comme elles sont ; mais il est vrai qu'on peut la lire de plus d'une façon (ou ne pas la "lire" du tout)...)

Jean-Pierre Coursodon
Positif n°481 - mars 2001

(...) **Traffic** est l'histoire d'un ensemble de personnages pris entre trois couleurs : le froid bleuté du nord, de l'Amérique (Ohio, Washington), le jaune lumineux de San Diego et l'ocre saturé de Tijuana filmé en Ektachrome. De façon symptomatique, Soderbergh a insisté pour être lui-même, sous le pseudonyme de Peter Andrews, le directeur de photographie du film. L'important ici est que ce code des couleurs ne soit strictement rattaché ni aux différentes trames narratives ni aux individus qui les soutiennent. Il est avant tout régional, divisant l'espace filmique en deux zones essentielles, l'une chaude (celle de la frontière où les transferts sont les plus actifs) et l'autre froide (l'Amérique hypothétiquement protégée par sa splendide isolation). Un même personnage peut, dès lors, être amené, en cours de route, à traverser ces différents régimes du visible et à en subir physiquement les effets. Si Catherine Zeta-Jones et Benicio Del Toro ne font chacun que traverser la frontière, se croisant par deux fois sans se connaître, le personnage interprété par Michael Douglas parcourt, quant à lui, tout le spectre visuel du film. Recevant d'abord, dans le cadre bureaucratique de Washington, les conseils et avertissements des différents sénateurs, il décide de partir se confronter à la "réalité du terrain" à un poste-frontière du Texas, avant de franchir la ligne symbolique pour rencontrer son supposé homologue mexicain. Cette plongée par paliers dans un univers de moins en moins policé correspond alors, sur l'écran, à l'effritement progressif de sa belle image comme de sa froide assurance. Elle correspond également à la lente descente aux enfers de sa fille. Celle-ci n'a pas besoin de traverser tout le pays pour se confronter à un monde étranger et chaotique. Il lui suffit de passer de la banlieue résidentielle où elle habite au ghetto noir du centre-ville. A la logique manifeste, géographique et colorée, de l'opposition Nord-Sud se combine ainsi une autre logique

moins directement perceptible, urbaine et monochrome, de la division sociale. Or ce parcours personnel d'Erika Christensen ne l'affecte pas moins que les voyages officiels effectués par son père. Quand Michael Douglas part en voiture à sa recherche, il la croise sans la voir, comme si elle ne faisait pas plus partie de son histoire que Catherine Zeta-Jones de celle de Benicio Del Toro. Elle est devenue l'étrangère dans la maison, l'*own private Mexico* du juge Wakefield. Cette double logique et ses répercussions intimes se retrouvent, de manière plus discrète, dans les deux autres histoires concurrentes. Au fur et à mesure que Benicio Del Toro et Catherine Zeta-Jones découvrent l'ampleur d'un système qui les dépasse, ils font également l'apprentissage d'une violence beaucoup plus proche d'eux qu'ils ne pouvaient le penser, ainsi que de celle dont ils sont eux-mêmes capables. Le premier trahira son coéquipier et la seconde n'hésitera pas à faire assassiner un homme pour préserver son bonheur familial.

On a rarement vu, dans un film hollywoodien, les individus aussi maltraités, menacés à la fois de l'extérieur et de l'intérieur par des forces qui les divisent et les fragmentent en autant de territoires étrangers. Le monde de **Traffic** est celui du libre-échange qui affecte autant l'intégrité des nations que celle des personnes. Le film est ainsi étonnamment dépourvu de premiers rôles. Les stars et les inconnus y subissent le même traitement (l'anglais et l'espagnol y sont mis, de même, sur un pied d'égalité). Une des conséquences majeures de ce parti pris est qu'il prive les personnages de toute exemplarité. "Monsieur Drogue", Michael Douglas ne l'a jamais été que par le seul pouvoir d'une nomination qu'il finira d'ailleurs par rejeter, une fois que sa guerre contre la toxicomanie se sera transformée en une multiplicité de guérillas à la fois publiques et intimes. Si son personnage est sans doute celui qui accomplit le plus de parcours, c'est

que, homme de loi et de principe, il est originellement le plus éloigné du flux d'images et de points de vue qui assaillent et submergent ici les différents caractères.

Dans **Traffic**, l'obsession réaliste pour les fuyantes singularités de l'ici et maintenant se traduit par une utilisation quasi systématique de la caméra à l'épaule. Ce choix de mise en scène a deux conséquences principales. Il permet, tout d'abord, à Soderbergh de redonner une fraîcheur à des scènes de cinéma déjà répertoriées. Ainsi des meurtres symétriques des équipiers, mexicain et américain, de Benicio Del Toro et Don Cheadle. Dans chacune de ces scènes, une théâtralité scorsésienne (exécution sommaire en plein désert, explosion à la voiture piégée) est contredite par une technique de filmage proche, le sens du cadre mis à part, du reportage *live*. Ce "réalisme télévisuel" et son effet constant de direct font, en outre, peu à peu basculer le film dans une étrange abstraction. Tout se passe comme si l'ensemble des images finissaient par se fondre les unes dans les autres, se condensaient progressivement en un seul plan : celui d'un médaillon, sphérique comme un globe terrestre, divisé en sa moitié par une mince boursoufflure, sur lequel deux noms sont inscrits : "U.S." / "Mexico".

Patrice Blouin
Cahiers du cinéma n°555 - mars 2001

Entretien avec le réalisateur

Le thème majeur du film, n'est-ce pas la perte de l'innocence, la fin de l'ignorance ? Pas un personnage qui ne perde ses certitudes ou ses illusions...

Stephen et moi avons beaucoup parlé d'innocence. Beaucoup parlé aussi de l'impuissance de nos personnages à maîtriser leur situation. Ils sont le jouet de leur ambition, de leur cupidité, de leur dépendance, ou des contraintes économiques. "Avec lequel va-t-on sympathiser ?" me demandaient toujours les *executives*. Il fallait leur expliquer qu'un protagoniste peut être intéressant même s'il n'est pas sympathique. Qu'il y a de nombreux personnages et que le suspense naît de ce qu'on ne sait pas lesquels vont survivre. S'il n'y avait eu l'enthousiasme de Graham King à Initial Entertainment Group, le film ne se serait pas fait.. Un producteur qui écoute son instinct, qui est prêt à foncer même quand il paraît impossible de trouver un partenaire américain, est aujourd'hui une exception. Ça n' existe plus dans les studios depuis qu'ils sont devenus des corporations.

La structure même du film dit bien que tout le monde est impliqué, que cette guerre nous concerne tous et à tous les niveaux.

À l'origine, les images que j'avais en tête étaient celles d'un conflit lointain, de l'autre côté de la frontière. À présent, je sais que la guerre fait rage ici même. Et j'ai des opinions beaucoup plus nuancées. Au départ, j'avais des idées de gauche classiques, mais, au cours des interviews avec les intéressés, je me suis rendu compte que c' était beaucoup plus compliqué. Les policiers que j'ai rencontrés n'étaient pas des fascistes bornés, mais des types intelligents, passionnés, dépourvus de préjugés, avant tout frustrés parce qu'ils connaissent trop bien les ravages de la drogue. Ils considèrent qu'il y a des lois et que leur boulot est de les faire appliquer. Pour eux, chaque sachet de drogue saisi est une petite victoire qui justifie leur existence.

La séquence où Michael Douglas visite le poste-frontière à San Ysidro, est-ce du ciné-

ma vérité ? Quelle était la part de préparation et celle d'improvisation ?

J'appelle ça un chaos organisé. Pour cette séquence, comme pour celle où il visite l'Intelligence Center d'El Paso, on avait beaucoup de matériaux écrits, mais il était bien plus intéressant de donner la parole aux intéressés. Pour Michael, c'était son premier jour. Je l'ai présenté au responsable et lui ai demandé de lui poser des questions. Michael, qui est un type très fin, très branché politiquement, a parfaitement joué le jeu. La première prise dura onze minutes. Je l'ai ensuite positionné différemment, et ils ont eu un autre échange. Michael, qui ne s'attendait pas à cette méthode, gardait néanmoins le sourire. Il avait mémorisé toutes ses répliques, mais n'eut pas l'occasion d'en prononcer beaucoup. C'était comme de travailler sans filet.

Vous avez procédé de la même façon pour la rencontre avec les sénateurs à Washington?

On a de nouveau improvisé. Il me suffisait de leur présenter Michael en leur disant : Voici le nouveau responsable de la drogue. Donnez-lui votre opinion sur la politique qu'il devrait mener à Washington. J'avais trois caméras en batterie. On faisait tout en une prise. Les sénateurs savaient de quoi il retournait. Ils font des déclarations tous les jours. Ils étaient donc très naturels. Une fois de plus, nous avons oublié presque tout ce qui figurait dans le script.(...)

Michael Henry
Positif n°481 - mars 2001

Le réalisateur

Steven Soderbergh est né en Géorgie en 1963. Passionné par l'image et le cinéma, il commence à tourner de petits films à 13 ans. Ses études achevées, il débute comme monteur indépendant à Los Angeles, puis revient en Louisiane, à Baton Rouge, où il a passé sa jeunesse, pour y tourner des courts métrages et écrire des scénarios. Il réalise un docu-

mentaire de long métrage sur le groupe Yes, qui est remarqué et lui permet de filmer un de leurs concerts : **9012 Live** est cité au Grammy 1986 de la meilleure vidéo musicale.

Steven Soderbergh se consacre un temps à l'écriture et tourne à partir de son propre scénario **Sexe, mensonges et vidéo**, dont il assure lui-même le montage. Interprété par James Spader, Andie Mac Dowell, Peter Gallagher et Laura San Giacomo, le film est présenté dans le cadre du Festival de Sundance en janvier 1989. Quatre mois plus tard, il obtient la Palme d'Or au Festival de Cannes tandis que James Spader remporte le Prix d'interprétation masculine. Steven Soderbergh est en outre cité à l'Oscar du meilleur scénario original.

Filmographie

Sexe, mensonges et vidéo	1989
Kafka	1992
King of the hill	1993
A fleur de peau	1995
Schizopolis	1996
Gray's anatomy	1997
Hors d'atteinte	1998
L'anglais	1999
Erin Brockovich, seule contre tous	2000

Documents disponibles au France

Positif n°421, p.4 à 13.
Les Cahiers du cinéma n°500, p.118, 119.
Télérama n°2407, p.22 à 24.