

Un repli ironique

Sylvain David

Numéro 74, automne 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89683ac>

[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 [Un repli ironique]. *L'Inconvénient*, (74), 71–73.

UN REPLI IRONIQUE

Sylvain David

Les séries comiques sont réconfortantes. L'effet roboratif qu'elles dégagent ne repose pas uniquement sur une accumulation de gags : leur structure même comporte une visée fédératrice. Tout commence par des enjeux futiles, qui créent des tensions superficielles. Il en découle des manigances inutilement compliquées – et donc ridicules – des protagonistes dans l'espoir de rétablir la situation et, surtout, une résolution finale qui a pour effet de confirmer la cohésion du groupe. Ce principe est observable depuis les origines de la *sitcom*, dont les intrigues sont souvent articulées autour du noyau familial (de *I Love Lucy* à *Modern Family*) ou d'un milieu professionnel (de *M*A*S*H* à *The Office*). Il exerce alors une fonction normative. Un décalage se crée avec des séries comme *Cheers* et *Seinfeld*, qui mettent de l'avant des personnages désengagés et nombri-listes. La dynamique de solidarité interne équivaut dès lors à un repli, à une volonté de se créer une enclave symbolique en marge des contraintes de la vie ordinaire. Cette idée trouve aujourd'hui des échos dans la valorisation de sous-cultures pointues (comme l'ethos *nerd* ou *geek* de *Big Bang Theory* et *Silicon Valley*), ou dans une exacerbation de la dimension cynique et égoïste des anti-héros (*It's Always Sunny in Philadelphia* : un sommet du genre). Si la farce télévisuelle a longtemps été conçue sur la base de l'épisode, une tendance

récente propose des séries comiques dont l'arc narratif est long et structure toute une saison. L'« attitude *sitcom* » de la distanciation ironique vient ainsi soutenir une intrigue plus élaborée. Les productions québécoises *Série noire* ou *Les Invincibles* sont typiques de cette nouvelle approche. C'est également le cas de *Crawford* et de *The End of the F***ing World*.

Crawford (Mike Clattenburg et Mike O'Neill, CBC, 2018) a pour sujet une famille résolument excentrique, qui vit dans une banlieue résidentielle cossue de Toronto. Le père est un ancien policier devenu aphasique à la suite d'une blessure par balle, qui communique en faisant réciter des messages texte à son téléphone intelligent. Il rêve d'un retour idyllique à la nature, mais une excursion en forêt déclenche un conflit avec un duo de *rednecks* hostiles. Le fils aîné, un rocker raté qui regagne le domicile parental au moment où sévit une infestation de rats laveurs, se découvre un don psychique pour communiquer avec ces rongeurs et les héberge clandestinement même si les autres membres de la famille souhaitent s'en débarrasser. Cela l'amène à s'associer à une activiste radicale pour les droits des animaux afin de veiller au bien-être de ces « pandas des poubelles » en milieu citadin. La mère, qui travaille comme cadre supérieure

dans une compagnie alimentaire, a pour objectif professionnel de relancer l'inclusion de jouets dans les boîtes de céréales pour enfants, ce qui attise la jalousie de collègues compétitifs. Elle a un amant officiel, nettement plus jeune qu'elle et passablement écervelé. Le fils cadet, victime de calvitie précoce, se défoule en vandalisant les panneaux de signalisation du quartier. Il consomme régulièrement des friandises au cannabis avec son père. La fille travaille dans le domaine de la construction et est en couple avec un crétin fini. Elle a pour meilleur ami l'ancien amant du fils musicien, qui est considéré par tous comme un membre de la famille. À cela s'ajoute, outre les rats, une pléthore de chiens et de chats, et même un puma.

L'intrigue de *Crawford* est, comme le suggère cette énumération, à la fois cohérente et inexistante. Les épisodes recensent une suite de situations impossibles, lesquelles ont tendance à dégénérer et, dans leur ampleur problématique, à se recouper. Ces antagonismes sont tous suscités par l'inconscience bienheureuse des personnages, par leur incapacité à comprendre le monde hors de la bulle protectrice de leur imaginaire personnel. La série paraît être, à bien des égards, un avatar urbain et bourgeois de *Trailer Park Boys*, dont Clattenburg a réalisé les premières (et meilleures) saisons. Dans cette série, on suit, sous la forme d'un pseudo-documentaire, les déboires des résidents



d'un parc à roulettes miteux des Maritimes où chacun, y compris les gardiens de sécurité, est défoncé, libidineux, déviant, criminel. Un trio central, composé de deux alcooliques et d'un apparent déficient intellectuel, multiplie les combines foireuses pour tenter d'améliorer son sort : chaque saison se clôt, selon un gag récurrent, avec la condamnation de l'un ou l'autre de ces apprentis bandits à une énième peine de prison. Le tout est infusé de références ironiques à la culture canadienne, des motoneiges et du hockey sur glace aux hymnes rock de Rush et de Helix. En dépit de cette déglingue, les « héros » de *Trailer Park Boys* se révèlent attachants dans leur manière d'assumer pleinement leur marginalité incompetente. La proximité des roulettes avec la nature introduit en outre le bestiaire (ratons laveurs, chats, puma) qui se voit transposé, non sans choc culturel, en banlieue torontoise.

L'approche de *Crawford* demeure cependant plus subtile que celle de *TPB*. La série n'est pas conçue pour susciter un rire constant : elle vise plutôt à imposer une vision du monde décalée. Par exemple, les cloisons de la maison familiale finissent criblées de trous : on y voit régulièrement, en arrière-plan, des ratons observer les membres de la famille qui se disputent. L'apparence *emo* du fils musicien – vêtements sombres, cheveux hérissés et abus de mascara – tend à faire de lui un raton honorifique. Le handicap verbal du père a pour conséquence de rendre ses expressions faciales et corporelles extrêmement parlantes. Ce qui est montré des stratégies marketing des céréales pour enfants parodie les fictions économiques à la *Wolf of Wall Street* et les rites d'appartenance (discours de motivation, espion-

nage industriel) qui y sont associés. Le quartier résidentiel prend des allures d'installation surréaliste du fait de ses panneaux de signalisation tordus en des formes originales et élégantes. Un bain tourbillon particulièrement kitsch, avec robinetterie dorée et colonnes gréco-romaines, est installé en pleine forêt. Il en résulte une ambiance étonnante, créée par cette somme de personnages et de situations atypiques. Le premier épisode, qui a pour fonction difficile d'introduire une telle étrangeté, n'est peut-être pas le meilleur, mais la série trouve ensuite rapidement sa tonalité et son rythme.

•

*The End of the F***ing World* (Charlie Covell, Channel 4, 2017) raconte l'histoire d'un adolescent psychopathe ayant plusieurs meurtres d'animaux à son actif, qui fait une fugue avec une camarade d'école nymphomane, au cours de laquelle ils font face à divers types de criminels, dont plusieurs prédateurs sexuels. Avec un tel titre et un tel synopsis, la série peut sembler miser sur la provocation gratuite et être destinée à un public de gamins blasés en mal de sensations fortes. Elle se révèle en fait étonnamment tendre, à mesure que se dévoile la vulnérabilité des personnages. Le jeune garçon, qui rêve au départ d'occire sa compagne, comprend peu à peu qu'elle est la plus forte des deux et la plus en mesure de naviguer dans l'univers trouble des adultes. La jeune fille, au contact de son ami, délaisse petit à petit sa persona de vamp ado pour apprivoiser, et non plus masquer, ses émotions. L'un apprend à ressentir tandis que l'autre s'entraîne à s'endur-

cir. Il en résulte, comme dans *Crawford* mais dans une tout autre tonalité, une ambiance particulière de marginalité solidaire.

La série est adaptée du roman graphique éponyme (Charles S. Forsman, 2013) : les personnages et l'intrigue restent les mêmes, de manière générale, mais l'action se voit transposée des États-Unis à l'Angleterre. Alors que le livre adopte une esthétique underground ou contre-culturelle, avec un dessin sommaire et une trame narrative trouée, la scénarisation télévisuelle complexifie l'intrigue et étoffe la personnalité des protagonistes. Cette réécriture, selon des codes stylistiques plus conventionnels, ne trahit pourtant pas le ton du récit : elle rend les personnages plus attachants sans chercher à atténuer leur déviance ou leur désarroi. La série réussit l'exploit d'offrir un contenu « alternatif » dans un cadre davantage commercial, tout en conservant la fraîcheur et l'authenticité de l'original.

Deux procédés formels rendent en outre particulièrement intéressante la version télé de *The End of the F***ing World*. D'une part, la série repose sur une polyphonie de points de vue. Tandis que la bande dessinée est divisée en sections, chacune narrée par l'un ou l'autre des deux anti-héros, la série adopte une approche plus romanesque. Selon un procédé qui peut rappeler Stendhal ou Nathalie Sarraute, on a droit, alors que se déroule une scène ou un dialogue, aux pensées intimes des protagonistes livrées en voix hors champ, lesquelles contredisent fréquemment leurs actions ou les paroles prononcées. S'affichent ainsi leur fragilité, mais aussi leur hypocrisie. D'autre part, la série offre un jeu constant avec les clichés. Les personnages ne connaissent, en dépit de leur dureté réelle ou affichée, que fort peu le monde dans lequel ils évoluent. Leurs attitudes et réactions doivent dès lors beaucoup à ce qu'ils ont vu au cinéma ou à la télé, comme ils en conviennent d'ailleurs candidement dans leurs échanges. Cela a pour effet de souligner ironiquement, du point de vue du téléspectateur, les tropes que la série moque tout en mettant en valeur son originalité lorsqu'elle s'en détourne, comme c'est souvent le cas.

À l'instar de *Crawford*, *The End of the F***ing World* ne mise pas sur un feu roulant de gags, mais installe plutôt une ambiance singulière, tour à tour comique ou ironique. La jeunesse des comédiens (du moins en apparence) et la qualité de leur jeu contribuent à la création d'un univers *trash* mais qui n'est pas de mauvais goût, où le mal de vivre adolescent s'exprime de manière particulièrement concrète. L'imperturbabilité du jeune psychopathe face aux pires situations de même que les répliques cinglantes et truffées d'obscénités de sa comparse participent ponctuellement à un comique plus direct, afin d'alléger ce qui pourrait éventuellement devenir lourd. Les meilleures scènes de la série reposent cependant sur le procédé très *british* du malaise, où le téléspectateur comprend, bien avant les personnages, qui demeurent très naïfs à cet égard, de quelle manière une interaction sociale peut s'enliser, dérapier. Le vernis de la vie quotidienne se voit momentanément décapé pour révéler le vide et l'ennui – si ce n'est la violence – que, inexorablement, il masque.



ligion, il n'est pas si étonnant que cette esthétique fasse son apparition dans les séries télé d'aujourd'hui.

Par-delà cette ressemblance demeure toutefois une différence significative. Les productions « rebelles » de l'époque reposent sur une dynamique oppositionnelle : les parents et autres figures d'autorité y sont certes ridicules, mais ils représentent une manière d'être à laquelle les jeunes marginaux s'opposent avec ardeur, généralement en vain. Ces films cherchent donc à déconstruire la société bourgeoise de l'intérieur, sans pourtant réussir à montrer autre chose que la part de refoulé qui sous-tend le soi-disant ordre établi. Des séries comme *Crawford* et *The End of the F***ing World* témoignent, quant à elles, d'une époque plus désabusée dans la mesure où leurs personnages ne semblent pas contester une réalité contraignante, normative, dont ils demeurent les exclus, ceux qui n'arrivent tout simplement pas à s'y intégrer. Dans *Crawford*, seule la mère est apte à affronter l'existence moderne : les autres membres de la famille ne peuvent que se soutenir les uns les autres dans divers plans foireux. Dans *The End of the F***ing World*, à peu près tous les adultes sont malintentionnés : c'est, non sans paradoxe, l'instinct délinquant des deux jeunes antihéros qui leur permet de surmonter les diverses épreuves jonchant leur route. De ce fait, ces séries, en dépit de leur iconoclasme apparent, s'avèrent moins une charge contre l'univers tel qu'il est qu'une valorisation de la marge, de l'espace du repli. Dans *Crawford*, au ton plus positif, un tel territoire existe encore dans la maison familiale, refuge confortable, voire bourgeois, contre le monde extérieur. Dans *The End of the*

*F***ing World*, la fugue incessante des héros révèle au contraire tout ce dont ils demeurent privés : leurs planques ou abris sont empruntés, « réappropriés », et toujours éphémères.

Cette quête d'un sanctuaire, d'une porte de sortie, est également observable dans les séries dramatiques récentes (l'exemple le plus éclatant étant *The Walking Dead*, mais c'est également l'un des thèmes sous-jacents de *Breaking Bad*). Or, des productions telles que *Crawford* et *The End of the F***ing World* ne reposent pas sur des conflits ouverts, épiques, mais constituent plutôt un avatar tardif et déglingué de la *sitcom* : leur dimension comique tend à réduire d'emblée tout potentiel « héroïque » pour souligner le principe de distanciation lui-même. S'impose ainsi, en filigrane de l'intrigue, l'aspect tonique du groupe ou du microclan qui se soude, de manière absurde et inventive, face à l'adversité. L'objectif n'est pas, comme dans la comédie traditionnelle, de maintenir un certain ordre ou équilibre face à une loi sociale extérieure. Il s'agit d'entretenir et de valoriser un paradoxal « dysfonctionnement fonctionnel », lequel a pour effet de protéger les personnages d'un réel hostile ou désenchanté que, par inconscience ou par conviction, ils choisissent d'ignorer momentanément. Une part du militantisme contemporain valorise la notion de *safe space* ou de « zone d'autonomie temporaire » : à leur manière, ces séries tout à la fois *trash* et tendres en offrent un cas de figure symbolique, tant chez les personnages, qui se replient dans leur imaginaire illuminé, que chez le téléspectateur qui, au fil des épisodes, est convié à les y rejoindre. ■

Crawford et *The End of the F***ing World* rappellent, à certains égards, le cinéma punk ou alternatif du tournant des années 1980, qui mettait en scène de manière souvent ironique une jeunesse troublée, à la dégaine spectaculaire. Ces productions étaient parfois authentiquement marginales, comme *Polyester* de John Waters, qui suit le dérapage généralisé d'une famille de la classe moyenne dont le fils, un sosie de Sid Vicious, est victime d'une dépendance à la colle et mû par des pulsions de déviant sexuel. Elles se voulaient plus généralement un détournement humoristique de la contreculture, comme *Rock'n'roll High School* qui actualise *Grease* en mettant en vedette The Ramones, ou *Class of 1984* et *Class of Nuke 'Em High* qui font des Iroquois urbains l'équivalent des zombies sanguinaires des films *gore*. Puisque la culture punk, depuis quelques années, a été pleinement assimilée et récupérée par le *mainstream*, comme en témoignent des groupes tels que Green Day ou Bad Re-