

## Ondes maléfiques

Sylvain David

Numéro 67, hiver 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85348ac>

[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. (2017). Compte rendu de [Ondes maléfiques]. *L'Inconvénient*, (67), 54-56.

# ONDES MALÉFIQUES

*Sylvain David*

Les sociétés occidentales contemporaines semblent engagées dans une lutte contre toutes les formes et toutes les sources de douleur. Paradoxalement, le genre fictionnel qui y prédomine est le récit policier ou criminel, au sein duquel les souffrances abondent, que ce soit celles des victimes, de leurs proches ou des enquêteurs qui affrontent le côté sombre de l'humain. Le rapport au réel de ces histoires de transgression n'est cependant pas toujours transparent. Dès l'ouverture de *Narcos*, un texte cité à l'écran invoque le réalisme magique, du fait que seront rapportés des événements « *too strange to believe* ». La série est pourtant consacrée à la vie, amplement documentée, du narcotraffiquant colombien Pablo Escobar. À l'inverse, le début de chaque épisode de *Fargo* rappelle que l'intrigue repose sur des faits avérés. Or, l'émission offre plutôt une suite de variations thématiques et stylistiques sur le film du même nom.

La séquence initiale de *Narcos* (Brancato, Bernard, Miro ; 2015-) montre un petit avion à hélices survolant, de nuit, la ville de Medellín. Les images, superbes, donnent d'emblée le ton de la série : la facture visuelle n'a rien à envier à celle des *blockbusters* d'action hollywoodiens ; la perspective retenue se veut – à l'instar de *The Wire*, au sujet similaire – englobante, panoramique. On apprend qu'il s'agit

d'un appareil de surveillance de la Drug Enforcement Administration (DEA), à l'affût des communications par téléphone satellite des barons de la drogue. Une piste fournie aux autorités locales (car les Américains n'ont pas le mandat d'agir directement en sol étranger) mène à une confrontation sanglante entre les forces policières et des *sicarios* en goguette. S'ensuit un long flashback, narré par l'un des personnages, qui fournit des informations contextuelles sur la distillation de la cocaïne en Amérique latine et les débuts de son exportation fort lucrative vers les États-Unis.

La série recense avec application tous les acteurs du narcotrafic (producteurs, passeurs, revendeurs) et des institutions qui s'y opposent (policiers, législateurs, politiciens, diplomates), mais son point focal demeure Escobar lui-même, que l'on suit depuis son ascension, vers la fin des années 1970, jusqu'à sa chute, au début des années 1990. L'homme est avant tout un criminel d'envergure. Au moment de son entrée en scène, il aborde un régiment de militaires en leur révélant, sur le ton de la conversation informelle, la connaissance intime qu'il a de leur vie privée et de celle de leurs proches pour ensuite, et de manière plus cassante, les mettre face à un choix difficile : « *plata o plomo* » ; l'argent (la corruption) ou le plomb (la mort). Mais Escobar se voit aussi, non sans contradiction, comme un héros populaire : il consacrait une part non négligeable de ses milliards à construire des logements pour les défavorisés et

à soutenir des œuvres caritatives, ce qui lui a longtemps valu le surnom de Robin des bois colombien. L'adulation des masses, dont il était lui-même issu, a éveillé en lui des ambitions politiques (il se voyait carrément président de la république et se proposait d'effacer à lui seul, avec sa fortune personnelle, la dette extérieure du pays), lesquelles ont été rapidement refoulées par les élites locales. En a résulté une série de défis directs au Parlement et à la Cour suprême, ainsi qu'une campagne de terrorisme civil particulièrement sanglante.

Vu la démesure de son sujet (pourtant fondé sur des événements réels), la série, pour mieux asseoir sa crédibilité, mélange les emprunts au cinéma d'action à une approche documentaire. Les dialogues se déroulent dans la langue d'origine (l'espagnol, avec aussi de l'anglais), chose inhabituelle pour une production nord-américaine. Les scènes marquantes sont entrecoupées d'images d'archives (bulletins de nouvelles, photos et vidéos personnelles), qui confirment la justesse du casting et des reconstitutions, tout en évitant d'avoir à reproduire des scènes à trop grand déploiement (explosions en milieu urbain, mouvements de troupes). La narration est assumée par le personnage d'un agent de la DEA – dont l'équivalent réel apparaît à plusieurs reprises dans les photos d'époque –, ce qui confère au récit l'apparente authenticité d'un témoignage. Le décalage qui demeure entre le ton posé dudit commentaire et

la violence des images – fictionnelles ou non – présentées au même moment à l'écran crée cependant un certain effet de distanciation, si ce n'est de cynisme.

De manière générale, *Narcos* n'est pas sans rappeler le diptyque cinématographique consacré à Mesrine (Richet) ou la minisérie sur Carlos (Assayas). D'une part, parce qu'on y retrouve un frisé moustachu et bedonnant, capable des pires horreurs, qui éveille néanmoins l'empathie du spectateur ; de l'autre, par le cumul des genres (polar, action, drame historique, commentaire social) que l'on y observe ; enfin, par la confusion savamment entretenue par les personnages principaux entre grand banditisme et (supposée) justice sociale. Loin de la fantaisie d'un Gabriel García Márquez, comme le suggère la référence au réalisme magique (une autre exportation colombienne prolifique de l'époque), la série constitue un exemple éclatant de la magie du réalisme, c'est-à-dire de l'illusion référentielle prenante, captivante, qui survient lorsque certains codes narratifs sont habilement manipulés. En ce sens, le *binge watching* auquel ce type de production invite n'est pas étranger à l'accoutumance induite par les stupéfiants vendus par son héros excessif. La saison 2 surpasse d'ailleurs la première (déjà fort réussie) en intérêt et en qualité grâce à la focalisation plus soutenue – et moins orientée par une narration extérieure – sur Escobar lui-même.

•

Les premières images de *Fargo* (Hawley ; 2014-) sont elles aussi nocturnes. Une voiture solitaire file à vive allure sur une route rurale enneigée ; ses feux arrière projettent un halo rouge sang sur la blancheur environnante. Le conducteur, dont le visage barbu se distingue à peine dans la pénombre, paraît tendu et menaçant. Un chevreuil percute soudain le pare-brise ; le véhicule dérape et aboutit dans un fossé. Un homme à moitié nu émerge du coffre et s'enfuit dans la nuit... La scène suivante montre un quadragénaire tout ce qu'il y a de plus ordinaire qui se fait rabaisser par son épouse, une dynamique que



l'on devine habituelle dans ce couple. Le personnage, du nom de Lester Nygaard, subit ces brimades avec patience et résignation. Un peu plus loin dans l'épisode, il croise par hasard le mystérieux accidenté, un certain Lorne Malvo ; cette rencontre court-circuitera sa vision du monde et déclenchera une série de mésaventures aux répercussions diverses.

La série décrit le déséquilibre que cause l'intrusion d'éléments hors-la-loi dans une petite ville du Minnesota, où évoluent une panoplie de policiers à la compétence variable, des bandits pas toujours à la hauteur et de simples citoyens (dont une veuve joyeuse et des orphelins particulièrement simples d'esprit). Son vrai centre d'intérêt demeure toutefois la figure de Malvo, improbable trickster nietzschéen qui chamboule l'existence de tous ceux qui ont le malheur de croiser son chemin. L'individu incarne la transgression et le désordre, tel qu'il le proclame à Lester dans une tirade révélatrice : « *Your problem is you've spent your whole life thinking there are rules. There aren't.* » Cette absence de balises morales ou éthiques l'amène à s'ériger en justicier – de manière souvent très violente – afin de redresser des torts qui, estime-t-il, ont été infligés à lui-même ou à d'autres. Le personnage manifeste à cet égard un acharnement singulier à semer le chaos, lequel, par son amplitude et son exhaustivité (du meurtre commis de sang-froid au fait d'encourager un adolescent à uriner dans le réservoir d'essence du véhicule de sa patronne acariâtre), crée une impression de comique et d'absurde.

Cette ironie intrinsèque rappelle

bien évidemment l'univers des frères Coen (crédités comme producteurs exécutifs), dont le film éponyme de 1996 a inspiré la série. Il ne s'agit pas d'une transposition ou d'une adaptation : plutôt d'un savant palimpseste aux stratifications multiples. L'action n'a plus lieu en 1987, mais en 2006 ; le vendeur d'automobiles frustré de l'original trouve un frère de misère en Lester, un courtier en assurances tout aussi insatisfait ; la policière de bonne volonté a une contrepartie également brillante et déterminée ; le duo de ravisseurs maladroits renaît dans un tandem de tueurs dysfonctionnels ; etc. Certains éléments formels réapparaissent aussi sous une autre forme ou dans un nouveau contexte : le thème musical, doté d'une orchestration plus riche ; une scène à la sortie d'un stationnement commercial ; une valise enfouie dans un banc de neige ; l'omniprésence de la ville de Fargo, pourtant secondaire sur le plan de l'action ; etc. Le ton général de la série s'avère nettement plus sombre du fait de la présence de Malvo, figure purement maléfique qui n'a pas d'équivalent direct dans le film. On passe de l'insuffisance à la méchanceté, de l'inaptitude à la cruauté.

Si *Narcos* applique avec maestria des codes narratifs archiconnus, *Fargo*, là encore dans l'esprit des frères Coen, s'applique à subvertir les mécanismes du récit. Les rebondissements inattendus et les références au second degré abondent, sans pour autant nuire à l'intérêt suscité par les personnages ou par l'intrigue. La série se distingue en outre – à l'instar de la production québécoise *Série noire* – par son décor constamment enneigé,



chose plutôt rare au petit écran, vu les coûts de production que cela suppose. Une scène de poursuite dans le blizzard, qui survient au sixième épisode, est d'ailleurs particulièrement réussie dans son utilisation du néant poudreux. Il est à noter que la deuxième saison ne prolonge pas le récit en cours, mais saisit le prétexte d'événements vaguement évoqués par un personnage secondaire pour effectuer un retour en 1978, tout en maintenant le principe des renvois à la fois au film et aux épisodes antérieurs. Un savant jeu d'intertextualité se déploie ainsi, lequel en vient à constituer le véritable fil conducteur du triptyque.

•

En dépit de factures résolument dissemblables, *Narcos* et *Fargo* se rejoignent par leur dimension moraliste. Les deux séries offrent une apparente mise en garde contre tout pacte avec le Mal. La Colombie des années 1980 se voit plongée dans une grave crise structurelle lorsque la majorité des forces policières se trouve à la solde du cartel de Medellín, tandis que le gouvernement n'ose pas sévir ouvertement (en autorisant, par exemple, l'extradition des narcotrafiquants aux États-Unis) par crainte de représailles contre les élus (attentats) ou la population locale (terrorisme). De même, la vie de Lester est minée à la suite de son échange avec Malvo, un crime (qu'il soit en pensée ou en acte) ne venant jamais seul. Dans l'un comme dans l'autre cas, une solution de pis-aller imposée par l'impuissance mène à une forme de corruption essentielle. Le téléspectateur est convié à observer ces situations problématiques

et les conséquences qu'elles engendrent, sans pour autant avoir à se sentir directement concerné par les enjeux en présence.

Les deux séries n'en tirent pas moins leur force de la possibilité de lectures multiples, parfois contradictoires. Les trajectoires de Pablo Escobar, d'une part, et de Lester Nygaard et Lorne Malvo, de l'autre, peuvent être interprétées à la lumière d'une volonté nécessaire, purificatrice, de laver un affront. Le téléspectateur ressent paradoxalement une certaine empathie pour le narcobaron qui se fait rejeter publiquement par l'élite de son pays, qu'il prétendait rejoindre – lui, fils de pauvres – dans l'arène politique. Il en vient également à compatir au malaise du vendeur d'assurances méprisé par tout le monde, y compris par sa propre famille, et à partager son ressentiment croissant. Il peut même aller jusqu'à comprendre la droiture ambiguë qui pousse un criminel comme Malvo à se poser en improbable redresseur de torts. Vues ainsi, *Narcos* et *Fargo* revêtent une tonalité dostoïevskienne et rappellent par leurs excès la part d'animosité et de frustration qui couve en chacun. La fiction touche alors à l'intimité refoulée de l'individu ordinaire, aux pulsions inavouées du public. Nous ne sommes pas loin de l'antihéros humilié et offensé de *Breaking Bad*, qui se découvre une solide volonté de puissance alors qu'il n'a plus rien à perdre.

Le cinéaste Jean-Pierre Melville considérait que « le monde des hors-la-loi est le dernier bastion où s'affrontent les forces du bien et celles du mal. C'est le refuge de la tragédie moderne ». *Narcos* reconduit emblématiquement un tel

constat en reprenant le schéma classique de l'*hybris* et de la décadence, où le sang appelle le sang et où le pouvoir, pour se maintenir et s'accroître, stimule la brutalité et la paranoïa. Considéré dans cette optique, le personnage de Pablo Escobar apparaît – toutes proportions gardées – comme une sorte de Caligula contemporain, ce qui contribue bien évidemment à la puissance et à la portée symbolique du récit. *Fargo*, à l'inverse, déconstruit sciemment les codes narratifs de la vengeance, en jouant par exemple avec les tropes de la colère divine, ainsi qu'en témoigne un intertexte biblique récurrent. L'idée même de destin – à l'instar des autres « règles » existentielles dénoncées par Malvo – se voit, du coup, évacuée.

Ces rapports décalés avec le genre antique de la tragédie suggèrent une commune tentative de transcender, par le biais du récit et des représentations, ce que l'on pourrait appeler la douleur fondamentale de l'existence. *Narcos* impute implicitement la souffrance à la démesure ou à l'insatisfaction, en faisant preuve (du point de vue du téléspectateur) d'un certain stoïcisme. *Fargo*, pour sa part, amplifie à outrance les tourments des personnages, pour mieux ensuite les mettre à distance par le rire – si malaisé soit-il –, en adoptant une approche davantage « romanesque », si ce n'est carnavalesque. On a souvent dit de la télévision qu'elle contribuait à désensibiliser la population, qu'elle aurait pour effet de l'endurcir avec le flot d'horreurs qu'elle charrie quotidiennement dans les bulletins de nouvelles et autres émissions à caractère sensationnaliste. Des téléséries comme *Narcos* ou *Fargo* répondent à cette analogie involontaire par l'excès, comme si, en une époque qui refuse obstinément le mal-être, seul un *pathos* exacerbé (attribué à l'Autre) ou caricaturé (désamorcé par l'ironie) était encore tolérable. Il en résulte un tragique en filigrane ; un ersatz de catharsis qui, étonnamment, perdure sous les apparences du divertissement. ■