Document généré le 23 avr. 2024 12:48

24 images

24 iMAGES

Focus

Oliver Godin, Apolline Caron-Ottavi, André Roy, Gérard Grugeau, Éric Falardeau, Céline Gobert, Bruno Dequen, Ralph Elawani, Julien Fonfrède et Elijah Baron

Numéro 190, mars 2019

La sériephilie : le futur du cinéma ?

URI : https://id.erudit.org/iderudit/90773ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Godin, O., Caron-Ottavi, A., Roy, A., Grugeau, G., Falardeau, É., Gobert, C., Dequen, B., Elawani, R., Fonfrède, J. & Baron, E. (2019). Focus. *24 images*, (190), 70–95.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Atlanta

CONCEPTEUR : DONALD GLOVER (2016-)

PAR OLIVER GODIN

« One for the money, yes sir, two for the show… »

1995, cérémonie des Source Awards, le groupe Outkast, composé de Big Boi et d'André 3000, remporte le prix du meilleur nouveau groupe de rap. André Benjamin, le plus flamboyant de ce duo originaire d'Atlanta, contre une avalanche de huées générales, lance le prophétique « The South got something to say ! » qui résonnera de par les quatre coins cardinaux et signalera un réveil. Ce jour fournit la preuve que depuis le Donjon, ce lieu mythique de Lakewood Heights, un grondement adolescent a gagné en maturité pour se muer en victoire : le signe d'un temps nouveau.

LE PROLONGEMENT D'UN APPEL

À l'époque, le père de Donald Glover est facteur dans l'État de Georgie. Disciple de la promenade, vous pouvez l'imaginer arpentant les chemins que son fils découvrira plus tard pour répandre la rumeur d'une parole nouvelle. Un prophète a parlé ! À travers les années, de nombreux rappeurs d'Atlanta ont confirmé la teneur prémonitoire de l'appel. Tous y répondent, des vétérans Ludacris, Cee Lo Green et Killer Mike, jusqu'aux bambins de Migos, en passant par Gucci Mane, Future, 2 Chainz et Young Thug. Ils transforment le paysage sonore des Amériques et incarnent la preuve que le mouvement hip-hop moderne se réclame indéniablement de cet éveil du Sud, de ce jour victorieux. Vous pourriez affirmer sans créer de vagues que les secousses provoquées par l'appel d'André 3000 endossent la paternité créative de Donald Glover, rappeur, chanteur, acteur et créateur de la série *Atlanta*. La saison 1 se conclut d'ailleurs sur le morceau *Elevators (Me & You)* de Outkast, une ballade introspective, un hymne atlantien qui joue alors que Earn (Glover), sous la dictée des lampadaires et autres astres urbains, arpente seul les rues d'Atlanta. Mais si *Atlanta* est le prolongement de cet appel, inscrit dans l'hommage, il est également une lecture acerbe de son héritage, une critique du devenir fragile de cette musique et, surtout, de l'industrie qui la gouverne. Teddy Perkins, le personnage de l'épisode éponyme de la saison 2, affirme que le « rap n'est jamais tout à fait sorti de son adolescence. » Parallèlement, la carrière musicale de Glover et de son alter égo Childish Gambino a récemment atteint un point de non-retour. Sa musique récente s'interprète comme un langoureux au revoir à la communauté rap, une sorte d'affranchissement, fruit d'une réflexion, à mon sens, brillamment articulée par *Atlanta*.

D'un côté du spectre, Outkast, tapi dans l'ombre des politiques de coqs qui opposaient alors les proverbiales côtes américaines, émerge rétrospectivement comme le champion du deuxième âge d'or du hip-hop, vecteur d'un son à venir et créateur de la voie nouvelle. De l'autre côté, un Glover/Gambino emprunte en catimini ledit chemin, mais se met plutôt au défi d'en explorer les ramifications, d'en contourner la piste lucrative et d'accuser gentiment les figures qui s'y embourbent. *Atlanta*, au fond, est le reflet lucide d'une carrière musicale qui se bute à un mur, celui de l'industrie, des apparences, de la « fake shit ». Réduite à sa plus simple expression, la série est l'histoire d'une conquête, celle d'un marché plus que saturé, par un rappeur nommé Paperboy (Brian Tyree Henry). Tout s'articule et se développe en périphérie de cette quête, une quête souvent décorative, servant de point de ravitaillement à quantité de digressions narratives qui, plutôt que de suggérer l'éparpillement, enrichissent le cœur thématique de la série.

Autrement dit, *Atlanta* ne se résume pas simplement. Du moins, résumer *Atlanta* me semble le meilleur moyen de desservir les largesses prodiguées par l'apparente simplicité

du récit. La capitale de la Georgie, dont la devise est *Sagesse, Justice et Modération*, sert de décor. Le mouvement hip-hop d'Atlanta, dont nous empruntons la devise à ces vers de Carl Perkins qui sont récupérés par André 3000 dans *Elevators « One for the Money, Two for the Show »*, nous fournit la matière. *Atlanta* peut certainement se décrire comme le mariage étrange et paradoxal de ces deux préceptes : sagesse, justice, modération, argent et spectacle. Vous obtenez là un *Kool-aid* assez imprévisible, formidable de par la vie dont il regorge et les paradoxes dont il accouche. Ajoutons que, par un sens précis du détour et de la diversion, pour réconforter le spectateur qui, entre les deux devises, se sentirait un peu à l'étroit, la thématique de la famille sera momentanément traitée, d'une manière presque souterraine, afin que l'ensemble ne décolle jamais trop d'un réel rassurant. L'esprit de famille et le sens de l'humour sont après tout des ingrédients rassembleurs qui facilitent l'inclusion d'éléments qui dérogent du réel. Pensons à la voiture invisible qui écrase des piétons, au crocodile domestiqué, à ce Justin Bieber afro-canadien qui urine où bon lui semble et bien plus.

TWIN PEAKS AVEC DES RAPPEURS ?

Méditant sur la logique du *pitch* qui semble animer la plupart des séries, il faut convenir que celui d'*Atlanta* est à la fois banal et résolument ambitieux. Plus conceptuel, Glover avoue en entrevue vouloir créer un « *Twin Peaks* avec des rappeurs ». Devant une déclaration aussi intrépide, je n'ai aucune difficulté à vous imaginer sceptique, peut-être même sourcillant gravement à la manière du candide lutteur qui sonde avec mépris de stupides adversaires. Vos sourcils dressés en cimeterres peuvent néanmoins se reposer, car heureusement pour *Atlanta*, l'influence de Lynch est digérée par celle qu'exercent sur le récit la ville et le hip-hop. La vertueuse étoile, ce miracle dans l'étable télévisuelle qu'est *Twin Peaks*, aussi inatteignable qu'inspirante semble plutôt pour Glover une sorte de guide vers une imprévisible décontraction. En voulant explorer le chemin de l'héritage musical de la ville, *Atlanta* a réussi à prendre l'étoile la plus libre pour un patron spirituel afin d'en huiler les contours et s'inventer dans son centre. Le mouvement hip-hop, quelque part enrobé d'une vision singulière, permet à *Atlanta* de s'inviter dans le monde, de se projeter dans une réalité qui se démêle sous nos yeux comme une bobine ivre, étrange et surprenante. Elle communique l'impression de répondre à un tiraillement, une fatigue inspirée du mouvement qu'elle dépeint, cette entité en puissance qui bat la chamade pour profiter des sacrifices et des compromis que son industrie réclame.

Le principe stylistique d'*Atlanta* est peut-être justement de nous surprendre par son absence de style. Sa versatilité provient du fait qu'elle esquisse des personnages, des brouillons d'un réel incertain qu'elle n'investit jamais trop, comme pour protéger des ouvertures et mieux couver ses digressions. Par exemple, de *Babershop* (ep. 5) à *Teddy Perkins* (ep. 6), nous passons de l'épisode le plus hilarant au plus terrifiant. Dans le dernier, nous adoptons le point de vue de Darius (Lakeith Stanfield). D'habitude, ce Jean Passepartout se tient discrètement dans le décor pour en jaillir selon l'humeur des créateurs. Mais ici, surprise, nous prenons avec lui un sombre détour introspectif que la série n'accorde à aucun autre personnage. Paperboy et Earn sont relégués au second plan, deviennent des figures accessoires qui épicent l'intrigue de son obligatoire soupçon d'humour. Et malgré

le drastique changement de régime, l'épisode en demeure fidèle à l'ensemble : une méditation cohérente avec le succès, la musique et l'argent. La dimension comique nous épargne rarement les retombées perverses de célébrité et le perpétuel combat, aussi paradoxal que dérangé, qui distinguerait la « fake shit » de la « real. » L'humour fait œuvre de justice et tempère les excès.

C'est dire qu'*Atlanta* échappe à la futilité de certains récits télévisuels plombés par le besoin de fouiller la psychologie des hommes pour mieux nuancer le mal qu'ils vont commettre. À l'exception de la vertueuse sitcom, avez-vous l'impression qu'on se complait un peu trop dans cette trouvaille de la télévision ? Le divertissement de longue haleine est une arène dans laquelle le spectateur apprend à se féliciter de gouter la fiction autrement, obnubilé qu'il est par toute cette graisse qui lubrifie les mécanismes de la narration. À plusieurs bras de distance de ces nuances manichéennes, de ces scénarios qui cherchent à susciter l'adhésion au moyen d'une intrigue astiquée à la fois pour durer et pour captiver, le moteur narratif d'*Atlanta* est plutôt alimenté par un imaginaire qui se débride au contact du paradoxe préalablement évoqué : la ville rencontre le mouvement. Glover n'a rien d'un mécanicien. Il est plutôt un disciple de la promenade et un ami étrange de la sitcom. Ce texte pourrait être interminable. Les vertus d'*Atlanta* pourraient me fournir l'occasion de jazzer mon appréciation en insistant sur toutes les notes jusqu'à trouver les plus justes, du moins, celles qui résonneraient le mieux à vos oreilles. Je le pense sincèrement. Mais l'important, c'est qu'il y ait suffisamment de notes pour satisfaire des oreilles qui sont à la fois grosses et petites, curieuses et exigeantes ; autant l'oreille aiguisée des détracteurs du mouvement par exemple, que celle, plus clémente, des inconditionnels amoureux. Enfin, prenant plusieurs formes, *Atlanta* vous fournit une matière complexe et vous invite à y réfléchir.

Breaking Bad/ Better Call Saul

CONCEPTEUR : VINCE GILLIGAN (2008-2013)
CONCEPTEURS : VINCE GILLIGAN, PETER GOULD (2015-)

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

Breaking Bad (Vince Gilligan, 2008-2013) est indéniablement l'une des séries phares des dernières années. Brillamment écrites et exécutées, ses cinq saisons affichent une cohérence remarquable et exploitent à merveille la durée propre au format sériel.

La série retrace deux ans de la vie d'un modeste professeur de chimie, après qu'il ait appris être atteint d'un cancer, tandis que son fils handicapé s'apprête à entrer à l'université et que sa femme entame une seconde grossesse, tardive et accidentelle. La perspective d'être ruiné et de laisser ses proches dans le besoin va le pousser à exploiter ses talents de chimiste pour fabriquer du crystal meth et rejoindre le grand banditisme.

De cette prémisse va naitre une plongée vertigineuse en eaux troubles. La force de *Breaking Bad* réside dans la puissance de sa courbe narrative. Dans la première saison, Walter White suscite toute notre empathie : on s'identifie à cet homme écrasé par le destin, étouffé par les dettes et humilié par une société incapable de récompenser l'honnêteté et la connaissance (enseignant consciencieux et scientifique talentueux, il peine à joindre les deux bouts alors que d'autres s'en mettent plein les poches en ayant vendu leur âme aux lobbys).

D'emblée attachant, le personnage interprété par Brian Cranston incarne par la suite nos fantasmes inavoués. Sa révolte est dans un premier temps jubilatoire : il s'invente une nouvelle persona, se rase le crâne, devient un *mastermind* de l'illégalité et embrasse une liberté totale. Mais bientôt le personnage s'infléchit. Il se « refroidit » d'épisode en épisode, choisissant des chemins de plus en plus pervers et sinistres.

À tel point que le spectateur se réveille brutalement face à un alter égo monstrueux, se demandant comment continuer à regarder la série tant ce qu'il ressent est troublant. Il se retrouve pris dans le fil des évènements (un thriller magistralement ficelé), pris avec ses émotions (des personnages côtoyés des heures voire des années durant), pris avec ses paradoxes (devenu accro à la vie infernale de White, qu'il ne peut plus soutenir moralement mais qui pourtant fait désormais un peu partie de lui-même).

Si *Breaking Bad*, avec son enchainement de péripéties fonctionnant sur le mode de l'effet papillon, résultait en une grande parabole épique et outrancière, *Better Call Saul* (Vince Gilligan et Peter Gould, 2015-) opte au contraire pour un mode mineur. Se déroulant à une période antérieure à *Breaking Bad*, *Better Call Saul* relate le parcours de Jimmy McGill, qui, sous le nom de Saul Goodman, deviendra plus tard l'avocat véreux et grotesque de White.

L'histoire en est une de déchéance, comme *Breaking Bad*, mais la série prend un tout autre chemin que sa référence d'origine, en

travaillant différemment sur l'étirement narratif. Il n'y a pas ici d'évènement déclencheur radical (comme le cancer de White) ni d'excès libérateurs. L'univers chaotique de *Breaking Bad* apparait bien peu à peu, mais Jimmy n'y est pas (encore) impliqué, d'autres personnages faisant le pont entre les deux.

Tout se joue de façon feutrée : l'injustice dont il est victime le frappe par à-coups dans l'univers policé et présentable du droit. L'amertume grandit de façon diffuse, gangrénant un personnage pourtant sincère et plein de bonne volonté. Le quotidien réaliste de Jimmy est encore perméable aux situations outrancières de l'illégalité, tandis que Walter passait constamment de l'un à l'autre. L'impression générale qui en résulte est imprégnée du poids de la routine bien plus que par les retournements dramatiques.

Le personnage clé est celui qui n'est pas dans *Breaking Bad*, justement pour cette raison : Kim Wexler, la collègue puis compagne de Jimmy. La série prend son temps pour développer la relation qui se noue entre eux, osant d'ailleurs une ambigüité peu courante à l'écran, et entretenue dans la temporalité : pendant de nombreux épisodes, on se demande quelle est la nature de ce qui les unit, tant la série conserve le mystère sur leurs liens, empreints d'une complicité presque enfantine.

Cet amour est ce qu'il y a de plus déchirant dans cette histoire de métamorphose : on sait que Kim aime Jimmy, mais qu'elle ne pourra pas aimer Saul. Le délitement progressif de leur union sous-tend discrètement la trame narrative, nous dirigeant lentement mais surement vers la disparition de Jimmy et l'avènement de Saul.

Better Call Saul est en cela bien plus âpre et aride à regarder que *Breaking Bad*. Si Walter embrassait sa chute car elle était un exutoire, on a l'impression que Jimmy s'enlise inexorablement dans un bourbier sans parvenir à voir l'essentiel. Alors que Walter se révélait peu à peu l'homme qu'il était profondément, Jimmy renonce à l'homme qu'il est réellement. Le reflet qu'il nous renvoie est en cela bien moins jubilatoire, et presque plus pessimiste.

Le bureau des légendes

CONCEPTEUR : ÉRIC ROCHANT (2015-)

PAR ANDRÉ ROY

Cette série de Canal +, diffusée[1] sur quatre saisons (on annonce une cinquième), a été créée, scénarisée et en partie réalisée par Éric Rochant. Inspirée d'évènements contemporains (dont la guerre en Syrie), elle a modifié le regard que l'on peut porter sur les agents secrets dans la mesure où elle a minimisé les actions spectaculaires des espions au profit de la quotidienneté de leur travail. Elle se rapproche d'une autre série télévisée, *Homeland*, adaptation américaine d'une série originale israélienne (*Hatufilm*). Elle met en scène des agents et des fonctionnaires de la DGSE (Direction générale de la sécurité extérieure), les services de renseignement français. Elle se focalise autant sur les bureaucrates du service que sur ses espions dans différentes situations, qui travaillent sous couverture, et leur fausse identité est désignée par le mot « légende ». Son personnage principal est Malotru, légende de Guillaume Debailly interprétée par Mathieu Kassovitz. Comme *Homeland*, *Le bureau des légendes* ne met pas uniquement l'accent sur les activités professionnelles des agents dans des contextes de crise, mais aussi sur leur vie familiale et amoureuse, comme l'illustre l'une des premières scènes de la saison 1. On y voit Malotru, qui revient de six ans en Syrie où il se faisait passer pour un professeur de littérature. Il dine avec sa fille, Prune, qui le questionne sur sa mission. « As-tu tué des gens ? », lui demande-t-elle. Il élude les injonctions de sa fille, mais lui, l'interroge sur sa mère et sur ce qu'elle étudie. Cette scène souligne l'intention déterminante de Rochant qui avait, rappelons-le, déjà touché à l'espionnage avec *Les Patriotes* (1994) et *Möbius* (2013) : décrire la normalité apparente des espions et ruiner ainsi l'image glamour et fantastique de leur travail. Jamais complaisant, mais ni non plus bienveillant, travaillant avec précision et rigueur, Rochant démystifie l'activité d'un agent du renseignement et la dépolitise – aucune ombre de propagande ne se faufile ici – en se concentrant, à travers les réussites et les échecs des missions, sur sa technicité, ce qui augmente la vraisemblance et donne à la narration son poids de réalité. Moins islamophobe que *Homeland*, la série axe son récit sur la lutte contre un groupe islamiste syrien, avec en arrière-plan, pour la saison 4 en particulier, les services secrets russes, le FSB. Son public se trouve donc plongé dans l'actualité de la lutte au terrorisme à l'étranger, dans des pays comme la Syrie, la Russie, la Turquie, le Liban et l'Ukraine.

Tous les épisodes alternent deux trames narratives. La première tourne autour de Malotru, qui retournera sur le terrain pour

récupérer des personnes susceptibles d'être une source de renseignements ; quoiqu'il ne soit pas le seul à s'aventurer dans des contrées ennemies, il est très individualiste et il sera « abandonné » par son employeur à la saison 4. La deuxième se canalise sur la gestion du service, de la direction des opérations à l'encadrement des techniciens et des informaticiens (ces derniers prendront de plus en plus de place au fil des saisons). La DGSE représente une France incontournable dans la politique du Moyen-Orient. Et Malotru symbolise, par ses actions qui ne tiennent pas compte des directives de ses supérieurs, l'esprit d'indépendance mais aussi d'arrogance dont on affuble généralement la France, le service ne se fiant pas non plus à ses « amis » comme la CIA et le Mossad. Les opérations en territoires moyen-orientaux étant apparemment épuisées pour relancer la machine narrative, le pays de Poutine acquerra une plus grande importance à partir de la saison 3 – voire pour la suite annoncée de la saison 4.

Le danger dans ce genre de séries est d'étirer la sauce (ce dont souffrait *Homeland*). Autre danger : la multiplication des personnages. Pourtant, les protagonistes qui s'ajoutent au fil des saisons complexifient le suspens. Autre bon point : le multilinguisme. Les dialogues y sont en français, arabe (quoiqu'on ne soit pas très sûr du respect des particularismes régionaux), anglais, turc, ukrainien, russe, etc. D'une écriture limpide, *Le bureau des légendes* est l'une des meilleures séries télévisées françaises que nous avons pu voir jusqu'à présent. Malgré cela, la série ne nous aide guère à saisir la complexité géopolitique du monde.

1. Diffusée au Canada et aux États-Unis sur le site Sundance Now

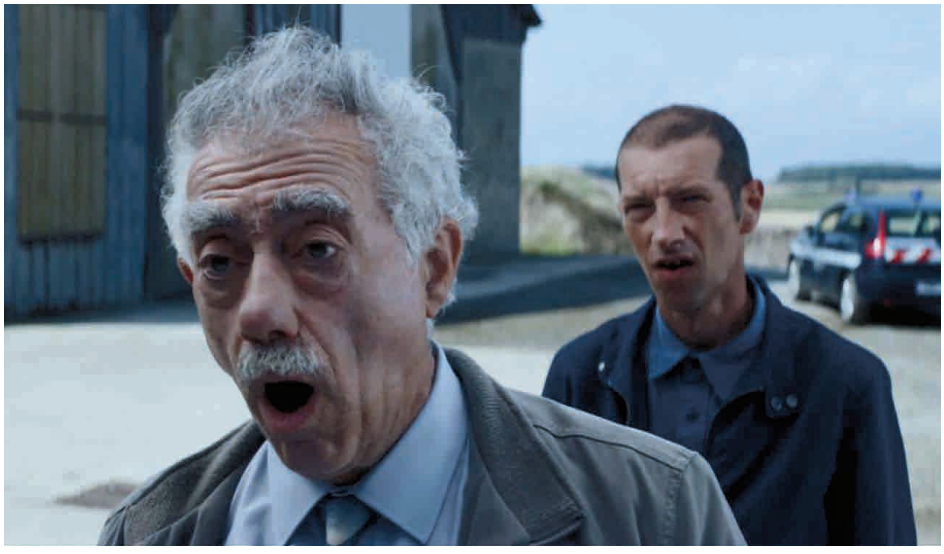
Coin Coin et les Z'inhumains

CONCEPTEUR : BRUNO DUMONT (2018)

PAR GÉRARD GRUGEAU

Cinq ans après une incursion aussi incongrue que remarquée dans le registre comique avec la série *P'tit Quinquin* diffusée sur ARTE, Bruno Dumont renoue avec le burlesque et le milieu rural du nord de la France, lieu privilégié de son cinéma. Mais même s'il reprend plusieurs des personnages de la série initiale, *Coin Coin et les Z'inhumains* n'est pas une suite aux yeux de son auteur : plutôt « un écho » (*Cahiers du cinéma*, septembre 2018) faisant en sorte que les trames narratives se croisent et se prolongent, tout en tirant le burlesque vers un humour absurde et primaire qui en vient à tout contaminer.

On retrouve certes le P'tit Quinquin devenu un adolescent qui passe son temps à courir les filles, trainer avec ses amis et militer mollement pour le Bloc, allusion directe à un Rassemblement national d'extrême droite qui colonise les esprits désœuvrés de la région. Mais ici, tout se resserre autour du commandant Van der Weyden de la gendarmerie nationale et son acolyte, Carpentier, car d'étranges phénomènes ne cessent de survenir, nécessitant une enquête serrée. D'où vient en effet ce magma de boue gluante qui s'abat alentour sans crier gare ? S'agit-il d'une manifestation extraterrestre qui annoncerait « la mort humaine » ? Et que dire des clones naissant de cette bouillie que l'on croirait sortis de *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) ou de *La soupe aux chou*x (Jean Girault, 1981) ? Et que penser surtout de ces migrants venus d'ailleurs qui sillonnent les routes ou occupent des campements de fortune (on pense bien sûr à la Jungle de Calais), assistant ébahis à cet étrange chaos qui alourdit soudain le paysage. De fait, c'est toute cette matière confuse, parfois nauséeuse, que brasse *Coin Coin et les Z'inhumains*, poussant sans cesse le récit vers une sorte de détraquement généralisé. Et si au fond, tout cela n'était qu'une immense parade mettant en scène une humanité erratique, en quête d'un nouvel horizon commun ? Le passage de *Quinquin* à *Coin Coin* est en soi significatif, ne serait-ce que d'un point de vue phonétique. Ces 4 nouveaux épisodes font ici place à un son qui déraille, installant d'emblée le dérèglement pour que le grotesque prenne le pas et désamorce les extravagances du récit. Prêtres pédophiles, défiance à l'égard des étrangers, obsession de d'ordre alors que l'apocalypse semble guetter : tout y passe, sans complexe – voir la sommation lancée aux sans papiers : « Papier ! Papier ! », façon Francis Blanche dans *Babette s'en va en guerre* (Christian Jacques, 1959), signe



d'un temps présent déboussolé dont Dumont prend acte avec ironie, se plaçant en recul du politique. Les clones (les *Z'inhumains* du titre) deviennent le symptôme d'une humanité égarée qui ne sait plus qui elle est, se cherchant jusque dans ses silences, ses inaptitudes au langage ou ses excès. Sans compter que le clone s'assimile naturellement à une figure répétitive, usinée et produite en *série*, une figure reproductible à l'envi qui vient nourrir un récit en boucle jusqu'à l'anéantissement. Il en résulte une tonalité générale balbutiante, qui fait écho aux mimiques et comportements itératifs des enquêteurs. Si le non-sens est exacerbé, notamment par des sons amplifiés, c'est bien sûr pour que l'image se déleste du réel et se joue des convenances sans retenue. Clone d'un De Funès éructant ses inlassables borborygmes, Van der Weyden (Bernard Pruvost) est ici le référent humain pétri de contradictions et le principal vecteur de ce tourbillon bégayant duquel émergent quelques stases d'épanchements amoureux, regard caméra, que Dumont filme avec délicatesse.

Coin Coin… n'échappe pas toutefois à l'assèchement, les gags se vidant à la longue de leur potentiel comique. Le récit y perd alors en puissance de régénération. C'est toutefois vers l'ultime séquence que tend toute la série, disséminant ici et là, au fil des péripéties, des signes annonciateurs du carnaval final (utilisation sérielle de la même musique de fanfare pour boucler chaque épisode) une humanité à la fois joyeuse et inquiète – migrants compris, vivants et morts réconciliés – transgresse timidement l'ordre social, appelant de ses vœux un monde nouveau. Cette fanfare enfin visible à l'écran qui vient clore la série sur un air obsédant nous laisse dans un entredeux mélancolique, face à l'insondable mystère de la nature humaine. Mais la vie est là qui palpite, soudain loin du mal et de la tragédie… Jusqu'au dernier plan où un goéland fonce sur la caméra, reprenant le point de vue de Dieu avant l'attaque des oiseaux dans *The Birds* d'Alfred Hitchcock. Ultime pied de nez d'un auteur qui veut dynamiter par le rire les angoisses d'un temps présent hélas, elles, pourtant bien réelles.

The Deuce

CONCEPTEURS : DAVID SIMON, GEORGE PELECANOS (2017-)

PAR ÉRIC FALARDEAU

Créée par David Simon et George Pelecanos, le duo derrière l'influente série policière *The Wire* (2002-2008) et *Treme* (2010-2013), *The Deuce* raconte les destins croisés de New-Yorkais impliqués de près ou de loin dans la légalisation et l'institutionnalisation de l'industrie du cinéma pornographique pendant les années 1970. L'intrigue se concentre autour d'un tronçon de la 42e rue compris entre Broadway et la 8e avenue, surnommé *The Deuce*, où la prostitution et la criminalité avaient pignon sur rue. Alors que *les sex-shops, peep shows*, salons de massage et autres salles de projection spécialisées dans l'exploitation et la pornographie se multiplient à une vitesse exponentielle, les instances politiques et les promoteurs immobiliers aspirent à transformer le centre-ville de Manhattan.

La démarche du duo Simon-Pelacanos repose sur une recherche fouillée et une approche semi-journalistique permettant de dépasser l'anecdotique pour dresser un portrait de la société américaine. Par conséquent, bien que les auteurs accordent une large place à l'émergence du genre pornographique sur la côte est américaine, ce sont les relations complexes unissant sexe et économie qui sont le sujet central de la série. Ce thème s'incarne à merveille dans le parcours des deux personnages principaux : Eileen « Candy » Merrell (Maggie Gyllenhaal) et Vincent Martino (James Franco, qui interprète également son frère jumeau Frankie). La première est une prostituée indépendante qui refuse l'emprise d'un souteneur tandis que le second est un entrepreneur ambitieux dont les commerces (bars, salons de massage, etc.) servent de paravents à la mafia locale. Dès le premier épisode, chaque relation est tarifée, et le sexe est présenté comme une monnaie d'échange parmi d'autres. Dans ce contexte, il peut devenir un outil de réussite, voire d'affranchissement. Le travail du sexe, qu'il soit de l'ordre de la prostitution ou de la pornographie, est ici envisagé comme l'un des nombreux versants du rêve américain.

Cette idée s'exprime pleinement dans la 2e saison alors que Candy aspire à réaliser des films pornographiques ayant une valeur sociale et artistique, révélant les tensions toujours vives qui opposent création et industrie. Son producteur et collègue Harvey (David Krumholtz) lui rappelle constamment que la fonction masturbatrice du genre ne doit jamais être oubliée. Plus encore, alors que l'équipe assiste à la première édition des prix de l'*Adult Film Association of America* (1977-1986) à Los Angeles, Harvey se désole de l'arrogance de ses confrères et consœurs qui croient naïvement que la pornographie sera un jour considérée comme un genre noble, allant même jusqu'à ne présenter aucune scène de sexe lors du gala.

Le tournage fictif de *Red Hot* – une relecture urbaine du *Petit chaperon rouge* où la femme est simultanément proie et prédatrice – permet justement aux créateurs d'aborder une série d'enjeux sociétaux magnifiés par l'univers fantasmatique de la pornographie. Que ce soit le racisme et le fétichisme envers les Noirs ou encore l'affirmation identitaire de groupes discriminés, pensons à la belle

scène de la première du film homosexuel *Boys in the Sand* (Wakefield Poole, 1971), *The Deuce* brosse le portrait d'une époque dont les travers résonnent encore aujourd'hui.

L'émancipation et la reconnaissance du travail des femmes sont aussi au cœur de la série, à la fois derrière et à l'écran. Le personnage de Gyllenhaal, par exemple, est inspiré de l'actrice, productrice et réalisatrice Candida Royalle. Figure de proue du féminisme pro pornographie et membre de l'important Club 90, aux côtés notamment d'Annie Sprinkle et de Veronica Hart, elle a joué un rôle déterminant dans l'arrivée d'une première vague de cinéma pour adultes destiné au public féminin. Plus encore, le désir de Candy de faire du cinéma l'amène à rencontrer une version fictionnelle de la pionnière des films d'exploitation et pornographiques Roberta Findlay (*A Woman's Torment*, 1977) qui lui prodiguera des conseils afin qu'elle puisse se tailler une place dans ce milieu masculin.

Ce portrait d'une époque devient hélas insidieusement la célébration nostalgique d'une période idéalisée qui entend nous rappeler à quel point la pornographie « était mieux avant ». L'arrivée d'Ashley West du podcast *The Rialto Report* à titre de consultante aux scénarios de la 2e saison contribue à cette mythification alors qu'abondent les références à l'histoire du cinéma pornographique américain. Cependant, les créateurs inscrivent celles-ci dans un regard complaisant perpétuant une lecture classique du genre voulant que les années 1970 aient été celles de la liberté artistique et de tous les possibles grâce, entre autres, au tournage sur pellicule, à la projection en salle et aux aspirations des cinéastes. On occulte par la même occasion la majorité de la production, mais également la nature même du cinéma pornographique.

Il reste à voir si cette histoire de l'industrie américaine du cinéma pour adultes reconduira ce regard nostalgique dans sa 3e saison annoncée pour l'automne 2019. Celle-ci propulsera les protagonistes au milieu de la décennie 1980. Assisterons-nous à la sempiternelle critique de la vidéo voulant que celle-ci ait sonné le glas des ambitions des cinéastes pornographiques ? C'est du moins ce qu'annonce le dernier épisode où le producteur de Candy entend faire la promotion d'une nouvelle technologie : la VHS. Mais peut-être, comme le souligne Harvey, que le véritable acte révolutionnaire serait de ne pas avoir honte de simplement montrer le sexe à l'écran.

Homecoming

CONCEPTEUR : SAM ESMAIL (2018-)

PAR CÉLINE GOBERT

Heidi Bergman, une thérapeute (interprétée par Julia Roberts) s'attache à Walter Cruz, l'un de ses patients (excellent Stephan James), un ex-soldat revenu de la guerre. Son but ? L'aider à faire la transition vers la vie civile. Du moins, c'est ce qu'elle croit… Diffusée sur Amazon et réalisée par l'homme derrière *Mr. Robot*, cette adaptation d'un podcast d'Eli Horowitz et de Micah Bloomberg s'impose comme un petit bijou de mise en scène, avec ses changements de format, sa photographie magnifique et ses plans de caméra puissants (travellings, vues aériennes, usage du *split screen*, cadrages serrés ou volontairement décentrés, plans-séquences). L'intrigue se déroule selon deux périodes temporelles distinctes : le passé (format 16/9 et photographie lumineuse) où Heidi est engagée par Colin, un boss tyrannique (Bobby Cannavale), pour mener à bien ce qu'elle croit être sa mission, et le présent (format carré, photographie grisâtre) où elle n'est plus qu'une serveuse, vivant chez sa mère (Sissy Spacek), étrangement amnésique face à tout ce qui lui est arrivé avant.

Les épisodes progressent avec une lenteur étudiée, dévoilant au compte-gouttes les informations concernant Heidi, interrogée dans le présent par un agent gouvernemental qui fait enquête. D'ailleurs, c'est justement quand Heidi retrouve enfin la mémoire que le format carré bascule en 16/9 : non seulement l'alternance formelle permet de signifier aux spectateurs la période dans laquelle ils se trouvent, mais elle fait d'une Heidi incomplète, tronquée, comme absente à elle-même, un vrai enjeu de mise en scène. L'épisode neuf abrite l'un des plus beaux travellings (trois secondes au total) vus récemment à l'écran. Chargé d'une tristesse infinie, que la voix de Leonard Cohen vient exacerber, le plan fait jaillir tout ce que contient la série : la peur de disparaitre et de mourir, à la vue de tous mais dans l'indifférence générale, doublée de cette solitude grandissante, ce trou noir, qui menace sans cesse d'avaler la jeune femme. La mise en scène, aussi stylisée qu'obsédée par les détails, tire en outre profit du vide : les espaces autour des personnages, les pièces froides, vitrées, les plans symétriques, mais aussi ces séquences finales qui s'étirent inhabituellement pendant plusieurs secondes, qui ne filment parfois pas grand-chose (une route, les actions banales d'un personnage), tout en disant l'isolement, le temps qui passe, la tristesse de ce qui est révolu et ne peut plus être retrouvé (les souvenirs, l'innocence perdue).

L'univers sonore, que ce soit les musiques ou bien les bruits et autres sons d'ambiance,

occupe également une grande place dans *Homecoming*, renvoyant directement aux influences cinématographiques des auteurs, en plus d'instaurer un jeu de piste ultra-référentiel.

On y entend notamment des morceaux de Pino Donaggia, Michael Small, Bernard Herrmann, John Carpenter, ou encore Ennio Morricone. La particularité est que Sam Esmail a voulu utiliser les compositions originales, comme autant de rappels des thrillers dans lesquels on pouvait entendre ces musiques : *Dressed to Kill* et *Body Double* de Brian De Palma, *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, *Escape from New York*, *The Fog*, *The Thing* de John Carpenter, les films à suspense *Marathon Man* (John Schlesinger) et *All The President's Men* (Alan J. Pakula), et même… *Carrie* (clin d'œil évident au rôle mythique de Spacek) ! Toutefois, si la forme de la série est mise constamment de l'avant, le fond n'en pâtit jamais, faisant brillamment de la construction/déconstruction/reconstruction de la psychologie de ses personnages le sel de l'intrigue et de l'image.

Enfin, *Homecoming* convoque aussi avec elle l'esprit paranoïaque et engagé des thrillers des années 1990-début 2000 tels que *Conspiracy Theory* de Richard Donner, *Erin Brockovich* de Steven Soderbergh ou encore *The Pelican Brief* de Alan J. Pakula. L'ennemi reste encore la grosse multinationale, l'Amérique obsédée par l'argent, la manipulation des masses, la guerre. Julia Roberts, qui jouait dans tous les films précités, ravive par sa seule présence le plaisir de ces œuvres haletantes et psychologiques carburant à l'anticynisme jubilatoire. Car à l'instar des personnages de ces films, Heidi croit dur comme fer qu'il lui est possible de combattre les travers d'une Amérique implacable. Non seulement cette perspective fait du bien, mais la mélancolie et la force émotionnelle qui se dégagent de ces dix épisodes de trente minutes chacun sont si finement traduites qu'elles permettent aussi à cette série fascinante de toucher droit au cœur et de se hisser parmi les meilleures propositions télévisées de 2018.

Kidding

CONCEPTEUR : MICHEL GONDRY (2018)

PAR CÉLINE GOBERT

Chez Michel Gondry, tout peut se démonter, s'assembler, s'analyser. Le cinéaste a d'ailleurs une manière bien à lui – candide, ludique, décalée – de disséquer les êtres humains et les choses : à la fois en les prenant, et en ne les prenant pas, au sérieux. Dans son cinéma gorgé de douceur et d'obscurité, si tout se déconstruit, tout peut donc aussi se réparer. Même l'âme brisée de M. Pickles (Jim Carrey) présentateur d'une émission pour enfants endeuillé par la mort d'un de ses fils. À une seule condition cependant : exprimer sa douleur, ses émotions, refuser le déni, l'oubli. Et c'est ce que souhaite M. Pickles : parler de la mort aux enfants. Ce que son père producteur (Frank Langella), symbole d'une virilité se voulant sans affect, lui refuse. Au fond, cette envie d'annihiler le souvenir, et la douleur qui y est accrochée, hantait déjà le doux-amer *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* qui scellait en 2004 la collaboration entre les deux clowns tristes que sont Gondry et Carrey. L'ancien amoureux s'entêtait alors à effacer à jamais de son cerveau ses souvenirs les plus difficiles après une rupture, pour finir par comprendre qu'il était prêt à tout recommencer, à tout risquer à nouveau pour tirer les bénéfices de l'expérience, aussi négative soit-elle. Dire que la série est sous l'influence des deux artistes tragicomiques est un euphémisme, car tout dans *Kidding*, dont la tristesse se double d'un comique enfantin, découle de Gondry et de Carrey : les bricolages et la naïveté mélancolique du premier, la folie dramatique, tout en grimaces et menaces d'implosion, du second. Et toujours la même obsession : donner du sens au tragique.

Malgré la noirceur des drames abordés au gré des nombreuses intrigues secondaires (cancer, divorce, deuil, séparation, homosexualité refoulée), *Kidding* est très drôle, certes sombre mais étonnamment lumineuse. Tout passe par le prisme de l'univers absurde de Gondry et des chemins aussi ingénus que complexes qu'il a creusés à la faveur de toute son œuvre (expérimentations, clips, publicités, atelier-découverte *L'usine des films amateurs*). Dans la série, une chorale de marionnettes en forme de cornichons chante les horreurs vécues par les personnages, une fillette se met soudainement à pousser des cris comme seule réponse, on y fume du pot dans des ananas, on y discute du genre sexuel (fluide) d'une icône pour enfants, on y guérit le cancer par la seule puissance d'une passion charnelle. Chez Carrey, on retrouve l'idée que le foisonnement créatif n'est pas sans douleur, que le génie s'accompagne souvent d'une souffrance

grandiose, handicapante, qui libère autant qu'elle aliène et isole. Ce constat était déjà l'épine dorsale de *Man on the Moon* (1999) de Milos Forman qui mettait en scène l'humoriste torturé Andy Kaufman. Jim Carrey – l'homme derrière l'acteur – semble lui aussi tout entier rongé par l'intensité de sa personnalité, tourmenté par moult drames et accusations (son ex-copine s'est donné la mort, et on l'accuse de lui avoir fourni les médicaments ayant entrainé son décès). Drôle de hasard : l'acteur a retrouvé l'amour avec l'actrice dont il tombe amoureux à l'écran !

Pour ce retour à la série (on l'oublie, mais Jim Carrey faisait partie aux débuts des années 1990 de l'émission télévisée *In Living Color*), l'acteur américain retravaille ses figures préférées, amorcées au cinéma : aussi bien celle de l'innocence bafouée, confrontée à la violence et à la cruauté du monde extérieur (*The Truman Show*), que celle du chien fou comique, terrassé par ses fulgurances absurdes *(Ace Ventura*, *Liar liar*, *The Mask*). Sa persona cinématographique s'étend ici jusqu'au petit écran, confirmant la tendance actuelle des séries à se servir de la filmographie de ses acteurs pour bâtir plus rapidement un personnage ou créer des attentes chez les spectateurs et ce, que ce soit par opposition (le contremploi de Jonah Hill dans *Maniac* ou de Nicole Kidman dans *Top of the Lake*), ou parce que l'acteur convoque tout un imaginaire associé à la série : Julia Roberts dans *Homecoming* ou encore Sharon Stone dans *Mosaic* de Steven Soderbergh renvoient par exemple directement aux thrillers des années 1990, replaçant par là même les deux séries dans un contexte plus large, voire nostalgique. Effet de miroir similaire ici : l'onirisme, les fantaisies et la sensibilité que le cinéaste lunaire a déployés de *La science des rêves* à *L'écume des jours* contamine *Kidding* tout entière ; en fait, la série ne s'apprécie peut-être pleinement qu'à la lumière de tout le passé cinématographique de son créateur, voire de son acteur. Comme quoi les frontières entre fiction et réalité, série et cinéma sont parfois bien minces.

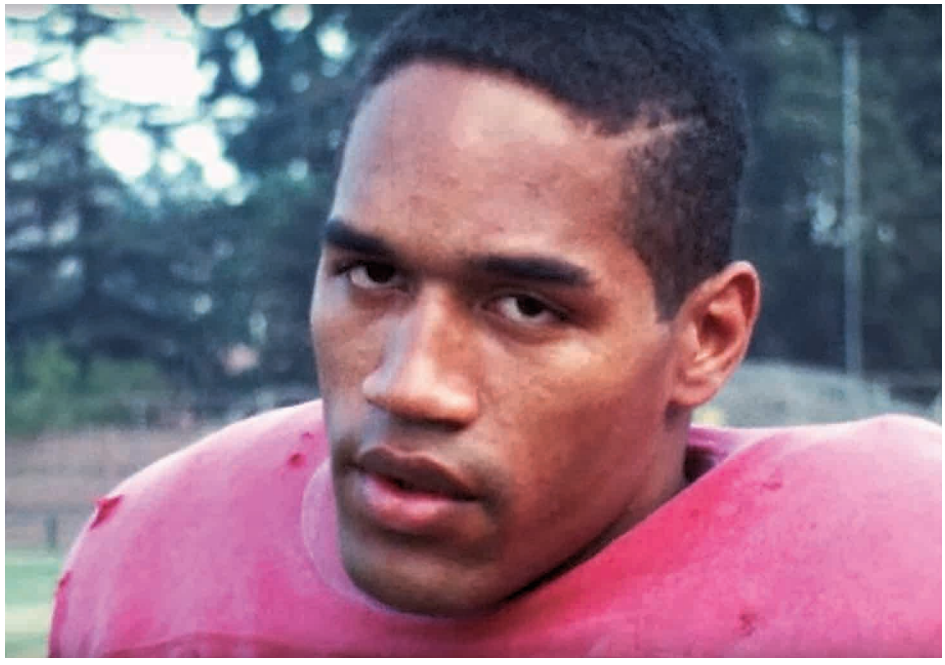
O.J.: Made in America

CONCEPTEUR : EZRA EDELMAN (2016)

PAR BRUNO DEQUEN

C'est que, pour une fois, l'habit ne fait pas le moine. Fruit de nombreuses années de recherche, *O.J.: Made in America* est une exploration ambitieuse de plus de sept heures des ramifications raciales, sociales, politiques, juridiques et médiatiques de la vie mouvementée de l'ancienne star de football devenue acteur. Si la plupart des faits sont connus du grand public, Ezra Edelman cherche moins à les revisiter qu'à les contextualiser dans le cadre plus large de l'histoire américaine et du parcours personnel et public d'O.J. Simpson. Autrement dit, la série ne répond pas simplement à la question : que s'est-il réellement passé ? Elle démontre plutôt dans quelle mesure *The Juice* demeure l'un des sujets d'étude les plus pertinents pour mieux comprendre le dysfonctionnement de l'Amérique jusqu'à aujourd'hui.

Dès les premières minutes, le ton est donné, et la profonde intelligence du montage indéniable. Les débuts spectaculaires du jeune footballeur en 1966 sont suivis d'une courte mention des racines de la famille Simpson, ce qui permettent d'évoquer d'emblée la situation des Afro-américains en Californie. Outre un retour sur les émeutes de Watts et la culture raciste de la police de Los Angeles, Edelman incorpore les témoignages de jeunesse de Carl Douglas et Danny Bakewell. Ce n'est que plusieurs heures plus tard que nous comprendrons que ces deux intervenants ont en fait été partie prenante du procès (comme avocat de la défense et militant des droits civiques, respectivement). De la même manière, on assiste à la fabrication des mémorables publicités Hertz, mettant en scène un O.J. courant joyeusement à travers un aéroport sous le regard bienveillant de familles blanches, sur fond de révolte des athlètes afro-américains. Une stratégie qui amplifie l'ambigüité de la figure publique de Simpson, lui qui a tout fait pour se dissocier des enjeux de la communauté



afro-américaine. Méthodiquement, Edelman met en place les éléments permettant de mieux comprendre les incroyables paradoxes que le procès révèlera.

« Si le Noir le plus apprécié des Blancs, soutenu par la meilleure équipe d'avocats que l'argent puisse payer, est condamné, nous n'avons vraiment aucune chance dans ce pays. » Ces propos d'une spectatrice de l'époque résument à eux seuls le contexte explosif dans lequel s'est déroulé le procès d'O.J. Simpson, célébrité sur le déclin et mari violent ayant battu sa femme pendant près d'une décennie, devenu malgré lui LA cause à défendre pour la communauté afro-américaine. Si elle revient sur les rebondissements d'un procès qui sera brillamment et exagérément détourné par la défense en un règlement de comptes contre la police de Los Angeles, la série ne permet pas tant d'apprendre de nouveaux éléments qu'à prendre conscience de ce qui, rétrospectivement, semble être impensable : la quasi-totalité des personnalités blanches impliquées dans l'affaire ont sous-estimé l'importance qu'y prendrait la question raciale. Mais *O.J.: Made in America* n'est pas qu'un simple retour historique sur un fait divers qui a servi de révélateur des tensions raciales dans les années 1990. En accordant une attention particulière au mariage houleux de Simpson, et en poursuivant son investigation jusqu'à sa condamnation à 33 ans de prison pour une absurde tentative de holdup, la série démontre non seulement que le système judiciaire continue d'être instrumentalisé à des fins de règlements de comptes raciaux, mais aussi que Simpson est le précurseur de deux des phénomènes les plus marquants de notre époque : la téléréalité (et la commercialisation à outrance de la célébrité) et l'impunité d'un grand nombre de prédateurs sexuels. Si une bombe a bien explosé au visage des Américains en 1995, rien n'est réglé pour autant.

Série noire

CONCEPTEURS : FRANÇOIS LÉTOURNEAU, JEAN-FRANÇOIS RIVARD (2014-2016)

PAR RALPH ELAWANI

En 2017, un article du professeur Thomas J. Campanella, publié sur le site de *Pacific Standard*, établissait un lien entre le nombre d'ampoules Edison éclairant un quartier et le taux d'embourgeoisement de celui-ci. Campanella y voyait un formidable marqueur de distinction sociale à l'ère contemporaine. L'appréciation de la lumière est, semblerait-il, culturelle. Surtout en raison de ce qu'elle évoque. Si dans certaines parties du monde, une ambiance tamisée connote la pauvreté, en Occident, celle-ci rappelle l'intimité et la chaleur, comme on peut le constater dans tout bon restaurant à la mode.

Une gymnastique intellectuelle analogue peut nous amener à comprendre pourquoi l'appréciation de *Série noire* a été interprétée par certains comme un phénomène propre aux habitants de quelques quadrilatères montréalais. Néanmoins, en conclure qu'il s'agit seulement d'un marqueur d'opposition entre le « vrai monde » et les *composteurs* de la classe créative serait passer outre ce qui a valu à cette série la dévotion de ses fans : ses qualités scénaristiques et son humour caustique. Il demeure que la réception de celle-ci a provoqué son propre théâtre, lorsque l'émission s'est retrouvée plongée dans la même situation que celle dont elle se moquait (bataille pour les cotes d'écoute, opposition des publics urbains et ruraux), en raison de sa case horaire à la SRC.

Récapitulons. *Série noire* débute là où une série (fictive) intitulée *La loi de la justice* s'achève. Denis et Patrick, les deux scénaristes (incarnés par François Létourneau et Vincent-Guillaume Otis) ont créé un contenu sans profondeur et bourré de clichés. En un mot : un monstre de médiocrité. Néanmoins, comme Alain Deneault l'écrit, la principale compétence d'un médiocre est de savoir en reconnaitre un autre. Ainsi, alors que la critique passe les auteurs à la moulinette, les deux hommes apprennent qu'ils sont les chouchous des téléspectateurs « moyens » vivant à l'extérieur de la bulle médiatique montréalocentriste. Une deuxième saison leur est donc commandée…

En 2014, au moment où les premiers épisodes de *Série noire* sont diffusés à la SRC, un constat s'impose : l'émission se fait manger la laine sur le dos dans le pré des cotes d'écoute par un programme digne – justement – de *La loi de la justice : Les jeunes loups*, une série créée par Réjean Tremblay et sa fille, qui récolte alors trois fois plus de téléspectateurs que *Série noire*.

À l'opposé, les aventures de Denis et Patrick tablent sur la subversion de tout le faux sérieux inhérent aux programmes du genre. Les clichés du milieu télévisuel servent même de repoussoir pour mettre en valeur une intrigue qui fait des deux scénaristes les antihéros parfaits. Pour voler les mots de Judith (Edith Cochran), la copine de Denis : tout ce qu'ils touchent devient de la merde. Car le *hook* de *Série noire* est sans doute que ces deux perdants magnifiques rayonnent le

plus lorsque tout va mal. Leur héroïsme tient en une capacité infinie qu'ils ont à empirer les situations.

SUCCÈS EN LIGNE

C'est sur (et grâce à) Internet que *Série noire* a réellement trouvé son public. À preuve, l'assiduité des fans et leur amour pour les personnages ont poussé quelque 13 000 personnes à signer une pétition pour que la série connaisse une deuxième saison. Le programme que *Le Devoir* qualifiait de « cancre des sondages BBM, mais [...] chouchou des critiques et *télévores* en ligne », a tout de même remporté 11 Gémeaux avec un principe simple : faire le pari du contenu niché dans un marché de « rendez-vous grand public ».

Et c'est l'entreprise qui sous-tend en tout point l'aventure imaginée par Létourneau et Rivard. Du point de vue de la distribution : des acteurs jouent des personnages auxquels on ne les associerait pas habituellement (Bernard Derome en narrateur, Martin Drainville en chef de gang criminalisé homosexuel, Anne-Élisabeth Bossé en escorte maladroite). Du point de vue des personnages : comme l'ont noté plusieurs, les deux protagonistes sont littéralement éclipsés par les personnages secondaires, celui de Marc Arcand (Marc Beaupré) en premier lieu – l'émouvant psychopathe, en bon *mastermind* psychotique, attrape littéralement le récit par les couilles pour le guider à son gré. Idem sur le plan des références, si l'on se rappelle que Jean-François Rivard était allé jusqu'à insérer un caméo de Frank Black des Pixies dans *Les invincibles*, soulignons qu'il est assez rare d'entendre The Jesus and Mary Chain à la télévision québécoise, comme ce fut le cas dans *Série noire*.

Si l'on peut concevoir *Série noire* comme une espèce de Québec solidaire de la télé nationale, c'est peut-être parce qu'il s'agit de l'une des rares séries d'ici qui a rendu visible un segment de marché généralement cantonné au Web et au contenu HBO ou Netflix. Les quelques détracteurs du programme – il y a bien eu Sophie Durocher pour chialer sur la scène du « crosse-têtes », question de rappeler qu'elle travaille « contre » Radio-Canada – lui ont d'ailleurs généralement reproché ce pour quoi elle a obtenu un succès critique : le fait de s'éloigner des « formules gagnantes » s'appuyant sur des intrigues moyennes destinées à des « publics moyens », à qui l'on aime faire dire, comme la Madeleine du *Vrai monde* ? de Michel Tremblay : « Tu peux pas être de bonne foi. Parce que t'es pas nous autres... »

Shokuzai

CONCEPTEUR : KIYOSHI KUROSAWA (2012)

PAR JULIEN FONFRÈDE

En 2012, pour la chaine japonaise Wowow, le cinéaste Kiyoshi Kurosawa s'aventure du côté de la télésérie. Pour l'occasion, il adapte un roman policier de l'écrivaine à succès Kanae Minato (aussi à l'origine du mémorable *Confessions* de Tetsuya Nakashima) sur une vengeance féminine aux ramifications psychanalytiques particulièrement complexes. Il profite alors de nouvelles possibilités narratives pour tordre et plier son cinéma, étirer une temporalité qui lui permet de dilater plusieurs de ses sujets de prédilection. Au final, il dresse un portrait kaléidoscopique de la femme japonaise contemporaine. Le constat glacial et perturbant d'une terrible solitude.

Les prémisses sont ici simples et les ramifications dramatiques ne cessent, par la suite, de se complexifier. Tout commence par le viol et le meurtre d'Emili, huit ans. Au moment du drame, elle était avec quatre amies qui ont vu le tueur et qui ont laissé Emili partir seule avec lui. Traumatisme oblige et manque d'observation dû à leur jeune âge, aucune d'entre elles ne se souviendra du visage du monstre criminel qui disparaitra donc dans la nature. Dès lors, la mère d'Emili se fera un point d'honneur de confronter les quatre enfants. Une culpabilisation en règle qui pèsera durement sur leurs vies à venir. Depuis, toutes lui doivent une « compensation », quelque chose qui pourrait, un jour, lui permettre de retrouver le tueur. *Shokuzai* commence véritablement quinze ans plus tard, alors que les fillettes sont devenues jeunes femmes. Chaque épisode porte sur l'un des quatre personnages. Chaque femme, à sa manière, est psychologiquement détruite par le drame passé. Toutes sont rongées par la culpabilité, tiraillées entre le désir de se souvenir et celui d'oublier. Parallèlement, la mère d'Émili attend. Jamais bien loin, aux aguets des moindres prises de conscience, prête à entendre des confessions qui, à chaque épisode, sont révélées à un spectateur toujours plus curieux de savoir où tout cela s'en va. Ces dernières la rapprocheront inéluctablement du criminel qu'elle confrontera, seule, dans un magistral et ô combien tragique dernier épisode qui joue sur la surprise et les retournements de situation.

Avec *Shokuzai*, Kiyoshi Kurosawa est en terrain connu. Il y retrouve le fabuleux duo d'acteurs de *Tokyo Sonata*, Kyoko Koizumi (aussi vue dans *Before We Vanish*) et Kagawa Teruyuki (mémorable de perversité dans *Creepy*). Il reprend des sujets qui lui tiennent à cœur : le couple, la solitude, la violence et la morale, ce désir quasi philosophique de liberté toujours lié presque naturellement à des actes criminels, etc. Cependant, il va ici tout pousser plus loin. Tout étirer pour que ses nombreux sujets d'étude puissent s'éloigner les uns des autres et, au final, brillamment se retrouver. Là se met soudainement en place une réflexion que l'on n'a aucunement vu venir en cours de récit. Une tragédie qui vient déstabiliser tout

ce que l'on croyait être en train de regarder. Si, chez Kurosawa, l'enfance et l'âge adulte étaient auparavant deux mondes qui ne communiquaient que rarement, ce n'est plus le cas avec *Shokuzai*. Grâce à une télésérie en cinq épisodes (ou cinq films de Kurosawa en un), c'est sur la durée que les deux mondes peuvent maintenant se rencontrer, mais surtout se lier intrinsèquement. Cela ne pouvait se faire sans moult croisements narratifs et profusion de personnages. Bref à la télé et non au cinéma.

Entre le thriller et le soap (série télé japonaise oblige), entre Hitchcock et Antonioni, *Shokuzai* est le portait croisé de cinq femmes (quatre enfants et une mère) que tout ramène toujours à la jeunesse, lieu de traumas originels. La première est la poupée humaine d'un fétichiste malsain. La deuxième, une enseignante au primaire habitée d'une violence qu'elle ne peut contenir. La troisième pense être un ours obligé de confronter les tendances pédophiles incestueuses de son frère. Et la dernière s'immisce dans le couple de sa sœur pour le détruire de l'intérieur par le biais d'une grossesse. Quant à la mère, poussée par l'enquête criminelle, elle doit revisiter sa propre jeunesse révélant, dès lors, de nombreux troubles et quelques monstruosités de taille. Ici, ces cinq portraits existent de façon distincte et c'est lors du dénouement qu'ils se rejoignent vraiment. La force de cette série ne peut ainsi pleinement s'apprécier qu'après avoir été témoin des frustrations et limitations narratives des segments qui la composent. Dans ce casse-tête psychanalytique, c'est bel et bien seulement à la toute fin qu'il est possible de réfléchir, en recollant les morceaux du souvenir. En ramenant le passé au présent et l'enfance à l'âge adulte.

Twin Peaks: The Return

CONCEPTEURS : MARK FROST, DAVID LYNCH (2017)

PAR ELIJAH BARON

De toutes les répliques cultes de *Twin Peaks*, deux se démarquent aujourd'hui par le caractère prophétique qu'elles ont pris depuis la résurrection de la série emblématique des années 1990. La première, « I'll see you again in 25 years », parle d'elle-même. La seconde, « When you see me again, it won't be me », plus paradoxale, contient une vieille vérité : on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Ces répliques constituent, l'une et l'autre, une promesse dont David Lynch s'acquitte généreusement : la troisième saison, baptisée *The Return*, marque effectivement un retour tardif dans la petite ville de Twin Peaks et son monde énigmatique, mais c'est un retour ambivalent qui est propre à désorienter et à frustrer autant qu'à ravir et à émerveiller.

L'un des phénomènes marquants des années 2010, tant en termes de cinéma que de télévision, a été la réémergence de certaines icônes culturelles des décennies précédentes. Il s'agit généralement, sous la forme d'une suite, d'une reprise ou d'un hommage, d'offrir à un public nostalgique de sa propre jeunesse le réconfort qu'il trouve dans ce qui lui est familier. Or, la démarche de Lynch est brutalement contraire par son refus de toute nostalgie. Le cinéaste multiplie en effet les fausses pistes, perturbe les attentes et en crée de nouvelles, tout en s'en moquant ouvertement. Le familier est ici trompeur, le retour promis illusoire ; le spectateur est entrainé toujours plus loin de sa zone de confort, au gré d'une série dont le format et le registre sont depuis ses débuts en perpétuel mouvement.

Plutôt qu'une suite traditionnelle, *The Return* peut être vue comme une troisième incarnation de *Twin Peaks*. Les deux premières saisons mêlaient le feuilleton télévisé à l'enquête policière, détournant les courants télévisuels de l'époque tout en respectant leur format. Le long métrage *Fire Walk With Me* s'ouvrait sur l'explosion d'un poste de télévision ; Lynch, le visionnaire qui avait chamboulé le monde de la télévision, jusqu'alors considéré comme le divertissement du pauvre, s'affranchissait ainsi de ses contraintes en optant pour le cinéma. *The Return* est, quant à elle, un objet fluide et plus difficile à définir : conçu en tant que film de 17 heures pour le petit écran, c'est un laboratoire de création et une odyssée surnaturelle en forme de puzzle discordant.

D'ailleurs, à quoi se réfère le retour annoncé par le titre ? Twin Peaks n'est pas qu'un endroit, c'est aussi un réseau de personnages loufoques, une mythologie qui s'est construite par hasard, mais qui a pris racine dans l'imaginaire du public, une atmosphère tantôt ludique et décontractée, tantôt perverse et alarmante. Il ne fait aucun doute que le monde des deux

premières saisons, avec son humour attachant, déjà disparu dans le chaos maladif de *Fire Walk With Me*, est depuis parti en fumée. Toute tentative de le ressusciter ne peut donc laisser qu'un goût amer ; les plaisanteries qui entourent l'agent Cooper et ses anciens acolytes, avec leur amour du café et des tartes aux cerises, évoquent plutôt des cadavres qu'on aurait déterrés pour en observer la décomposition. Ce qui n'est pas inhabituel chez Lynch ; le cinéaste n'aura jamais été au final un homme de spectacle, mais un artiste pluridisciplinaire qui s'intéresse tout autant à la matière morte qu'à la matière vivante.

Tandis que les premières saisons, avec leurs nombreux personnages adolescents, semblaient ivres de jeunesse, *The Return* est accablée du poids de la vieillesse et de la mort. En l'occurrence, celles de ses acteurs : l'absence (du moins physique) des interprètes décédés entre 1992 et 2017 est parlante ; la tristesse gravée sur les visages flétris des survivants l'est aussi. Quant aux multiples espaces explorés, ils permettent un tour d'horizon du reste de l'œuvre de Lynch, et dressent le portrait d'une Amérique aux dysfonctionnements ostentatoires et malsains. Or, *Twin Peaks*, comme *Blue Velvet*, présentait initialement un paysage idyllique sous lequel se dissimulait le mal, comme un insecte qui fuit la lumière. L'univers semble à présent irrémédiablement corrompu par deux traumatismes originels : le mystère d'un meurtre inconcevable, et celui de la bombe atomique.

Cette dernière image renvoie à *Eraserhead*, le premier long métrage du cinéaste. *The Return* est parsemée de références à ses films et à ses peintures ; c'est un assemblage kaléidoscopique d'idées, d'échos, de peurs et de désirs. On pourrait y voir un adieu, ou un cul-de-sac, quoique le dernier épisode, insolemment déroutant, évoque chez l'artiste une possibilité de renouveau : dans son obsession quasi-hitchcockienne pour Laura Palmer, cette femme qui n'était au départ qu'un MacGuffin, mais qu'il ne cesse de faire renaitre et mourir, Lynch semble avoir trouvé le secret d'une vie éternelle, ou d'une histoire sans fin.

The Young Pope

CONCEPTEUR : PAOLO SORRENTINO (2016-)

PAR ELIJAH BARON

Avec *The Young Pope*, Paolo Sorrentino, réalisateur vedette du cinéma italien depuis son couronnement aux Oscars, signe la série la plus ambitieuse et la plus chère produite en Italie. C'est à la fois un projet commercial d'envergure, et un projet artistique haut de gamme, la première œuvre télévisuelle à être présentée au Festival de Venise. Ce nouveau format est pour Sorrentino le moyen idéal pour faire du cinéma d'auteur à plus grande échelle, en éliminant les contraintes de temps sans rien sacrifier de son esthétique, mais aussi pour élargir son public au-delà des amateurs de cinéma international et festivalier. Comme son auteur, ce maximaliste dont les fresques humaines se composent pourtant d'une succession de détails impressionnistes, et son personnage titre, un jeune Américain qui hérite d'une des plus anciennes institutions européennes et demeure en proie aux questionnements les plus paradoxaux, *The Young Pope* est une série faite de contrastes et de contradictions.

C'était bien l'objectif. Il n'y a de conventionnel ici qu'une structure narrative qui privilégie les coups de théâtre et les rebondissements, conformément aux codes attendus ; pour le reste, Sorrentino prend malice à introduire des éléments qui auraient pu être incompatibles, mais dont le mélange s'avère harmonieux et sublime. On ne sait donc jamais trop ni à quel genre on est confronté, ni quel développement prévoir : est-ce un thriller politique, une parodie du cinéma religieux, un drame familial ? L'hypothèse du récit initiatique est la plus convaincante : « The child pope has become a man », finit par annoncer le protagoniste. Pourtant, on peine à discerner dans cette évolution une morale claire ou une vérité acquise ; hypnotisés par la beauté clair-obscur des palais et une trame sonore éclectique, on finit par ne plus rechercher une quelconque justification.

L'essentiel de la série est consacré à l'observation de ce pape fictif étrangement instable, constant uniquement dans sa sincérité et sa confiance en sa propre autorité et en sa mission. Cet être odieux et pourtant séduisant sous les traits de Jude Law, si différent de l'image que l'on peut se faire d'un pontife romain, dévoile sans cesse de nouvelles facettes de sa personnalité, et le cinéaste joue avec notre perception du personnage : vulnérable et despotique, vengeur et sentimental, révolutionnaire et conservateur, père spirituel et fils abandonné, il attendrit autant qu'il effraie. Il est aussi, comme les meilleurs antihéros postmodernes, extrêmement drôle : impossible de résister longtemps au surjeu de Law, peu sérieux malgré sa quête tourmentée du divin.

À la télévision, que ce soit sur les chaines d'information ou de divertissement, l'ère est aux antihéros. Le pape Pie XIII, Lenny Belardo de son nom de mortel, prend aisément place dans ce panthéon culturel ; sa parenté avec des figures telles que Walter White, Frank Underwood ou Donald Trump ne fait aucun

doute. Le traitement du personnage est toutefois propre à Sorrentino, dont la filmographie regorge d'antihéros, tant fictifs (*The Family Friend*, 2006) que réels (*Il divo*, 2008 et *Loro*, 2018). On est toujours surpris du degré d'amour et d'empathie que leur accorde le cinéaste, qui semble allergique à toute vision manichéenne du monde. Le portrait que dresse Sorrentino de Pie XIII ressemble à ceux qu'il a faits de Giulio Andreotti et de Silvio Berlusconi, même si ce pape, contrairement aux deux hommes d'État italiens, est une invention ; plutôt qu'un regard vers le passé, ce portrait est le reflet de certaines tendances actuelles, ou une projection vers l'avenir.

Dans les trois cas, nous voyons le rapport qu'un homme entretient avec le pouvoir immense qui lui est conféré. C'est un pouvoir profondément grotesque, et ce de différentes façons : de par ses contradictions, pour un Andreotti qui confesse avoir perpétué le mal pour garantir le bien commun ; de par son impuissance, pour un Berlusconi en pleine décadence ; de par sa théâtralité et son manque de sens en l'absence de Dieu pour un Pie XIII qui s'entend dire, sans grand étonnement, que le pouvoir est une banale platitude. *The Young Pope* n'a cependant rien de banal : Sorrentino sait comme personne exploiter les platitudes pour en extraire un maximum de sagesse et de beauté. Sa série est bien trop érudite et déterminée à interroger certains des concepts de la foi et de la philosophie pour ne constituer qu'un divertissement pur, et pourtant, c'est dans la filmographie du cinéaste ce qui s'en rapproche le plus. Il existe un tel décalage entre le sérieux du sujet et le format ludique, subversif et délibérément vague adopté par Sorrentino qu'on finit par s'abandonner à l'absurde et à ses plaisirs inépuisables.