

Témoignages décalés

Sylvain David

Numéro 78, automne 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91779ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)

2369-2359 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

David, S. (2019). Compte rendu de [Témoignages décalés]. *L'Inconvénient*, (78), 75–79.

Témoignages décalés

SÉRIES TÉLÉ Sylvain David

Chernobyl revient sur les événements réels entourant l'explosion d'un réacteur nucléaire soviétique, en 1986, ainsi que sur leurs conséquences sur la population et l'environnement. *Fleabag* raconte, pour sa part, les déboires fictifs d'une trentenaire londonienne et les conflits qu'elle entretient avec son entourage. Si ces séries sont à bien des égards dissemblables, elles commencent toutes deux par un soliloque du personnage principal, qui donne le ton de ce qui va suivre. Ce recours au procédé de l'aparté initial suggère un rapport problématique à la vérité : historique, d'une part ; personnelle, de l'autre. La quête de connaissance du monde ou de soi qui en découle constitue le moteur des intrigues développées. Elle a également une incidence sur les choix formels qui sous-tendent la représentation.

•

Les premières images de *Chernobyl* (Craig Mazin, HBO, 2019) montrent un homme d'une cinquan-

taine d'années, d'aspect maladif, qui confie à un magnétophone sa version des faits. Une fois son récit achevé, il planque les bandes et se suicide. La scène suivante nous ramène deux ans plus tôt, dans la petite ville de Pripiat, en Ukraine. Il est une heure vingt-trois du matin. Une violente déflagration vient d'ébranler la centrale nucléaire V. I. Lénine. Des sirènes retentissent, l'éclairage se fait aléatoire. Partout, des hommes en sarraus blancs s'agitent, tentent de comprendre ce qui s'est passé. Les plus perspicaces avancent que le réacteur aurait explosé, libérant ses particules radioactives dans l'atmosphère. Leurs chefs, soucieux de dégager leur responsabilité, tentent de minimiser l'ampleur des dégâts. Bon nombre d'employés sont pourtant saisis de vomissements et développent d'inquiétantes lésions cutanées. Les pompiers locaux, appelés en renfort, sont impuissants à combattre le brasier et se voient à leur tour victimes de brûlures étranges.

Si le premier épisode est volontairement chaotique et met l'accent

sur l'angoisse et l'incompréhension des individus qui se trouvent en première ligne, la suite de la minisérie montre de manière plus posée les efforts de contention du désastre et les tentatives d'en comprendre les causes. L'action, à grand déploiement, s'articule autour d'un trio instable : Valery Legasov (Jared Harris), le suicidé du début, un universitaire mandaté par le gouvernement pour son expertise en énergie nucléaire qui se heurte à une propension généralisée au secret et à la désinformation ; Boris Shcherbina (Stellan Skarsgård), membre du Conseil des ministres, chaperon au départ hostile de Legasov qui choisit de l'assister lorsqu'il découvre l'ampleur réelle de la catastrophe ; Ulana Khomyuk (Emily Watson), physicienne nucléaire venue proposer ses services et qui pousse ses camarades à affronter



davantage le pouvoir. Le drame humain et scientifique revêt ainsi une dimension politique : alors que la radioactivité menace de s'étendre partout en Europe, l'URSS, déjà fragilisée, cherche avant tout à sauver les apparences.

C'est dans le contrecoup de cette crise que s'inscrit le monologue initial de Legasov : « *What is the cost of lies ? It's not that we will mistake them for the truth. The real danger is that, if we hear enough lies, then we no longer recognize the truth at all.* » Le savant, tombé en disgrâce, comme en témoigne la surveillance policière sous sa fenêtre, garde foi

en la bonne volonté de son destinataire : « *I know you'll try your best.* » Ce plaidoyer en faveur de la vérité est emblématique de la résistance aux mensonges du Politburo. Il n'en trouve pas moins un écho singulier au sein de notre époque marquée par les *fake news* et autres *alternative facts*. De ce fait, le spectateur semble invité à se faire l'adjuvant du personnage, le dépositaire de son témoignage. Une telle projection est encouragée par l'usage, toujours ambigu, de pronoms inclusifs (« *we* ») ou interlocutifs (« *you* »). Dans cette perspective, la série se donne à voir comme l'illustration des bandes de Legasov. L'effet souhaité, loin du simple divertissement, serait de provoquer une prise de conscience.

Il peut dès lors paraître étrange que la réalisation de *Chernobyl* ne renvoie pas à une approche de type pseudo-documentaire, cherchant à faire oublier sa part de mise en scène, mais s'appuie au contraire sur un esthétisme assumé. Les images, en dépit des événements horribles qu'elles illustrent, sont somptueuses : halo de l'incendie dans les ténèbres ; grisaille des ruines fumantes ; lignes épurées de la ville déserte ; lueurs verdâtres des éclairages de secours. La trame sonore contribue de manière efficace à ce tableau apocalyptique : des ambiances électroniques, généralement dans les basses fréquences, complètent le bourdonnement des hélicoptères et le crépitement des compteurs Geiger. Une scène vient cependant marquer les limites du spectacle. Les habitants de Pripiat, ignorant le danger qui les guette, se rassemblent sur un viaduc en surplomb pour contempler la centrale qui se consume ; leurs enfants dansent sous la cendre qui tombe au ralenti. De manière glaçante, il est précisé plus tard que le lieu est depuis surnommé le « pont de la mort », car aucun des badauds présents n'a survécu.

Par sa beauté formelle et son rappel constant d'une réalité impitoyable, *Chernobyl* aspire à la solennité du tragique. Dans ses moments



les plus poignants, l'action montre les personnages en train de s'exposer, consciemment ou non, à un mal dont le spectateur connaît d'avance les effets inéluctables. La dégradation effarante de leur corps, au fil des jours suivant l'irradiation, souligne cette part de malédiction. Il s'agit toutefois d'une variante absurde du genre où, à l'instar des œuvres de Kafka ou de Beckett, les humains ne sont pas les victimes d'un quelconque arrière-monde mais d'un système qu'ils ont eux-mêmes mis en place. La série rend ainsi hommage à un type tout à fait actuel d'héroïsme : celui des individus ordinaires, prêts à sacrifier volontairement leur santé et leur situation pour réparer des torts causés par la négligence ou l'incompétence d'autrui. C'est le cas du trio central, qui sait son espérance de vie réduite à environ cinq ans du fait de sa présence constante sur le site. C'est également celui des masses anonymes d'ouvriers et de soldats qui se relaient pour isoler le foyer de radioactivité, de même que du personnel médical qui prodigue des soins à des agonisants toxiques.

•

Fleabag (Phoebe Waller-Bridge, BBC, 2016-2019) s'ouvre sur un tout autre type de monologue. L'héroïne (PWB), seule dans son appartement, se tourne vers la caméra et explique aux spectateurs la situation dans laquelle elle se trouve ce soir-là : « *You know that feeling when a guy you like sends you a text at two o'clock on a Tuesday night asking if he can come and find you...* » Elle poursuit en énumérant les préparatifs auxquels elle a dû se soumettre de toute urgence : douche, épilation intégrale, choix de dessous provocants, alcool pour se mettre dans l'ambiance.

L'arrivée du type en question, qu'elle se met à embrasser, interrompt sa tirade. Elle reprend son aparté alors qu'ils ont entamé leurs ébats dans la chambre. Il est question de différentes positions sexuelles, dont elle s'efforce de parler d'un air blasé que viennent pourtant trahir ses grimaces. On la voit ensuite le lendemain matin, commentant le malaise ressenti face à son partenaire. La séquence se clôt sur une ultime remarque rétrospective, particulièrement percutante, tout juste avant le générique d'ouverture.

La suite de la série est dans le même ton. On suit l'héroïne à travers ses relations tendues avec sa sœur Claire, une femme d'affaires pincée dont l'époux, Martin, est un alcoolique déplaisant, ainsi qu'avec son père, veuf, de nouveau en couple avec une artiste illuminée qui fait tout pour garder ses belles-filles à distance. À cela s'ajoutent, en *flash-back*, des disputes futiles avec son ex-copain Harry et, surtout, des moments heureux avec son amie Boo, depuis peu décédée. Les deux avaient ouvert ensemble un café, que la protagoniste gère désormais seule. Celle-ci n'est jamais nommée : le générique la qualifie de « *fleabag* », même si le terme n'apparaît pas dans les dialogues. Le surnom rappelle ceux dont elle tend à doter ses amants : « *Arsehole Guy* », « *Hot Misogynist* », ce qui en dit long sur la qualité et l'intérêt desdites relations. Le tout est prétexte à l'évocation, souvent très drôle, de diverses réalités féminines taboues ou passées sous silence : le désir, la masturbation, les menstruations, mais aussi la pression sociale, le vieillissement, l'insatisfaction, l'insécurité.

La série tire ses effets comiques les plus réussis des interventions constantes de l'héroïne, qui commente les scènes à mesure qu'elle les vit. On éprouve un réel plaisir à voir le personnage, dont l'élégance rétro évoque les stars du cinéma muet, débiter les pires provocations avec un air malicieux. Le recours aux apartés permet en outre d'accentuer un certain détachement ironique : chaque situation est traitée d'un point de vue à la fois interne et externe, selon une dynamique de héros-narrateur qui confère une tonalité romanesque à l'ensemble. Le montage, attentif aux pointes et aux chutes de ces remarques, soutient efficacement cet effet de décalage. Un procédé similaire est observable dans la série politique *House of Cards*, dont le héros cynique et manipulateur brise continuellement le quatrième mur pour prendre l'auditoire à partie. Il tire cependant

ses origines du fait que *Fleabag* a d'abord été une pièce de théâtre : les adresses au public devaient dans ce contexte avoir une portée plus immédiate. On trouve une trace de cette communauté de discours dans l'usage ambigu que font les monologues du pronom *vous*, qui, dans un tel cadre, peut renvoyer tour à tour à un *je* autoréférentiel et à un interlocuteur supposé : « *And you find yourself saying things like...* »

Ce rapport équivoque oriente le visionnement. Alors que, dans *Chernobyl*, le spectateur est invité à prendre connaissance d'une histoire extérieure à lui-même, qui le concerne au plan planétaire et humain, dans *Fleabag*, la connivence se crée autour d'expériences ordinaires, supposément partagées. On se trouve à faire figure de complice potentiel de l'héroïne, un peu comme lorsque, dans un contexte professionnel ou mondain, quelqu'un cherche à accrocher notre regard pour partager son appréciation

attitude problématique face aux autres personnages, tant masculins que féminins. D'une certaine manière, pour aller jusqu'au bout de cette logique autoréflexive, il serait possible d'avancer que cette interaction incarne, au plan individuel, l'effet potentiel de la série, qui cherche elle aussi à charmer son auditoire, à s'imposer à lui.

Ces grincements ou ambiguïtés révèlent ce qui est peut-être le véritable sujet de *Fleabag* : l'incapacité de l'héroïne à s'accepter, à coïncider avec elle-même. Parmi les *flashbacks* qui apparaissent régulièrement à l'écran – et, imagine-t-on, dans la conscience de la pseudo-narratrice – certains sont immédiatement refoulés : le montage passe à autre chose et le personnage précise qu'elle y reviendra plus tard. Les événements auxquels renvoient ces souvenirs sont, comme on s'en rend compte, déjà connus de son entourage, ce qui explique les relations souvent tendues. Le dévoilement d'un drame vient conférer davantage de profondeur à l'intrigue sans pour autant atténuer la part d'ironie, qui n'en devient que plus grinçante. La seconde saison s'avère ainsi encore meilleure que la première. En un trait inspiré, un nouveau personnage, doté d'une acuité spirituelle particulière, constate que l'héroïne a de curieuses absences, lesquelles correspondent aux moments où elle se détourne de la diégèse pour s'adresser au spectateur. Cette complexification du jeu entre niveaux narratifs donne à voir autrement les protagonistes tout en ouvrant à de subtils effets comiques.



positive ou négative du moment. La série crée une tension autour de cette dynamique *a priori* inoffensive : au fil des confidences et des épisodes, la protagoniste, éternellement seule, en vient à paraître en quête d'une forme d'approbation, voire d'intimité. Elle entretient même, à certains égards, un rapport de flirt ou de séduction avec le spectateur, ce qui ne va pas sans rappeler son

Rien ne permet en principe de comparer ces deux séries, si ce n'est le succès à la fois critique et populaire dont elles ont récemment bénéficié. *Chernobyl* s'inscrit dans le registre du drame historique avec, il est vrai, quelques éléments typiques du film-catastrophe. Son ambition thématique et formelle peut notamment rappeler celle de *Babylon Berlin* (2017-), qui raconte l'écroulement de la république de Weimar. Mais, alors que cette production allemande mise sur une intrigue fictionnelle et une logique feuilletonnesque, le retour sur la tragédie de Pripiat colle soigneusement aux faits (bien qu'il soit précisé que certains personnages sont des synthèses de figures existantes). *Fleabag* relève quant à elle de la comédie de mœurs. Son apparente dimension autofictionnelle, découlant du fait que la comédienne principale est également



la créatrice de la série, trouve un équivalent possible dans *PEN15* (2019-), conçue par deux scénaristes-actrices qui recréent leur entrée difficile à l'école secondaire. Cette *sitcom*, fondée elle aussi sur le malaise des relations interpersonnelles et un exposé des tabous de la féminité, pousse plus loin l'effet d'identification, dans la mesure où les personnages portent les mêmes prénoms que les conceptrices, tandis que la figure déjantée de *Fleabag* demeure manifestement une création.

Le succès parallèle de ces deux productions met en lumière un paradoxe de l'imaginaire contemporain : la fiction actuelle semble souvent douter de la capacité d'un réalisme sobre à traiter de manière efficace et convaincante les sujets qu'elle aborde. *Chernobyl*, qui se donne pour visée de lutter contre le travestissement de la réalité, repose sur une production à grand déploiement et des images sophistiquées : la vérité recherchée s'exprime alors par la beauté de la forme. *Fleabag*, à l'inverse, dénoue les mensonges faits aux autres et à soi-même par une dimension autoréflexive marquée : la révélation passe ainsi par une dislocation du pacte narratif. D'un côté, on semble s'adresser à l'empathie du spectateur, à sa capacité d'entrer en résonance avec le drame humain représenté ; de l'autre, c'est plutôt son cynisme (ou, à tout le moins, son sens critique) qui est sollicité, afin

de mettre à distance les conventions inutiles. Dans les deux cas, en un signe révélateur de notre époque, le rapport neutre à la factualité ne va pas forcément de soi : l'apparente objectivité de l'information cède le pas à la fragilité du témoignage, tour à tour survalorisé ou déconstruit. ■