

Notes sur la réalisation de *Selma* (Ava DuVernay-2014)

Alban Jamin (professeur-relais DAAC-Cinéma)

La genèse de *Selma* fut longue (7 ans). Le script original, rédigé en 2007, est de Paul Webb, un scénariste anglais. Si l'acteur David Oyelowo fut pressenti dès le début pour interpréter Luther King, les réalisateurs attachés au projet se sont succédé (Michael Mann, Stephen Frears, Spike Lee, Lee Daniels). C'est finalement Ava DuVernay qui hérite du projet. Jeune réalisatrice afro-américaine de 44 ans issue de la publicité et du marketing, elle est l'auteur de deux longs métrages remarquables : *I Will Follow* (2011) et *Middle of Nowhere*, prix de la meilleure réalisatrice au festival de Sundance 2012. Le montage financier du film réunit un budget de 20 millions de dollars grâce à une co-production Pathé UK avec l'aide des stars Brad Pitt et Oprah Winfrey (qui joue Annie Lee Cooper dans le film). C'est une production assez modeste si on la compare avec certaines reconstitutions historiques récentes (le *Lincoln* de Spielberg a coûté 65 millions de dollars).

Le film *Selma* s'inscrit dans une série de films qualifiés à Hollywood de « *biopic* » (abréviation de *Biographical Motion Picture*). Ces films traitant de la vie d'un homme célèbre ont connu un premier âge d'or dans les années 30. Ces œuvres avaient pour fonction de narrer l'aventure humaine de figures extraordinaires afin de fortifier le moral du spectateur (vie de Voltaire, Emile Zola, Alexander Hamilton, Lincoln...). Le studio Warner utilisait alors le fameux slogan : « *Les bons films font les bons citoyens* ». Depuis l'élection de Barak Obama, le sujet de la cause afro-américaine, souvent peu abordé à Hollywood, est devenu populaire. *Selma* succède donc à trois films très médiatisés : *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012), *Le Majordome* (Lee Daniels, 2013) et *12 Years of Slave* (Steve McQueen, 2013).

On peut aussi noter que la reconstitution de la période des années soixante connaît une mode persistante dans de nombreuses séries télévisées américaines connues pour leur qualité (*Madmen*, *The Americans*, *Masters of Sex*). Cet engouement a créé depuis quelques années une esthétique nostalgique et raffinée appréciée du public.

Selma est donc un film très caractéristique du *biopic* contemporain et il permet d'observer de nombreux choix de scénarisation et de réalisation propres à ce genre spécifique.

I/ Le scénario

a) Généralités sur le *biopic*¹

La force - et le paradoxe - d'un *biopic* est qu'il relate la vie d'un homme ayant réellement existé, mais sous la forme d'une histoire romancée et par le biais de la reconstitution historique. Il conjugue donc l'efficacité de la narration de *fiction* tout en revendiquant l'autorité de *faits historiques attestés*. Face à ce type de films, le spectateur veut donc qu'on lui raconte une histoire répondant aux canons des meilleures fictions, mais il veut aussi assister à une leçon d'histoire qui lui fera comprendre de manière exhaustive les enjeux

¹ Pour plus d'information sur le genre du Biopic, voir le n°139 de la revue *CinémAction* : « Biopic : de la réalité à la fiction », numéro dirigé par Rémi Fontanel (Université Lyon2), Corlet, 2011.

d'une situation. Chaque scénariste doit donc équilibrer au mieux la part de fiction et l'importance de la dimension documentaire. Il doit aussi définir quelle part accorder à la « grande Histoire » et aux faits historiques devenus célèbres, mais aussi conserver une série d'anecdotes et de micros-situations qui ont présidées aux événements et qui possèdent souvent un très fort potentiel scénaristique.

Une des caractéristiques du *biopic* est aussi son pouvoir de *régulation temporelle* des événements, sa capacité à trouver dans l'Histoire souvent dense et confuse, une évidence, une limpidité chronologique qui permettra de saisir les causes et les conséquences dans tout l'éclat pédagogique de la narration hollywoodienne.

b) Le cas de *Selma*

Selma est bâti selon un postulat de plus en plus fréquent actuellement : au lieu de raconter l'intégralité de la vie du personnage (de sa naissance à sa mort), le scénario se concentre sur un moment spécifique - et exemplaire - de sa vie. Ce moment est souvent moins connu du grand public, mais sa relative confidentialité permet de mettre à jour la singularité de la figure racontée. Choisir de se concentrer sur une période conflictuelle et dramatique de la vie du personnage permet d'intensifier les enjeux et les comportements, ce qui sert le propos très didactique du film.

Ainsi, les marches de Selma de 1965 furent de grands moments politiques, mais elles ont été éclipsées par la célèbre marche de Washington de 1963. On retrouve ici une approche plus contemporaine de l'Histoire, celle qui s'attache à revaloriser ses marges, ses luttes clandestines, les guerres secrètes des coulisses du pouvoir. Ce goût pour l'exploration de la face cachée de l'histoire officielle est explicité dans *Selma* par l'apparition régulière à l'écran de textes tapés à la machines : ce sont des notes de surveillance livrées à J.Edgar Hoover par ses agents du FBI. DuVernay nous donne donc l'impression d'avoir accès à des documents classifiés, inconnus du grand public.

Le cas de *Selma* permet aussi d'analyser une marche civique qui a connu trois tentatives. Cette répétition offre autant de possibilités d'ausculter la situation et de bâtir une structure en trois temps, schéma de prédilection du scénario hollywoodien (première marche : émeute et répression physique / deuxième marche : celle-ci, abandonnée par King, occasionne une réflexion politique et morale / troisième marche : réussite qui tire sa force des deux premiers échecs).

Autre choix important : le film n'utilise pas la structure du *flashback*, pourtant très souvent utilisée dans les *biopics* à cause de leur approche rétrospective des événements. DuVernay exprime toujours l'intensité du moment présent. Elle a recours à de nombreuses ellipses pour les déplacements géographiques (le retour à la Maison Blanche de King) ; la maturation de la pensée du personnage (King rédige les bribes d'un discours sur son lit ; séquence suivante, il est sur scène pour le clamer) ; le destin d'un personnage (la mort de Malcom X) ce qui lui permet d'exalter l'actualité de chaque action.

Le scénario utilise très souvent la fameuse technique théâtrale de la « double énonciation ». Face à la complexité de la situation politique, le spectateur doit être conscient des rapports et des enjeux pour goûter pleinement l'intrigue. Durant la première partie du film, King ne cesse de demander à ses proches de lui faire le point sur la situation, attitude

peu crédible lorsque l'on sait sa science politique, mais indispensable pour faire connaître au spectateur la situation (de même lorsque Malcom X passe à Selma, King explique à sa femme qui est cet homme politique alors qu'elle l'a rencontré quelques séquences plus tôt et qu'elle est évidemment au courant des activités et des ambitions de Malcom X...).

Enfin, on observera l'étrange entrevue finale entre l'émissaire de la Maison Blanche et King. Cette dernière discussion permet de lancer le thème de l'assassinat politique. Cet instant est régi par une pure fonction scénaristique à la fois conclusive, mais aussi prémonitoire du meurtre de King en 1968 au Lorraine Motel de Memphis.

c) Comment représenter Martin Luther King ?

Le genre du *biopic* doit toujours affronter un paradoxe : prendre comme sujet un individu hors-normes, qui doit aussi exister à l'écran en tant qu'être humain. Le genre se doit d'être à la fois épique *et* intimiste, édifiant tout en permettant une identification du spectateur au personnage principal. La figure de Martin Luther King est devenue mythique, elle est donc difficile à appréhender. On peut alors se demander quels sont les choix opérés par le film pour le représenter.

Le plan d'ouverture du film révèle la démarche de DuVernay : King, regard caméra, semble s'adresser à nous lors d'un discours...en fait, il est dans sa chambre d'hôtel et répète son texte tout en nouant sa cravate et en flirtant avec sa femme. La séquence mêle l'intimité du couple et la fonction politique de l'homme (nous verrons plus tard King sortir les poubelles de sa cuisine et être questionné par sa femme sur sa fidélité). Le Luther King de DuVernay est donc à la fois humain, touchant, mais aussi fondamentalement concerné par son rôle social. Le film ménage alors une alternance systématique de scènes intimistes et d'actions publiques, ce qui fait échapper King à une vision qui tendrait à le statufier, à le figer dans une pause (trop ?) académique (comme le fait Spielberg avec son *Lincoln*, par exemple).

Le but de DuVernay est aussi de rendre hommage à l'équipe de King, aux militants et aux héros plus discrets de l'époque (comme Viola Liuzzo, simple figurante dans le film, mais au parcours tragique rappelé à la fin). Le titre du film est d'ailleurs révélateur de l'envie de décrire un instant et un lieu, plutôt qu'un homme. Selon cette logique King est un homme qui fédère les groupes et fait communiquer les personnages entre eux. Il est, dans tous les sens du terme, un *médiateur*, une force prête à se sacrifier pour faire survivre sa communauté (après son refus de faire la seconde marche, il déclare « *Je préfère être détesté par les gens que de les voir mourir* ». A ce moment, DuVernay cadre une croix dans la perspective: l'analogie entre le Christ et King est flagrante).

Enfin, en accord parfait avec le génial talent d'orateur de Martin Luther King, *Selma* est un grand film sur la parole, sa circulation, son rôle politique, affectif et mystique. Par exemple, comme tout bon héros hollywoodien, King doute plusieurs fois durant le film. Mais il est toujours remotivé par la parole de ses proches (voir les très belles séquences où Mahalia Jackson lui chante un hymne gospel au téléphone, ou lorsque le jeune militant cite à King ses propres mots de discours pour lui redonner confiance, dans la voiture). Il est alors remarquable de savoir que DuVernay a dû réécrire tous les discours du film, les textes de King étant protégés par des copyrights n'ayant pas pu être acquis.

II / Image et mise en scène

Bradford Young (le directeur de la photographie du film qui a aussi signé l'image de *A Most Violent Year*, J.C Chandor, 2014) a expliqué que le modèle donné par DuVernay pour constituer la texture photographique du film était le recueil de Paul Fusco intitulé *RFK Funeral Train*². Ce reportage photo pour l'agence Magnum de 1968 montrait une série de groupes anonymes le long de la voie ferrée empruntée par le train qui exposait le cercueil de Robert Kennedy, de New-York à Washington. Young a tenté de retrouver l'atmosphère recueillie et pourtant vibrante de ces scènes mais aussi l'image colorée et la finesse de grain propre aux pellicules Kodachrome de l'époque. Plus généralement, l'éclairage se veut réaliste et légèrement « *vintage* », mais il peut aussi prendre une connotation qui transforme une situation réelle en une vision symbolique. Ainsi, lorsque King et ses amis sont en prison, la lumière donne l'impression qu'ils sont dans la cale d'un navire d'esclaves : dans les ténèbres, une seule source de lumière tombe du plafond sur les visages filmés en gros plan.

Parmi les nombreux enjeux de mise en scène auxquels la réalisatrice doit faire face (filmer le Bureau ovale, la mort des jeunes filles lors de l'attentat du début...), on peut questionner les élèves sur la mise en scène des trois marches. Voici quelques éléments possibles pouvant nourrir l'analyse :

On peut d'abord noter que le sujet du film a conditionné le choix du format de la pellicule. Pour valoriser les marches et leur donner une force avant tout visuelle, la réalisatrice a cherché à valoriser l'horizontalité de son cadre. Elle a donc eu recours au format scope (2.35), connu pour son rendu panoramique.

1^{ère} marche

La séquence de la première marche dite du « *Bloody Sunday* », sur le pont Edmund Pettus, est très efficace dans sa construction. Les cadres sont d'abord fixes et composés de manière quasi-géométrique. Peu à peu, cet équilibre est détruit par l'usage de caméras portées à l'épaule, plus mobiles, à la manière d'un reportage « en direct ». L'utilisation très ingénieuse des fumigènes permet ensuite d'éliminer les détails parasites de l'action pour focaliser l'attention du spectateur sur les victimes agressées. On peut noter que la violence des agressions est exprimée par deux procédés : l'usage d'un ralenti très marqué qui décompose les mouvements et accentue la cruauté des actes et un mixage sonore qui intensifie les coups reçus. Ces deux effets combinés affectent le sens visuel et auditif du spectateur et lui font ressentir physiquement l'horreur de la situation.

2^{ème} marche

L'une des difficultés lorsque l'on filme une marche est de faire exister le premier rang, mais aussi l'arrière du cortège. Lorsque King abandonne la seconde marche, un long travelling le fait pénétrer dans le cœur du cortège, ce qui permet de croiser les visages de nombreux participants, tout en l'isolant au milieu de ses « fidèles » interloqués.

² <https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53KW1BQ>

3^{ème} marche

La dernière marche permet d'insérer d'authentiques photographies prises lors du défilé. C'est un procédé souvent utilisé dans le *biopic* qui permet de faire converger la reconstitution vers son référent historique et de rappeler le substrat véridique qui préside à la réalisation du film.

Notes conclusives

On pourra rappeler aux élèves que l'événement fut largement médiatisé et que le film retrace aussi comment journalistes, photographes et cameramen couvrirent les marches et permirent une prise de conscience collective et internationale de la situation (voir la séquence où tous les Américains sont face à leur poste de télévision, ou lorsque le journaliste commente l'action au téléphone).

Le film use pleinement de l'usage des procédés rhétoriques de l'argumentation : démonstration des injustices et des absurdités légales des conditions de vote ; recours au registre pathétique lors de la mort du jeune garçon et de l'accolade de King avec le grand-père à la morgue ; vision volontairement caricaturale et partielle de George Wallace, le gouverneur raciste de l'Alabama. Le film a aussi choqué certains historiens américains en montrant les conflits cachés entre le président Lyndon Johnson et King à propos de la question de l'application du vote pour tous. Alors que Johnson est toujours considéré comme étant le président ayant amélioré la condition des noirs américains, DuVernay modère le propos en exposant une image plus complexe, ambiguë, *politique* des motivations du président.

Le film sort pour commémorer les 50 ans des marches de Selma. Mais sa sortie a lieu dans un climat américain troublé : les récentes morts d'afro-américains liées à de violentes interpellations de policiers blancs à New-York le 17 juillet 2014 et à Ferguson (Missouri) le 9 août 2014, ainsi que les manifestations qui suivirent, rendent le message du film toujours aussi brûlant.