

Affirmations marginales

Sylvain David

Number 85, Summer 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96586ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

David, S. (2021). Affirmations marginales. *L'Inconvénient*, (85), 68–72.

Affirmations marginales

SÉRIES TÉLÉ **Sylvain David**

Le genre de la série télévisée n'a jamais tout à fait renié ses lointaines racines feuilletonnesques. Plusieurs productions actuelles misent ainsi sur des situations peu plausibles, marquées par des revirements spectaculaires, pour retenir l'attention du spectateur. On pense, notamment, aux très publicisées *The Undoing* ou *Your Honor*, qui peuvent être évitées. D'autres séries récentes développent une approche plus romanesque. Le déroulement général de l'intrigue cherche moins à constamment étonner, ce qui a pour avantage de permettre un développement plus en profondeur des personnages et une peinture convaincante des milieux où ils évoluent. C'est le cas, par exemple, de *P-Valley*, de *It's a Sin* et de *Top Boy*, toutes les trois consacrées à des exclus du système et à leurs tactiques parfois douteuses pour s'affirmer néanmoins.

•

P-Valley (Katori Hall, Starz, 2020-) a pour cadre un club de danseuses nues nommé

The Pynk, situé dans une petite ville pauvre du sud des États-Unis. Mercedes, l'effeuilleuse étoile, s'apprête à prendre sa retraite des planches à l'âge vénérable de vingt-cinq ans. Son départ imminent désole Uncle Clifford, la flamboyante propriétaire *queer* du lieu, qui croule sous les dettes, mais donne espoir à d'autres membres de la troupe, comme Keyshawn, alias Miss Mississippi, qui aspire à son tour à son moment de gloire. Ces hiérarchies fragiles sont remises en cause par l'arrivée de Hailey, dont le nom de scène est Autumn Night, qui a fui un passé trouble et dont les manières hautaines suggèrent l'appartenance à un milieu social plus aisé. En arrière-plan, des promoteurs immobiliers complotent avec les élus municipaux pour implanter un casino dans la région, un projet qui implique l'assainissement rapide de la « *Pussy Valley* », comme la qualifie la tradition locale, et l'expropriation de ses habitants.

Si cette dimension politico-financière de l'intrigue demeure plutôt convenue, les trajectoires individuelles des personnages s'avèrent captivantes. Il y a, entre autres, un



contraste constant entre l'impression de souveraineté absolue que dégagent les danseuses dans la pratique de leur art et l'asservissement dont elles sont trop souvent victimes dans leur quotidien. Mercedes économise l'argent gagné sur scène pour ouvrir un gymnase afin d'aider les jeunes filles du coin à échapper aux mauvais choix qui ont été les siens. Sa mère, une dévote hypocrite et manipulatrice, ne manque pourtant pas une occasion de l'accuser d'immoralité, tout en misant sur son sentiment de culpabilité pour lui extorquer des fonds pour son église. Keyshawn est, plus que ses collègues, adepte des réseaux sociaux, ce qui lui vaut une notoriété croissante. Ce pouvoir symbolique ne l'empêche pas de se faire battre régulièrement par son conjoint, qu'elle aime cependant. Hailey, qui fait tout pour cacher sa culture et son intelligence, se fait néanmoins remarquer des clients par son teint clair, ce qui lui vaut le ressentiment de ses consœurs. « *Some n*** can't handle them a Melanin Monroe* », crache ainsi Mercedes avec dépit.

L'importance accordée dans *P-Valley* aux questions des inégalités économiques et raciales offre une perspective particulière sur les soirées décadentes du Pynk, qui sont données à voir comme un nécessaire escapisme, tant pour les performeuses que pour les clients. Les numéros de danse sont impressionnants. Le traditionnel poteau, haut de plusieurs mètres, permet des acrobaties que ne renierait pas le Cirque du Soleil. Les spectateurs font valoir leur appréciation par une pluie de billets de banque, exacerbée au point qu'elle s'apparente à un lâcher de confettis, ce qui contribue à l'ambiance d'irréalité. La série évite avec succès la banale objectivation des effeuilleuses, alors même qu'elle les suit en pleine action. Une scène particulièrement forte montre Mercedes en train de se hisser à bout de bras vers le plafond. La musique et les cris de la foule s'estompent peu à peu pendant que la caméra effectue un cadrage serré. On n'entend plus dès lors que son souffle rauque, qui témoigne de l'effort physique requis pour donner une telle impression de grâce aérienne.

La série a été adaptée par Katori Hall à partir de sa pièce de théâtre éponyme. Ceci confère une rare efficacité aux tableaux d'ensemble, qui se déroulent dans des lieux restreints : la loge des danseuses, entre deux numéros ; la salle vide, lors des répétitions en après-midi ; une cellule de prison commune, après une soirée qui a mal tourné. Les dialogues sont en outre très efficaces, portés par un langage cru qui permet autant une sincérité dévastatrice que des répliques assassines. Les éclairages en clair-obscur du club et ses diverses salles thématiques (dont un « Paradis » délirant avec des nuages en mousse) sont bien mis à profit pour accentuer le décalage entre réalité et illusion. La théâtralité assumée de la série trouve d'ailleurs une incarnation emblématique dans la figure d'Uncle Clifford. Avec ses tenues encore plus extravagantes que celles de ses protégées, ce personnage aurait facilement pu sombrer dans la caricature, mais *P-Valley* réussit le tour de force d'en faire un être à la fois opiniâtre et empathique, qui joue constamment avec la démesure sans jamais être ridicule.

•

It's a Sin (Russell T. Davies, Channel 4, 2021) raconte les ravages du sida à Londres dans les années 1980. L'intrigue suit trois jeunes hommes issus de milieux différents,



appelés à devenir colocataires et amis. Ritchie, brillant et extraverti, entame des études en droit, qu'il abandonne vite pour l'art dramatique. Roscoe, impulsif et arriviste, est en rupture avec ses parents, immigrants du Nigeria, qui n'approuvent pas son mode de vie. Colin, plus provincial et réservé, est apprenti chez un tailleur de Saville Row. Ils découvrent avec bonheur les cercles gais de la capitale, où ils peuvent enfin vivre ouvertement ce qu'ils avaient dû cacher toute leur adolescence. Alors qu'ils traversent ce que le montage donne à voir comme une série ininterrompue de fêtes et de rencontres, la rumeur commence à se répandre d'un mal mystérieux qui sévit en Amérique. La suite de la série, où chaque épisode marque un saut temporel d'un an ou deux, montre comment cette réalité inquiétante va peu à peu les rattraper.

Le rappel des débuts de l'épidémie a – toutes proportions gardées – des résonances troublantes avec notre époque, marquée par un autre type de contagion. Au début, beaucoup nient la réalité même du virus, y voyant un mécanisme de contrôle social ou une propagande des compagnies pharmaceutiques. Une tirade sceptique de Ritchie, qui cherche à briller auprès de ses amis, paraît, avec le recul historique, sidérante d'inconscience : « *They want to scare us and stop us having sex and make us really boring basically because they can't get laid. That's the*

truth. » Puis, lorsque les premiers cas commencent à se manifester, l'incrédulité fait place à la peur : les milieux hospitaliers imposent un isolement absolu ; les proches des patients hésitent à les côtoyer et se débarrassent des objets qu'ils ont pu toucher. À ceci s'ajoute un profond stigmate social : les malades, avant tout des hommes homosexuels, sont vus comme un sous-groupe à part, dont le sort ne concerne pas la majorité. Ce mélange d'indiffé-

rence de la part des gouvernants et de honte chez les victimes, qui préfèrent cacher leur condition, même à leur entourage, permet au mal de continuer à se répandre.

La série fait un choix révélateur par rapport à cette situation. Plutôt que de verser dans le pathos, elle insiste au contraire sur l'exubérance de la scène gaie du début des années 1980, sur le sentiment de liberté qui portait ceux et celles qui y évoluaient. La camaraderie des personnages se manifeste par des pointes verbales constantes, notamment par l'utilisation de surnoms ironiques, souvent très drôles. Les provocations de certains, tout particulièrement Roscoe, mimiques extravagantes à l'appui, sont également une source récurrente d'humour. La bande sonore des fêtes et soirées, portée par les sons synthétiques de l'époque, contribue en outre à une impression générale de bonne humeur. Mais, alors que la plupart des retours actuels sur les années 1980 dépeignent une décennie kitsch et innocente, la reconstitution qu'en offre *It's a Sin* s'articule autour d'une tragédie annoncée : il est évident, compte tenu du sujet de la série, que certains des personnages – principaux et secondaires – sont déjà condamnés. De manière intéressante pour le développement de l'intrigue, ce ne sont pas toujours les plus irresponsables qui seront atteints du virus.

La production repose ainsi sur une série de contrastes. Le montage est employé de façon hautement efficace pour créer un effet choc. Une série de vignettes où les personnages, dans différents cadres professionnels, sont appelés à énoncer leurs projets d'avenir, pleins d'enthousiasme et de confiance, est entrecoupée par des images d'une salle d'hôpital où un ami est mort seul, dans une quarantaine obligée. Les préparatifs de Noël de la petite bande font place à la vision d'une famille qui brûle, dans son jardin, l'ensemble des possessions du fils récemment décédé. Le regard extérieur est aussi constamment sollicité par l'entremise de Jill, la seule fille du groupe, qui assiste, impuissante, à l'hécatombe qui frappe son entourage. Le personnage, qui se découvre peu à peu une vocation d'aidante et de militante, aurait été inspiré par une proche de Russell T. Davies, le créateur de la série. Ce jeu de contrastes ne sert pas qu'à atténuer le tragique du propos : il permet de souligner, de manière de plus en plus explicite, que c'est l'opprobre jeté sur l'homosexualité qui a, par réaction, poussé certains à l'inconscience, voire au déni de la réalité, ce qui a entraîné des conséquences funestes.

•
Top Boy (Ronan Bennett, Channel 4/Netflix, 2011-) suit divers habitants d'une cité HLM du nord-est de Londres. Dushane et Sully, deux revendeurs de drogue dans la vingtaine, aspirent à contrôler le commerce local. Ra'Nell, un adolescent laissé à lui-même lorsque sa mère est internée à l'hôpital psychiatrique, se voit tenté par la délinquance pour survivre. Son camarade Gem, lui-même attiré par l'argent facile, l'encourage en ce sens, alors que Leon, un ami de sa mère qui a fait de la prison, essaie de l'en dissuader. Heather, une trentenaire enceinte, gère une plantation de cannabis dans l'espoir d'emménager dans un meilleur quartier. On ne bouscule pourtant pas impunément la structure de la voyoucratie locale. Selon un schéma narratif qui renvoie autant aux grandes histoires de gangsters qu'à la tragédie antique, toute affirmation de soi par la force est vue par d'autres comme un affront à réparer, ce qui mène à un cycle sans fin de violence.

Par sa tonalité et son sujet, la série peut rappeler *The Wire*. Or, le choix de raconter la criminalité uniquement de l'intérieur – et non du point de vue de la police – a pour effet de mettre l'accent sur le fonctionnement de la cité, sur sa dynamique ordinaire. Tout le monde s'y connaît et les nouvelles y circulent vite. Les criminels doivent dès lors échapper non seulement à la loi, mais aussi au regard inquisiteur de la famille et des voisins. Le portrait d'ensemble ainsi brossé acquiert de ce fait une dimension sociologique particulièrement fascinante. Par leur apparente authenticité, ces vignettes du quotidien peuvent rappeler le cinéma réaliste. Les divers personnages se croisent de manière informelle au pied des barres d'habitation et au marché en plein air. Leurs conversations sont marquées par un patois local, qui peut d'abord dérouter : on



s'interpelle à coups de « *Wagwan* » ; on se qualifie affectueusement de « *fam* » ou de « *bruv* » ; on euphémise la drogue par le mot « *food* », son trafic par l'expression « *being on the road* » et l'argent gagné par « *paper* ». Par contre, les scènes d'action, souvent nocturnes, ont une qualité esthétique soutenue ; elles sont ponctuées par les lumières de la grande ville qui se dresse à l'horizon ou par les incendies que les protagonistes allument pour couvrir les traces de leurs méfaits. Ce procédé paraît souligner la dimension parfois éclatante de la délinquance, la possibilité qu'elle offre à certains de se créer un destin à la hauteur de leurs ambitions et de leurs attentes.

Top Boy a connu une évolution discontinuée. Deux saisons, qui suivent un même fil narratif, ont été produites par la télévision anglaise en 2011 et en 2013. Puis, en 2019, le rappeur Drake, un grand fan, a convaincu Netflix de reprendre la série¹. Le hiatus temporel fait en sorte que les acteurs – et donc les personnages – sont désormais plus âgés, ce qui impose une tangente intéressante à l'intrigue : il n'est en effet pas facile de vieillir quand on est un criminel de petite envergure et que d'autres, plus jeunes et plus motivés, cherchent à profiter de cette vulnérabilité pour s'imposer. Si Netflix gâche souvent les productions qu'elle reprend, ici l'ajout complémentaire de manière porteuse ce qui était déjà en place.

•

Aucune de ces séries ne se distingue par une originalité absolue. Sans être prévisible au point d'être banal, le destin des personnages de *P-Valley*, de *It's a Sin* ou de *Top Boy* n'est pas non plus entièrement inattendu : on échappe difficilement au déterminisme social ou virologique. Cela dit, loin d'être une entrave au déroulement du récit, cette contrainte est l'occasion de creuser davantage les personnages eux-mêmes, de mieux les suivre dans la logique qui est la leur. Si aucun d'entre eux n'est présenté comme un modèle à imiter, aucun ne se veut non plus un antihéros suffisamment négatif pour servir de repoussoir. Au contraire, on a ici affaire à des individus ordinaires, que les circonstances poussent à agir de manière répréhensible, ce qui n'empêche pas une

certaine empathie à leur égard. Si les danseuses de *P-Valley* se méfient les unes des autres et font des choix parfois mesquins, c'est parce qu'elles ont peur de perdre le peu qu'elles ont. Certains personnages de *It's a Sin* continuent d'avoir des relations sexuelles alors même qu'ils se savent séropositifs : on comprend que c'est par une incapacité à accepter leur propre fin imminente. Les petits voyous de *Top Boy* nuisent à leur communauté en entretenant la violence et le crime : c'est pourtant la seule porte de sortie qui semble s'offrir à eux.

Il peut paraître paradoxal d'insister sur l'attrait de personnages normaux, aux trajectoires médiocres. Mais la surenchère thématique et narrative, si elle peut momentanément divertir, finit, dans sa répétition structurelle, par lasser ; il est bien plus intéressant de voir comment certains individus affrontent des situations difficiles sans avoir de solutions magiques à leur disposition et sans l'apport de revirements inattendus. Ce qui compte alors est la survie, dans le sens d'une persévérance face à la précarité, selon les moyens, souvent insuffisants, qui sont à leur portée. Une telle approche invite, par le fait même, à cultiver une certaine ambiguïté morale, qui contribue à la substance des univers représentés. Comme le résume bien Sully, dans un épisode tardif de *Top Boy* : « *Just because we didn't lose... doesn't mean we won.* » ■

1. Les trois saisons sont diffusées sur Netflix, les deux premières sous le titre *Top Boy: Summerhouse* et la troisième sous le titre *Top Boy*.