



Fiction et politique : Wesh Wesh, de Rabah Ameur-Zaïmeche

Vincent Poymiro

DANS **LA LETTRE DE L'ENFANCE ET DE L'ADOLESCENCE** 2002/4 n^o 50 , PAGES 137 À 140
ÉDITIONS ÉRÈS

ISSN 2101-6046

ISBN 274920027X

DOI 10.3917/lett.050.0137

Date de mise en ligne : 01/12/2005

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2002-4-page-137?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour érès.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Fiction et politique : *Wesh Wesh*, de Rabah Ameur-Zaïmeche *

La grande force de *Wesh Wesh* n'est pas, comme il pourrait sembler, d'être filmé « de l'intérieur », mais au contraire de poser sur la banlieue un regard extrêmement distancié, presque clinique. L'effet documentaire qui se dégage indéniablement du film est en effet moins le signe d'une « intimité » du réalisateur avec son sujet (même si rien ne nous interdit de supposer qu'elle existe) que le résultat d'un travail d'observation et de représentation d'un univers, pris comme objet d'étude, la banlieue. Ce que filme Rabah Ameur-Zaïmeche de cet univers, ce sont des rapports terme à terme, des éléments distinctifs, des modes de fonctionnement strictement codifiés : loin de nous présenter la banlieue en proie à la déstructuration, il nous la montre au contraire comme un univers extrêmement rigide dans lequel chaque élément du système, à chaque instant et pour chacune de ses « positions », est pris dans un réseau serré de possibles et d'interdits codifiés et ne dispose que d'infimes marges de choix. Univers tout entier de distinctions : différence sexuelle, différence d'origine ethnique, différence d'âge, différence d'origine à l'intérieur même de la cité, voire du bâtiment (« Toi, t'es du 5B, qu'est-ce tu fous chez nous ? »), chaque trait distinctif permet d'organiser les rapports et de les hiérarchiser, en sorte que les rapports transversaux entre catégories sont possibles, mais seulement s'ils peuvent être mis sur le compte d'un autre équilibre de structure et à condition de respecter la hiérarchie implicite qui organise ces rapprochements entre eux : on peut « traîner » avec quelqu'un d'une autre origine ethnique à condition qu'il soit de la même génération et du même bâtiment (effet de

* L'auteur remercie David El-Kaïm pour son regard attentif.

« bande »), on peut entrer en relation avec quelqu'un d'une autre génération si l'on vient de la même cage d'escalier et qu'on a la même origine ethnique, etc.

La formule vide

Or, ce que montre le film, ce système extrêmement codifié c'est qu'il tourne à vide, en l'absence de toute référence à un fondement qui l'autoriserait, lui donnerait un sens.

Le titre, ce « wesh » redoublé, nous présente l'interrogation, « alors ? », « quoi de neuf ? », « qu'est-ce qui se passe ? », élevé au rang de clausule, de formule vide de sens, de pure ponctuation. Répondre à la question, ce serait déjà poser un constat, tenter de comprendre ce qui se passe, afin de pouvoir, logiquement, passer à l'action. Le film fait au contraire le portrait d'un monde tellement privé de sens que ceux qui y vivent ne peuvent pas avoir accès, justement, au questionnement sur la manière dont ils parlent ou agissent et, partant, sur ce dont ils seraient censés parler ou sur les motivations qui les pousseraient à l'action. Ils ne font qu'y reproduire, dans le langage comme dans la vie, des formules ou des situations vides et donc sans possibilité de questionnement. Cette déliaison contamine tous les rapports humains et rend impossible, notamment, la passation du sens, non pas seulement parce que les enfants, par exemple, n'en voudraient rien savoir, mais aussi parce que, pour les parents, la position d'énoncer un interdit ou de poser un jugement sur le monde ne représente rien, hors d'un code mécanique dont on ne peut rien savoir sinon qu'il est.

De même, le portrait des forces de police montre bien que le rapport à la loi est complètement vidé de toute pertinence, des deux côtés de la « barrière ». Les policiers n'ont aucune conscience de faire respecter quoi que ce soit et ne font que reproduire des pratiques instituées mais jamais pensées, ni interrogées : humiliations mécaniques, surveillance routinière. La séquence où la petite bande de Mousse (frère du personnage principal, Kamel) se fait contrôler au retour d'une expédition dans une cité voisine est de ce point de vue particulièrement forte. Elle joue sur un suspens déceptif, dans la mesure où le spectateur sait que les jeunes transportent une grosse quantité de drogue dans le coffre de leur voiture. Mais il apparaît très vite qu'ils ne risquent rien de ce point de vue : les flics ne sont pas là pour *représenter la loi*, ils sont dans leur fonctionnement quotidien, qui consiste à en donner les signes extérieurs (on arrête un véhicule, on contrôle ses occupants, on les bouscule un peu, on lâche quelques insultes, puis on les laisse repartir), mais rien ne peut véritablement advenir, hormis cette haine morne que se vouent les protagonistes. On voit à quel point l'univers de signification que décrit Amez-Zaïmeche est tout à la fois structuré et illogique : structuré par des significations qui échappent à ses protagonistes (cette haine *est*) ; illogique parce qu'elle n'est jamais interrogée comme une résultante, uniquement comme un fait de structure, mais débarrassé de toute nécessité d'avoir un sens hors structure (cette haine ne leur appartenant presque pas, il n'y a aucune chance pour qu'elle cesse).

Habiter le monde : à quoi sert une canne ?

Si quelque chose peut cependant advenir dans cet univers où les codes sont d'autant plus contraignants qu'ils ne donnent accès à aucun sens, c'est qu'Ameur-

Zaïmeche y introduit le personnage de Kamel Karechi, personnage à proprement parler « empêché » (il n'a pas ses papiers, ne peut trouver de travail et est donc condamné à rester plus ou moins caché dans la cité, de peur d'être contrôlé et renvoyé au pays), sorte de force immobile assistant, impuissante, à la reproduction indéfinie de la mécanique de la cité. Il n'en est pas moins le seul personnage animé par un vrai désir et une véritable confiance dans la possibilité d'un sens : le passage par la prison et l'expulsion au « bled » ont rendu clair pour lui que sa place était véritablement ici, dans ce pays et dans cet endroit. Il est animé d'un réel désir d'*habiter* ce monde, et c'est ce désir qui *motive* ses actions et leur donne un sens : chercher du travail, rencontrer une femme (fût-elle blanche), et même *occuper son temps*. Kamel est donc le seul des personnages du film à pouvoir « remettre dans le bon sens » la chaîne de causalité qui conduit à l'action : il n'est pas agi par un code sur la signification duquel il n'aurait aucune prise. Sa position passe, très significativement, par une attention extrême à la signification du discours, et lorsque la jeune institutrice avec laquelle Kamel a une liaison lui propose un mariage blanc qui lui permettrait de régulariser sa situation, le refus abrupt, violent de Kamel, s'inscrit dans cette logique du refus de la déliaison entre les mots et les choses : si les mots ont un sens, s'ils renvoient à une réalité, alors un « mariage » ne peut pas être « blanc ». On voit au passage (et sur un autre mode que celui des policiers) que cette désaffection du sens n'est pas l'apanage des seuls « immigrés » confinés dans la cité : les bons sentiments aussi peuvent tourner à vide.

La scène où, de retour d'une recherche de travail infructueuse, Kamel discute avec la « bande » de son jeune frère Mousse est assez significative du décalage qu'introduit le personnage principal dans le jugement sur « ce qui se passe » : seul Kamel peut commencer à articuler un début de discours politique sur sa situation. Les autres ne comprennent pas pourquoi un patron « rebeu » ne l'a pas embauché (logique de l'appartenance ethnique) et Kamel leur fait valoir que, dans l'assemblage « patron rebeu », c'est le trait distinctif « patron » et sa logique qui priment sur tout le reste. La réaction de BB, l'un des membres du petit groupe, est alors, à son tour, très significative : « C'est pour ça, dit-il, que nous on reste là » (sous-entendu : à dealer plutôt qu'à chercher du travail). On voit bien comment le discours articulé par Kamel est alors pris *a posteriori* comme justification déliée de tout sens. Peu importe le discours. On retrouve la même logique dans la séquence où madame Karechi, tout en reprochant à son fils Mousse de se lever en début d'après-midi, ne lui en sert pas moins son petit déjeuner, *comme le code l'exige*. Et lorsque Mousse, en réponse à ses reproches, lui renvoie à la figure le code dans sa splendide vacuité en l'accusant de laisser sa sœur partir vivre avec un « Blanc », madame Karechi ne trouve rien à répondre à ce discours tout à fait dénué de fondement (Mousse est jeune, né en France, il n'est absolument pas religieux, il « trafique » pour vivre), si ce n'est un vague « ce monde, nous ne le comprenons pas ».

Le don de Kamel de remotiver le monde dans lequel il vit trouve sa plus parfaite expression dans la séquence où il emmène quelques enfants de la cité pêcher au bord d'un lac. « Ton père a une canne à pêche ? » : cette information suffit à Kamel pour annuler l'univers confiné de la cité. Il suffit de vouloir. On saute une barrière et on se retrouve en pleine forêt, au bord de l'eau. Et cette séquence, belle parce qu'extrêmement simple, prend une tout autre signification si on la relie à celle où la bande de Mousse récupère un jeu de cannes de golf (volées) et s'amuse

à « mimer » le golf sur une pelouse pelée. Séquence drôle et en même temps secrètement cruelle dans ce qu'elle dit sur ses protagonistes : qu'ils sont condamnés à mimer les distractions des riches, dans un fantasme petit-bourgeois du monde auquel ils n'auront jamais accès. À quoi sert une canne (canne de golf, canne à pêche) ? Pour Mousse et sa bande, à rejouer leur impossibilité à sortir du code, pour Kamel, à agir réellement. L'un a accès à « l'usage du monde », les autres se débattent dans le semblant.

Quelque chose plutôt que rien

Si *Wesh Wesh* est véritablement une fiction, au sens le plus classique du terme ¹, le film le doit donc principalement à l'introduction du personnage de Kamel, le seul à qui et par qui il peut véritablement *advenir quelque chose* (plutôt que le rien dans quoi se débat l'univers où il est plongé) : coïncidence, chez le même personnage, de la possibilité d'un regard structuré sur le phénomène banlieue et d'une potentialité de fiction. Ce qui met en branle le film du côté de la fiction, c'est aussi ce qui pourrait permettre au monde de retrouver une dimension habitable : un regard, un endroit d'où véritablement parler.

Reste que cette faculté propre au personnage de Kamel ne lui offre à terme aucune porte de sortie : il n'y aurait pour lui aucun salut possible, ni dans le code, ni hors de lui. Ce que dit donc le film (du côté de la fiction comme du côté de ce qu'il offre comme regard sur ce qui adviendrait *dans la réalité*), c'est qu'il est impossible, en l'état, de sortir. Et lorsque Kamel est finalement poussé à l'action (il casse la figure d'un policier qui a agressé sa mère), ce n'est pas la loi qu'il rencontre comme sanction (la loi comme possibilité d'une référence au-dessus du code), mais la logique de la vengeance : belle séquence où Kamel, poursuivi par les mêmes policiers, éléments à part entière du système-cité, tente de trouver refuge dans la forêt qui représentait sa faculté à échapper à l'univers de la cité. Un plan large nous montre alors le lac où il venait pêcher. Puis deux coups de feu viennent troubler le silence.

Cette fin n'est pas, à y regarder de près, une fin gratuite ou inutilement romantique. Elle s'inscrit dans la logique de l'univers que Ameer-Zaïmeche a mis en place. Qu'elle soit tragique, c'est possible, si l'on considère que le personnage principal rencontre le *fatum* que lui promettait sa non-conformité aux règles admises (subies ?) par tous. Il n'est pas impossible, en outre, qu'elle revête une dimension politique, pour peu qu'on veuille y voir la dimension du constat, comme condition nécessaire à l'action. « Wesh ? », « qu'est-ce qui se passe ? » : voilà ce qui se passe. « Que faire ? » : c'est l'étape suivante, que la réponse à la première question rend possible.

Vincent Poymiro

1. Au point de se rapprocher plus, par exemple, de *Rumble Fish*, de Francis Ford Coppola, dont l'intrigue et l'univers sont extrêmement proches, que du « film de banlieue », genre en passe de se constituer mais peut-être déjà saturé de clichés.