Document généré le 12 août 2025 23:08

L'Inconvénient

L'INCONVÉNIENT
littérature, arts et société

L’internationale du crime

Sylvain David

Numéro 73, été 2018

URI : https://id.erudit.org/iderudit/88284ac

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. (2018). Compte rendu de [L’internationale du crime]. *L'Inconvénient*, (73), 57–59.

Tous droits réservés © L’inconvénient, 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d’auteur. L’utilisation des services d’Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d’utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l’Université de Montréal, l’Université Laval et l’Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'INTERNATIONALE DU CRIME

Sylvain David

Le polar, depuis quelques années, constitue une forme singulière de littérature-monde. On le lit non plus seulement pour le défi de résoudre l'énigme avant le détective ou le bonheur de voir les forces de l'ordre bafouées, mais aussi pour l'évasion momentanée qu'offre une intrigue située en Scandinavie, en Afrique du Sud, en Amérique latine ou en Chine. La télévision n'est pas en reste de cette tendance vers une internationale du crime, tout particulièrement depuis que Netflix s'est mis à diversifier son contenu. Si le polar mondial a souvent des velléités de grand reportage et met l'accent sur la corruption locale et la part d'ombre des histoires nationales, sa contrepartie au petit écran développe davantage une dimension touristique ou ethnologique en donnant à voir un décor, en laissant résonner une langue, en immergeant, le temps d'une saison, le téléspectateur dans un mode de vie.

•

La casa de papel (Álex Pina, 2017), ou « maison de papier », raconte l'histoire d'une bande de braqueurs qui s'en prend à l'Hôtel royal de la monnaie, à Madrid. Les membres de ce commando criminel se connaissent sous des identités d'emprunt et se complémentent par leurs talents respectifs : Tokyo, une jeune femme impulsive, est spécialiste en holdups (et, dans un autre ordre d'idées, narratrice occasionnelle de la série) ; Berlin, un quadragénaire froid et tranchant, agit comme chef d'équipe ; Moscou, usé par quelques années de prison, apporte une expertise en perçage de coffres-forts ; son fils Denver, une tête brûlée, l'assiste dans cette fonction ; Rio, qui a tout juste vingt ans, est un pirate informatique ; Helsinki et Oslo, deux barbus rondouillards, sont des vétérans de la guerre en Serbie ; et Nairobi, autre figure féminine du groupe, possède une expérience de faussaire. Ils ont tous été recrutés par un mystérieux « Professeur », cerveau de l'affaire, qui leur a donné une formation préalable de quelques mois à la campagne, dans un manoir abandonné.

On pourrait croire, de prime abord, à une sorte de reprise hybride de *Ocean's Eleven* et de *Reservoir Dogs*. La production espagnole revendique toutefois rapidement son originalité. Elle le fait d'abord par des touches de couleur locale. Les bandits, qui s'apprêtent à commettre leur forfait, se dotent de masques non pas de Guy Fawkes, comme l'ont popularisé *V for Vendetta* ou le groupe Anonymous, mais de Salvador Dalí. Le contraste entre cette section d'assaut postmoderne et l'architecture classique de l'institution étatique où se déroule une grande part de l'action donne en outre quelques images stylées. La série se distingue ensuite – et surtout – par l'efficacité de son scénario, qui met à profit, de manière rythmée, tous les procédés qu'offre la tradition du feuilleton : ratés du plan initial qui poussent à improviser, tensions entre divers groupes de personnages (malfrats, otages, policiers), revirements imprévus d'allégeances et d'alliances, amours impossibles.

Ce qui fait tout l'intérêt de *La casa de papel* est cependant la figure énigmatique du « Professeur ». Alors que ses complices et subalternes se barricadent dans la Real Casa de la Moneda, il dirige leurs actions à distance, par télésurveillance ; tandis que les braqueurs communiquent avec la police qui les assiège, il lance celle-ci sur plusieurs fausses pistes pour accaparer son attention ; au moment où les forces de l'ordre tentent d'identifier les criminels, il profite de son anonymat pour se rapprocher de l'enquête. Ce Moriarty contemporain apparaît ainsi comme le maître d'un jeu complexe, fondé sur un enchevêtrement de leurres, dont la finalité se dévoile progressivement, au fil des épisodes. La série tente d'assimiler, par le biais de quelques remarques allusives, ce plan machiavélique à une réaction ultragauchiste à la crise économique espagnole, ce qui ferait du « Professeur » et de ses acolytes de vagues

Robin des Bois de la zone euro, mais cette dimension de l'intrigue demeure plutôt anecdotique. La « maison de papier » est du pur escapisme et gagne à être appréciée comme telle.

•

L'ouverture de *Suburra* (Daniele Cesarano et Barbara Petronio, 2017) est spectaculaire : un travelling arrière montre le Vatican illuminé dans la nuit ; un homme sort furtivement d'un immeuble cossu et s'engouffre dans une voiture de fonction ; à l'abri dans l'habitacle, il retire son col romain ; un parcours à travers les monuments historiques de la ville le mène à une résidence protégée par une enceinte, où il paraît être attendu. Le plan suivant montre le même individu, flambant nu, au sein d'une orgie regroupant une vingtaine de participants masculins et féminins, tout aussi dénudés, alors que résonne une musique électronique stridente. Après s'être activé un moment avec une jeune femme noire, il est pris d'un malaise et s'écroule au pied de trois petits voyous, respectivement organisateur et fournisseurs de drogue de la soirée, qui vont aussitôt tenter de tirer profit de cette situation de faiblesse. Le ton est donné : la série veut montrer les dessous des réseaux d'argent et de pouvoir, à Rome, tout en misant sur une certaine provocation tape-à-l'œil.

L'enjeu de l'intrigue est à la fois simple et complexe : le Vatican, financièrement mal en point, doit se départir de terrains en bord de mer, à Ostie, ce qui fait saliver tous les spéculateurs de la ville. Une auditrice officielle de l'Église tente de profiter de sa situation privilégiée pour soutenir l'offre de vente faite par la compagnie de son mari. La mafia, représentée par un omnipotent et inquiétant « Samouraï », cherche également à s'imposer en manipulant à la fois les prélats et les hommes politiques. Ces tentatives de corruption sont partiellement entravées par un conflit avec la pègre rom, qui cherche à agrandir son territoire. Au sein de toute cette confusion, un trio de jeunes loups – le fils d'un « Don » local, l'héritier d'un clan gitan et un étudiant de bonne famille devenu revendeur de drogue – forme une alliance improbable et souvent incompétente pour tenter de se faire une place. L'accent mis sur ces apprentis criminels est d'abord intéressant, dans la mesure où il ouvre à une représentation soutenue de la vie familiale dans divers milieux sociaux, mais s'avère rapidement une distraction, car les drames interpersonnels en viennent à prendre le dessus sur la question du trafic d'influence, pourtant plus porteuse.

La série est adaptée d'un film du même nom (Stefano Sollima, 2015) et reprend la plupart des acteurs de sa distribution. Si l'intrigue est plus ou moins la même, l'évolution des personnages, d'une version à l'autre, est révélatrice : le fils de mafieux passe d'une dégaine de motard (crâne rasé et barbe) à une allure de carte de mode (vêtements cintrés et cheveux décolorés) et s'amourache d'une Africaine, au grand dam de sa sœur raciste ; l'héritier gitan revendique de manière flamboyante son homosexualité, peu tolérée dans les milieux criminels ; l'étudiant dévoyé n'existe tout simplement pas dans le film. On passe ainsi d'une représentation sobre de la criminalité à un militantisme larvé en faveur de la jeunesse et de la diversité culturelle, ce qui est tout à fait noble, mais a pour effet de fausser la finalité du récit. En dépit de cette tendance moralisante, la version télévisuelle propose une innovation formelle efficace : chaque épisode débute par ce qui devrait en principe être la scène finale, pour ensuite proposer une longue analepse visant à montrer comment les choses ont pu à ce point dégénérer.

La série *Gomorra* (Roberto Saviano, 2014), elle aussi dérivée d'un film éponyme (et malheureusement pas disponible sur Netflix), offre une représentation nettement plus intéressante de la mafia contemporaine. L'action se situe cette fois à Naples, dans une cité HLM qui se voulait sans doute futuriste, mais qui ressemble maintenant à un champ de ruines aux allures postapocalyptiques. Les enjeux, dans ce ghetto socioéconomique, sont fort simples : accroître son territoire pour vendre un maximum de drogue à plus paumé que soi. La série, dont l'approche très réaliste rappelle parfois *The Wire*, propose ainsi en quelque sorte la version « pour adultes » de ce que *Suburra* traite sur le mode « ado ». Un autre facteur d'intérêt, propre aux deux productions mais davantage marqué dans *Gomorra*, est la présence constante de rap italien dans la trame sonore, dont les paroles sont même parfois traduites dans les sous-titres, lorsque le permet un silence momentané des personnages.

•

La Mante (Alice Chegaray-Breugnot *et al.*, 2017) manifeste une hésitation semblable entre le récit policier et le feuilleton familial. L'intrigue est d'emblée peu plausible : une tueuse en série, condamnée à la prison à perpétuité vingt-cinq ans auparavant, accepte de collaborer à la capture d'un imitateur de ses crimes à condition d'avoir pour interlocuteur privilégié son fils, encore enfant lorsqu'elle a été captu-

rée et depuis devenu, en réaction à ce traumatisme originel, officier de police. Les scènes montrent tour à tour l'enquête, avec une multitude de cadavres glauques et de suspects potentiels, selon les règles du genre depuis *Seven*, et le drame intime du fils policier, lui-même père de famille et déchiré par des allégeances conflictuelles. Ces dernières vignettes, souvent interprétées avec un surcroît de pathos, s'avèrent vite irritantes et distraient du plaisir que l'on peut par ailleurs tirer à tenter de deviner l'identité – discrètement annoncée par divers indices – du véritable meurtrier.

La série marque cependant un bon coup en faisant tenir le rôle de la meurtrière repentie par Carole Bouquet. Dans une variation réussie du thème de *Silence of the Lambs*, c'est une actrice d'abord connue pour ses rôles de grande bourgeoise pincée qui incarne le Mal à l'état pur. La qualité de la distribution n'arrive pourtant pas à détourner tout à fait l'attention des dialogues souvent creux : les personnages de policiers, notamment, s'expriment dans un argot peu naturel et déclament leurs répliques sur un ton rauque que la réalisation devait estimer être de circonstance. (Cela étant dit, les dialogues sont peut-être tout aussi faibles dans les séries espagnole et italiennes mentionnées plus haut, que la barrière de la langue tend à rendre par défaut exotiques.) L'emploi à répétition par tous les personnages du terme *copycat*, prononcé à la française, est particulièrement ridicule et montre à quel point, en dépit de la grande tradition hexagonale en matière de fiction criminelle, la référence est ici américaine.

•

Si les séries européennes demeurent, en dépit de leurs variations locales, plutôt familières, les productions asiatiques, qui abondent depuis peu sur Netflix, paraissent nettement plus étranges. L'intrigue de *Nappeun Nyeoseokdeul* (Kim Jung-min, 2014), ou « *bad guys* », selon la traduction unilingue de la plateforme, n'est pas en soi déroutante. Un ancien détective devenu alcoolique, qui avait été chassé de la police à cause de ses méthodes ultraviolentes, est rétabli dans ses fonctions pour traquer un tueur en série sévissant à Séoul. Dans le but de bien comprendre sa proie, il fait libérer, pour les intégrer à son équipe, trois des pires criminels que la Corée ait connus : un chef mafieux, qui incarne la force brute ; un assassin professionnel, reconnu pour sa technique ; et un génie psychopathe, représentant l'intelligence dévoyée. Les bagnards se montrent d'abord réticents à collaborer avec les forces de l'ordre, mais une offre de réduction de peine de même que des motifs personnels cachés finissent par les convaincre de former ce que la série nomme, poétiquement, une meute de « chiens enragés ».

Ce qui rend cette production inhabituelle pour le téléspectateur occidental, c'est son cumul très postmoderne de genres et de tons a priori hétérogènes : on passe ainsi, sans transition, de scènes de combat d'arts martiaux, avec maints effets de ralenti et poses esthétisantes des acteurs, à des dissertations pseudo-philosophiques sur la justice et l'humain ; de scènes de violence souvent gratuite, où des hordes de criminels s'entretuent, à des flashbacks à l'eau de rose ; de scènes de pathos truffées de gémissements et de larmes morveuses à de la comédie de bas étage, mimiques grotesques à l'appui. La tonalité générale des épisodes varie également, l'un étant plus axé sur les poursuites, un autre sur le suspense, un troisième sur l'intime, et ainsi de suite. Cela a pour effet paradoxal de ralentir l'exposition générale de l'action à mesure que progresse l'intrigue et que la connaissance des personnages se complexifie (alors que les codes télévisuels occidentaux tendent plutôt vers l'accélération). La qualité de l'image est en outre souvent inférieure à l'équivalent cinématographique qu'offrent de nombreuses séries récentes. Le facteur « dépaysement » l'emporte dès lors, dans ce cas du moins, sur la substance et le contenu.

•

Alors que l'intérêt du dernier demi-siècle pour la littérature-monde a profondément renouvelé l'art du roman, notamment par le développement de diverses formes de réalisme magique, l'essor du polar mondialisé tend, à l'inverse, à subsumer l'exotisme sous une matrice préexistante, d'origine anglo-saxonne. L'apparente diversité des séries policières offertes sur Netflix et autres plateformes du même genre paraît confirmer ce principe. Le téléspectateur est transporté ailleurs par le décor, la langue ou la représentation de la vie quotidienne, mais retrouve un certain nombre de repères en ce qui a trait aux thèmes, aux personnages types et à la structure des intrigues. Non sans paradoxe, plus l'exotisme, pourtant recherché, est présent, plus il a de chances de nuire – comme c'est notamment le cas pour les séries asiatiques, qui jouent davantage sur l'écart entre différents codes culturels – à l'efficacité du récit, à la capacité de l'auditeur étranger à s'y plonger sans réserve.

En dépit de leur caractère dissemblable, un trait commun paraît néanmoins lier les séries recensées ici : elles explorent, à des degrés divers, l'idée que le Mal est parfois nécessaire pour faire le Bien. Cette thèse est soutenue explicitement dans *La Mante* et dans *Nappeun Nyeoseokdeul*, où des criminels endurcis sont mis à profit pour capturer leurs semblables. Elle est traitée de manière plus implicite dans *Suburra*, où les jeunes bandits s'associent entre autres pour se soutenir dans leurs revendications identitaires, et dans *La casa de papel*, où les braqueurs disent réagir à la crise économique. Il en résulte un univers fictionnel fondé sur le relativisme moral et le pragmatisme. Un tel matérialisme, au sens philosophique du terme, est-il une conséquence de la mondialisation et du néolibéralisme qui, inévitablement, l'accompagne ? Se veut-il, à l'inverse, une manière de résister à ces phénomènes en se faisant l'émule de leur instrumentalisme ? Les personnages de ces séries sont-ils de purs produits de notre époque ? Proposent-ils plutôt une contrepartie imaginaire et ambiguë à celle-ci ? Si le crime ne paie pas, ou du moins pas toujours, comme le veut le dicton, l'honnêteté, semblent dire ces productions d'origines nationales diverses, ne vaut désormais guère mieux… ■