

Héroïnes problématiques

Sylvain David

Number 75, Winter 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89520ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

David, S. (2019). Review of [Héroïnes problématiques]. *L'Inconvénient*, (75), 87–91.

Héroïnes problématiques

SÉRIES TÉLÉ Sylvain David



« Cherchez la femme », décrète le roman d'investigation classique. Cette formule, d'abord proposée par Alexandre Dumas, a été reprise, en français dans le texte, par Agatha Christie, Arthur Conan Doyle et bien d'autres. Elle renvoie à un univers à prédominance masculine où, pour bien saisir les motivations cachées de suspects potentiels, le détective-psychologue doit s'intéresser aux beautés fatales qui les inspirent et les manipulent. L'évolution subséquente de la fiction policière, marquée notamment par une présence féminine accrue et diversifiée, a peu à peu relativisé le principe. Des séries télé contemporaines telles que *Sharp Objects* ou *Killing Eve* en sonnent carrément le glas, dans la me-

sure où leurs personnages principaux sont des femmes. Il est vrai, cela étant dit, qu'aucune d'entre elles ne semble avoir la conscience tout à fait tranquille.

•

Sharp Objects (Jean-Marc Vallée, HBO, 2018) raconte l'histoire de Camille Preaker, une journaliste alcoolique aux pulsions autodestructrices qui retourne dans son patelin natal de Wind Gap, au Missouri, pour couvrir une enquête sur un meurtre et une disparition d'adolescentes. Son éditeur, assumant auprès d'elle un rôle de père, espère qu'elle saura ainsi affronter certains de ses démons intérieurs. Le séjour la contraint à renouer avec sa mère Ado-



ra, son beau-père Alan et sa jeune demi-sœur Amma qu'elle ne connaît pas vraiment, qui résident dans un imposant manoir gothique au cœur d'un vaste domaine. Rapidement, des tensions irrésolues refont surface. À cela s'ajoutent les images d'un passé refoulé, qui s'imposent ponctuellement à sa conscience : une sœur morte enfant, dont les causes du décès ne sont pas précisées ; une bande de garçons agressifs poursuivant la jeune Camille dans un boisé. En ville, la journaliste fait face à d'anciennes connaissances qui la considèrent comme une étrangère et n'apprécient pas qu'elle vienne publiciser leurs malheurs. Elle redécouvre un milieu minable qui privilégie le maintien des apparences aux dépens de la vérité.

L'intrigue est portée par un trio féminin contrasté, à la distribution parfaite. Camille (Amy Adams) a le potentiel de subversion d'un personnage de l'entre-deux, apte par son étrangeté à investir les failles d'une collectivité. Alors que *Wind Gap* se divise entre le *old money* et le *trash*, elle se décrit fièrement comme une « *trash from old money* ». Si la journaliste réussit généralement à fonctionner en dépit de sa fragilité psychologique et de sa dépendance malsaine à l'alcool, elle ne sait toujours pas, malgré le passage des années, tenir tête à sa mère. Adora (Patricia Clarkson) est, comme son nom le suggère, une belle du Sud narcissique, directement issue de l'univers de Tennessee Williams, dont

les charmes sont maintenant un peu fanés. Elle boit presque autant que Camille mais, distinction cruciale, en y mettant les manières. Son attitude se compose d'un mélange hypocrite de minauderie face au monde extérieur et de rigidité avec son entourage immédiat. Amma (Eliza Scanlen) vit son adolescence en réaction à cet univers familial étouffant. Bien que, près de sa mère, elle joue les petites filles sages en se consacrant à sa maison de poupées, en ville, avec ses amies, elle se révèle provocatrice et dévergondée.

Sharp Objects est une adaptation du roman éponyme de Gillian Flynn (surtout connue pour *Gone Girl*, porté au grand écran par David Fincher). Son intrigue développe trois dimensions complémentaires. Tout d'abord, une enquête policière sur un possible tueur en série. *Wind Gap* étant, à bien des égards, coupé de la modernité, le shérif local et un détective parachuté de la grande ville doivent travailler à l'ancienne, loin des caméras de surveillance et des empreintes numériques sur lesquelles s'appuient nombre de fictions récentes. Lorsque Camille s'en mêle à son tour, l'investigation devient plus généralement un prétexte pour fouiller les dessous de la petite ville. Il en résulte, en une seconde strate narrative, un aperçu journalistique ou sociologique du sud des États-Unis. Le portrait brossé est peu reluisant : la seule industrie locale est un abattoir de porcs, ce qui fait étrangement écho aux crimes com-



mis ; tout le monde est défoncé ; les interactions reposent systématiquement sur la jalousie, la médisance, l'hypocrisie. On comprend d'autant mieux ce que Camille, adulte, a voulu fuir. Cela attise en outre un drame psychologique et familial qui sous-tend l'ensemble de l'histoire : les meurtres de jeunes filles ravivent le souvenir de la sœur défunte ; par leur jeune âge, Amma et ses amies pourraient elles-mêmes être en danger.

Comme c'était déjà le cas dans *Big Little Lies*, l'opus télévisuel précédent de Vallée, le montage joue un rôle essentiel dans l'exposition des faits. Des flashes du passé de Camille crépitent constamment à l'écran : les funérailles de sa sœur ; une cabane inquiétante dans la forêt ; du sang sur un plancher. Ces vignettes annoncent ou soulignent les tensions du récit sans pour autant expliquer quoi que ce soit. Des transitions abruptes, d'une scène (ou même d'un plan) à l'autre, entretiennent un sentiment d'urgence. Des gros plans sur divers objets et un bruitage amplifié (notamment les portes qui claquent) exacerbent la matérialité des lieux et des choses. La bande sonore est généralement intradiégétique : la musique écoutée par les personnages révèle leur état d'esprit, alors qu'ils cherchent tour à tour à fuir le réel ou à trouver la force d'y faire face (l'usage de morceaux peu connus de Led Zeppelin est particulièrement réussi). Des images récurrentes de ventilateurs rappellent l'atmosphère

oppressante de *Wind Gap* et symbolisent l'éternel retour, un temps qui tourne en rond.

Le cumul, souvent déroutant, d'images à fonction indicielle soutient une poétique de la mémoire et du déchiffrement. La série adopte à quelques exceptions près le point de vue de Camille, marqué par le traumatisme et l'hypersensibilité. Le passé, imparfaitement refoulé, agit en elle comme un déclencheur. Cette trace des épreuves vécues est aussi soulignée par le fait que, depuis son adolescence, la journaliste a pour pathologie de s'automutiler en gravant des mots dans sa chair : son corps se lit dès lors littéralement comme les archives de ses crises successives. De manière particulièrement inventive, des inscriptions similaires apparaissent un peu partout en arrière-plan des images, par le détournement de publicités, de panneaux routiers, de graffitis et autres formes d'écriture publique : des lettres tracées sur la carrosserie poussiéreuse de la voiture de la journaliste se lisent tour à tour « *scared* » ou « *sacred* », selon les circonstances ; la bannière « *Hope* », dans une église, se mue soudain en « *Hurt* ». Le spectateur est ainsi convié, de manière encore plus intime, à partager l'angoisse du personnage.

L'ambition de sa facture et la complexité de ses strates sémiotiques ne font pas pour autant de *Sharp Objects* un froid exercice formel. L'esthétique de la série renvoie au genre du *Southern gothic*, marqué par un roman-

tisme déjanté (où le grotesque l'emporte sur le sublime) et une surenchère constante : l'alcôolisme de Camille, qui a constamment à la main une bouteille d'Evian remplie de vodka, frôle la caricature ; la maison familiale, dotée notamment d'une chambre avec un plancher en ivoire, témoigne de la démesure d'une époque plus faste ; les mœurs de la ville, où la défonce et l'ennui semblent banaliser les agressions sexuelles et physiques, contribuent à une impression de malaise généralisé. Cette mise en scène de l'excès ordinaire trouve son apogée à l'occasion du « Calhoun Day », événement fondateur de Wind Gap (un lieu inventé pour la série), dont le déroulement commémore avec enthousiasme tout ce que le Sud peut avoir de malsain et de sordide. Une telle exacerbation des travers collectifs a pour effet de mettre l'accent sur les registres sociologique et familial de l'intrigue : l'enquête policière semble alors délaissée, tout particulièrement dans les épisodes intermédiaires. La conclusion demeure cependant extrêmement efficace et percutante (et ce, jusqu'à la toute fin du générique final) : sous l'apparente lenteur, qui rappelle l'apathie typiquement induite par la canicule, mijote une inquiétante accumulation de tension.

•

L'intrigue de *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC, 2018) repose sur un amalgame de clichés : on y retrouve un jeu du chat et de la souris entre un dangereux tueur à gages d'origine slave et un agent secret britannique qui déroge aux consignes de ses supérieurs ; des cibles qui évoluent dans la haute société ; une enquête qui dévoile un machiavélique complot international ; sans oublier des scènes d'action situées dans des grandes villes européennes et autres destinations exotiques. La série a toutefois pour originalité de faire tenir ses rôles principaux, l'espion et sa proie, par des femmes. Elle se distingue également par un jeu entre deux types d'imaginaires. Villanelle, la tueuse évasive, est une guerrière flamboyante qui paraît tout droit sortie d'un roman d'Ian Fleming. Eve Polastri, l'agente du MI6 lancée à sa poursuite, est une figure effacée mais opiniâtre qui, dans sa banalité efficace, peut évoquer le célèbre Smiley de John le Carré. L'une est une pure créature de fiction ; l'autre pourrait exister véritablement. Il en résulte un mélange improbable d'escapisme et de réalisme : la réalisation

mise constamment sur la tension entre ces tonalités disparates.

Tout paraît, de prime abord, opposer les deux héroïnes, un contraste d'ailleurs souligné par l'excellent jeu des comédiennes. Villanelle (Jodie Comer) est une jeune délinquante diagnostiquée comme psychopathe, qui a été recrutée dans une prison russe par une mystérieuse organisation clandestine. Son physique lisse de mannequin est paradoxalement complété par un sourire de gamine turbulente. Elle habite un vaste appartement savamment délabré à Paris, ne porte que de la haute couture et vit une sexualité aussi ardente que fluide. Dans sa première apparition à l'écran, elle renverse gratuitement la glace d'une petite fille dont l'unique tort était de paraître trop heureuse à ses yeux. Eve (Sandra Oh) est une analyste d'âge moyen, compétente et sans histoire. Si son apparence est a priori moins frappante que celle de Villanelle, elle n'en possède pas moins un visage hautement expressif (ce dont la série fait bon usage à des fins comiques). Elle vit, avec son mari, dans un *flat* londonien à l'ameublement traditionnel ; sa garde-robe est composée de vêtements ternes mais pratiques. La scène initiale où elle apparaît la montre avec la gueule de bois, fière pourtant de ses exploits de la veille au karaoké.

Par-delà cette opposition tranchée entre une vie aventureuse et une existence ordinaire, les deux femmes ont une chose en commun : l'ennui. Villanelle, apparemment trop confiante en ses talents, verse dans l'arrogance et la provocation. Elle taquine ses victimes avant de les tuer ; nargue ses patrons en se présentant à eux dans des tenues de plus en plus excentriques ; et, surtout, donne un aspect spectaculaire à ses assassinats commandés, ce qui tranche avec la discrétion habituellement de mise dans la profession. Eve, de son côté, est blasée par la routine conjugale ; son travail, loin de la stimuler, s'avère tout aussi monotone. Elle se distrait en étudiant les dossiers de crimes irrésolus dans son service, ce qui lui permet, en une intuition révélatrice, de postuler l'existence de Villanelle. Une traque s'engage, laquelle devient vite réciproque, la proie supposée s'amusant à pister à son tour sa poursuivante. Une fascination partagée peu à peu se développe : pour Villanelle, l'apparente normalité d'Eve constitue le summum de l'altérité ; pour Eve, au contraire, affronter la violence de Villanelle est l'occasion de découvrir en elle-même des pulsions semblables.



Avec l'accumulation de situations fantaisistes, *Killing Eve*, issue de courts romans de Luke Jennings, se veut avant tout amusante. Les meurtres sont commis de manière originale et inventive ; la progression de l'enquête mène à des revirements d'alliances abracadabrants ; le cynisme des répliques de Villanelle réussit à surprendre dans un genre pourtant saturé de *one-liners*. Si la série ne fait pas preuve de la même recherche formelle (ou de la même profondeur) que *Sharp Objects*, elle ne s'en démarque pas moins par son approche très compétente des codes narratifs qu'elle s'amuse à détourner : les séquences dans des destinations exotiques comportent obligatoirement des panoramas splendides et lumineux, tandis que les vignettes à caractère bureaucratique revêtent une tonalité sombre et grise. Les transitions entre les scènes – et entre les registres – sont souvent utilisées à des fins comiques. La bande sonore, généralement décalée (par exemple, un *slow* romantique lors d'une confrontation tendue), suggère que l'ensemble n'est pas à prendre trop au sérieux. Cette légèreté assumée ne va pas sans rappeler l'époque des tout premiers *James Bond* ou *Mission impossible*, où les films et les téléseries d'action comportaient une part rafraîchissante de second degré. De ce fait, *Killing Eve* fonctionne autant comme un divertissement léger de fin de soirée que comme une savante déconstruction des tropes.

•

L'accent mis par ces deux séries sur des personnages majoritairement féminins dans des

univers traditionnellement peuplés d'hommes a-t-il cependant une incidence quant à leur signification générale ? *Sharp Objects*, à bien des égards, promeut un principe d'égalité. Une enquêteuse comme Camille Preaker rappelle que les femmes peuvent être tout aussi buveuses, volages, autodestructrices et pourtant efficaces que leurs contreparties masculines issues du roman noir. Si une chose est mise à mal dans sa confrontation à la collectivité de Wind Gap, c'est l'idéal rétrograde et contraignant de la fille rangée, auquel s'accroche désespérément Adora et qu'elle tente d'imposer à Amma. *Killing Eve* valorise également la part obscure de ses protagonistes, mais va plus loin encore dans la critique des stéréotypes. Une tueuse comme Villanelle, qui ne peut s'empêcher de causer chiffrons alors qu'elle commet des crimes sanglants, réussit le tour de force de mettre en évidence le ridicule des stéréotypes à la fois masculins (l'invincibilité) et féminins (la superficialité) imposés par la culture des *blockbusters*. Dans les deux séries, la simple présence féminine se fait affirmation implicite, prise de position face à un ordre symbolique caduc. Les femmes de *Sharp Objects* et de *Killing Eve* forment ainsi un ensemble d'« héroïnes problématiques », pour détourner la célèbre notion de Lukács, dont le conflit principal les oppose moins au monde extérieur qu'à elles-mêmes ou, plutôt, à une image que ce monde tend à projeter sur leur personne, mais dans laquelle elles choisissent, hargneusement, de ne pas se reconnaître. ■