

Communautés (ré)imaginées

Sylvain David

Number 70, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86923ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

David, S. (2017). Review of [Communautés (ré)imaginées]. *L'Inconvénient*, (70), 71–73.

COMMUNAUTÉS (RÉ)IMAGINÉES

Sylvain David

La fiction télévisuelle récente paraît conditionnée par certains des processus de la mondialisation. Alors que les réseaux traditionnels se limitaient plus souvent qu'autrement à un contenu local ou à des valeurs sûres américaines en licence (ou *syndication*), l'avènement de plateformes de diffusion numérique comme Netflix, Amazon ou Hulu a mené à une offre beaucoup plus variée – afin de répondre à tous les besoins et à tous les goûts – ainsi qu'à de nouvelles structures de coproduction internationales. Cette diversité dans la programmation a contribué à une dynamique d'ouverture et de découverte dont témoigne l'hétérogénéité des palmarès récents de téléseries. Elle a également, dans une perspective plus autoréflexive, poussé certaines de ces fictions à explorer, par l'entremise de leurs intrigues, ce que la traductologue Sherry Simon nomme des « zones de contact », soit ces lieux, réels ou symboliques, où des cultures distinctes se croisent, se repoussent, mais aussi s'absorbent et s'influencent.

Un exemple particulièrement représentatif de cette tendance est la série israélienne *Fauda* (Lior Raz et Avi Issacharoff, 2016-) qui met en scène une unité de lutte antiterroriste dans le cadre du conflit israélo-palestinien. Ce thriller, dont le titre signifie « chaos » en arabe, présente un scénario un peu convenu : un ancien agent des forces spéciales qui s'est tourné vers une vie



plus contemplative se voit rappelé par ses collègues alors que son ennemi juré, un *shahid* (ou martyr) du Hamas que tout le monde croyait mort, s'apprête à frapper de nouveau. L'intrigue – tout à fait captivante pour le genre – n'est cependant qu'un prétexte à une représentation en profondeur de personnages typiques des deux factions en guerre, à une réflexion sur leurs motivations, leurs craintes et leurs désirs. Fait notable (surtout dans une production issue d'un contexte politique aussi tendu), la série est bilingue : chacun s'exprime dans son idiome, on y parle autant l'hébreu que l'arabe.

La focalisation du récit privilégie quelque peu le côté israélien, mais ne prend pas pour autant ouvertement position contre l'intifada. Les agents antiterroristes cherchent à protéger leurs familles, leurs amis, leur mode de vie. Le traumatisme face à des vagues d'attentats aveugles et la volonté de venger certains des leurs tombés au combat les poussent toutefois à sombrer de plus en plus dans la barbarie qu'ils dénoncent. Les insurgés palestiniens estiment quant à eux être du bon côté de l'Histoire, ce qui ne les empêche nullement d'entretenir un cycle d'agression perpétuelle qui détonne par rapport aux aspi-

rations à la paix et au bonheur par ailleurs invoquées. La confrontation entre les deux réalités, accentuée par le montage, demeure pourtant significative : les images mettent en évidence le confort et l'opulence de la nation d'Israël (maisons, vêtements, voitures, condition physique des personnages, infrastructures) face à la disette et au délabrement des Territoires occupés. Sans être pour autant justifiée, la violence atavique paraît, du moins en partie, expliquée.

La grande force de la série réside toutefois dans le fait qu'elle porte autant sur le conflit que sur le contact entre les protagonistes. Les agents des forces spéciales, pour mener à bien leurs opérations d'infiltration en Cisjordanie, doivent se réinventer à l'image de leurs adversaires : ils portent le keffieh, parlent couramment arabe, connaissent en détail les rites religieux, bref, se plongent pleinement dans le quotidien de ceux contre qui, en principe, ils se définissent. De même, les kamikazes du Hamas n'ont pas le choix d'observer l'insouciance (voire l'innocence) de leurs cibles civiles, quelques instants avant leur forfait sanglant. L'Autre n'est dès lors plus un concept abstrait, haïssable à souhait. Une scène particulièrement marquante a lieu lorsqu'une mère palestinienne se fait offrir un ourson en peluche pour son enfant qui est hospitalisé du côté israélien. Dégoûtée par ce qu'elle estime être un cadeau de l'ennemi, elle abandonne l'objet sur un banc public. Les passants s'enfuient aussitôt, convaincus que cette femme voilée vient d'y déposer une bombe. La proximité, dans un tel univers, n'engendre ainsi que méfiance et tensions.

•

La série *Bron/Broen* (Hans Rosenfeldt, 2011-) offre un cas de figure plus neutre de la rencontre des cultures. Cette coproduction suédoise et danoise, dont le titre bilingue signifie « le pont », a pour point nodal l'Øresund qui traverse la frontière maritime et relie les villes de Malmö et de Copenhague. Dans la séquence initiale, un cadavre est découvert au beau milieu de la structure, ce qui amène les polices des deux pays à collaborer à l'enquête. Il apparaît rapi-

dement que le crime est l'œuvre d'un « terroriste de la vérité », qui sévit de manière spectaculaire afin de conscientiser ses concitoyens nordiques à divers problèmes sociaux comme l'injustice, l'inégalité ou l'exclusion. Le mystérieux criminel multiplie les actions d'éclat des deux côtés de la frontière et fait connaître ses positions par le biais de manifestes bilingues. Les personnages passent donc une bonne partie de la série à traverser, dans un sens comme dans l'autre, le pont – dont l'architecture et l'intégration au paysage sont, soit dit en passant, remarquables – pour faire avancer leur enquête.

Si la mise en situation joue sur les (infimes) disparités culturelles entre la Suède et le Danemark, ainsi que sur le bilinguisme approximatif de certains protagonistes, son véritable champ d'intérêt demeure celui des relations interpersonnelles. La responsable suédoise du dossier, Saga Norén, est l'un des personnages télévisuels les plus frappants des dernières années. De manière très scandinave, le fait d'être une femme dans un milieu majoritairement masculin – en ce qui a trait tant au crime qu'aux forces de l'ordre – ne joue aucunement dans l'histoire. Par contre, Norén paraît souffrir du syndrome d'Asperger (le diagnostic exact n'est jamais précisé), ce qui lui confère un surcroît de logique et de rationalité, de même qu'une absence (très) marquée d'empathie. Pour compléter le tout, elle possède un physique de mannequin, mais avec des cicatrices qui lui marquent le visage, se vêt de cuir ou d'un paletot militaire, et se déplace dans une splendide Porsche de collection. Son coéquipier danois Martin Rohde, un père de famille rondouillard qui roule en minifourgonnette, est l'un des seuls à supporter son étrangeté et à avoir la patience de lui inculquer les subtilités de la vie en société. Ce handicap émotionnel confère à Saga une fragilité qui la rend particulièrement attachante, tout en insufflant quelques effets comiques dans une intrigue par ailleurs très tendue.

La prémisse du scénario peut rappeler le film canadien *Bon cop, bad cop* (2006), où la découverte d'un cadavre à la bordure de l'Ontario et du Québec pousse à une collaboration peu enthousi-

siaste des forces policières des deux provinces. Le long métrage joue cependant massivement sur les clichés, jumelant un Torontois discipliné et froid à un Montréalais brouillon et chaleureux. Il met en outre l'accent sur une supposée unité canadienne par l'entremise d'un intérêt partagé pour le hockey. *Bron/Broen*, à l'inverse, attire l'attention sur des enjeux sociaux qui dépassent les deux pays en présence et touchent en fait n'importe quelle démocratie moderne prospère. Le chauvinisme n'est dès lors pas de mise (mais il est vrai que la Suède et le Danemark n'entretiennent pas de conflit endémique larvé). Malgré – ou grâce à – cette absence de pathos, le thème frontalier de la série rejoint des interrogations actuelles, comme en témoigne l'écho international que lui offrent les adaptations *The Bridge* (2012-), qui explore l'une des voies de passage entre les États-Unis et le Mexique, et *Tunnel* (2013-), axée sur le transit entre l'Angleterre et la France.

•

On trouve une approche plus subtile du thème des tensions culturelles dans la série britannique *The Fall* (Allan Cubitt, 2013-2016). Celle-ci met en scène une détective anglaise appelée en renfort pour une enquête qui stagne à Belfast autour d'un meurtre à caractère sexuel. Divers indices suggèrent la présence d'un criminel en série, ce qui incite la policière à prendre en charge le dossier. Ses investigations l'amènent à se heurter aux complexités de l'Irlande du Nord, où, comme le lui rappelle gravement un haut gradé local, tout revêt une connotation politique. Par exemple, un crime commis par un déviant sexuel dans le quartier de Shankill, fief loyaliste contrôlé par une milice d'anciens terroristes armés, a pour effet de révéler le dédain des habitants pour une autorité qui – dans le cas présent, du moins – ne leur veut que du bien. Le conflit se fait ainsi moins réel que symbolique, alimenté davantage par le souvenir du passé que par les événements du présent.

La trame sociopolitique – et le regard extérieur qu'apporte l'enquêteuse londonienne – demeure toutefois en

filigrane. Le nœud de la série repose sur un angoissant jeu du chat et de la souris, dans la mesure où l'identité du tueur est connue du spectateur (mais non de la police) dès les premières minutes. Le suspense réside alors dans la capacité des forces de l'ordre à remonter jusqu'à lui et dans la possibilité – souvent avérée – qu'il sévisse de nouveau avant d'être pris. Les crimes commis sont montrés en temps réel, de manière plutôt explicite, ce qui crée un certain malaise (bien davantage que dans *Fauda* ou *Bron/Broen*, où les cadavres s'accumulent dans un détachement beaucoup plus grand). La série ne manifeste d'ailleurs aucune empathie ou compréhension pour l'assassin : bien que l'individu en question soit présenté comme un psychologue compétent et un père de famille attentionné – une nuance qui accentue d'autant plus sa perversité –, la focalisation retenue indique clairement qu'il s'agit d'un être retors et dangereux dont la virée meurtrière doit être réprimée à tout prix.

Le thème central de la série étant celui des crimes sadiques commis contre des femmes, le sexe de la détective y joue un rôle important. Les premières images la montrent chez elle en train de faire le ménage en pyjama avec un masque de beauté – soit une représentation plutôt convenue d'une féminité passive –, mais offrent ensuite le portrait d'une femme professionnelle forte et indépendante, aux émotions soigneusement contenues sous une apparence glaciale. Cette façade s'observe également dans ses relations interpersonnelles, notamment à travers une sexualité vécue de manière froide et détachée (qui n'est pas sans rappeler celle de Saga Norén). La formation en anthropologie du personnage lui permet d'élaborer quelques réflexions générales sur la domination masculine et l'éternelle violence faite aux femmes. De tels sévices seraient, à en croire certains développements de l'intrigue, plus répandus dans les milieux rigides et traditionnalistes, où l'identité collective demeure inféodée à la religion. Davantage encore que dans les autres séries, le politique en vient ainsi à recouper la sphère de l'intime. *L'Autre*, rappelle implicitement *The Fall*, n'est pas forcée-



ment issu d'une différence d'origine, de langue ou de culture.

•

Ces trois cas de figure, bien que représentatifs, n'ont pourtant pas pour visée principale d'illustrer la question des « zones de contact ». *Fauda* manifeste la complexité narrative des thrillers contemporains, où l'action se déroule de manière synchrone entre les factions adverses et se voit rapportée d'un point de vue autant immersif (les personnages en situation) que panoptique (drones, traques électroniques). *Bron/Broen* présente une esthétique particulièrement léchée, qui exacerbe les tonalités de gris et les paysages inanimés typiques des séries scandinaves de manière à souligner l'impuissance et le vide intérieur des personnages. *The Fall* mise sur un rythme lent et sur une bande sonore anxiogène, transmettant ainsi au spectateur le sort des victimes et l'incapacité (momentanée) de la police à leur venir en aide. Il n'en reste pas moins que, dans la manière de développer leurs intrigues, ces séries offrent une représentation significative de situations sociopolitiques singulières et des tensions qui les traversent. De ce point de vue, le médium télévisuel (qui s'inscrit dans la durée et met ainsi – presque par défaut – l'accent sur le quotidien) comporte maintenant une dimension ethnologique souvent plus forte qu'au cinéma (généralement cantonné, par les contraintes temporelles du long métrage, dans la saisie des moments marquants d'une existence).

Tout ceci rend-il la télévision contemporaine particulièrement significative pour autant ? À défaut de se prononcer sur le contenu, ce qui est toujours difficile pour des productions récentes, on peut au moins se risquer à émettre une hypothèse au sujet de la forme. L'historien Benedict Anderson a défendu, il y a quelques années, la thèse voulant que l'émergence du nationalisme moderne, au 19^e siècle, était liée de près à l'essor de la presse écrite. La base des nouvelles démocraties occidentales aurait été ainsi constituée d'une « communauté imaginée » de lecteurs qui en seraient venus, par la consommation assidue du journal, à partager les mêmes valeurs et opinions sans pour autant se connaître personnellement. Les trois séries recensées ici semblent illustrer une dynamique médiatique similaire, mais inversée. En une ère de globalisation des flux (politiques, économiques, migratoires) et d'effritement du sentiment national, ce ne serait plus forcément son image propre – ou même celle de l'Autre – que chercherait à reconnaître le téléspectateur : il souhaiterait plutôt se trouver devant les possibles mutations et réinventions d'une identité établie, alors que s'y surimposent ou s'y substituent, de manière hétérogène, d'autres référents et représentations. Selon une telle dynamique, la télévision actuelle, à l'instar du monde dont elle émerge, tendrait de plus en plus à s'articuler autour de points de tension culturels et, surtout, des communautés (ré)imaginées qui, inévitablement, en surgissent. ■