

Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.)



# THE HISTORIANS

SAISON 3

Les séries TV décryptées par les historiens

georg  
Editeur



UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE

MAISON DE L'HISTOIRE

Les séries télévisées, phénomène culturel et social incontournable des quinze dernières années, accordent à l'Histoire une place de premier plan. Mettant en scène des guerriers vikings du IX<sup>e</sup> siècle aussi bien que des narcotrafiquants des années 1980, les intrigues situées dans un passé proche ou lointain représentent l'une des catégories les plus prisées du public.

Entre reconstitutions minutieuses et anachronismes assumés, ces relectures contemporaines offrent une vision sans cesse renouvelée du passé. Mais celle-ci fait-elle écho aux avancées de la recherche historique ? Que nous apprend-elle des rapports que notre société entretient avec les siècles précédents ? Pour expliquer le succès de ces séries et la manière dont elles recomposent notre imaginaire, ce livre donne la parole à des historiens qui décortiquent cinq séries : *Versailles*, *Taboo*, *Indian Summers*, *Bates Motel* et *Narcos*.



# ***THE HISTORIANS***

SAISON 3

## COLLECTION MAISON DE L'HISTOIRE

Développée en collaboration avec la Maison de l'histoire de l'Université de Genève, centre interfacultaire dédié à la promotion des sciences historiques, cette collection a pour vocation de présenter des ouvrages d'histoire au grand public et d'élargir la visibilité de cette discipline, outil critique indispensable pour lire et penser les sociétés passées ou contemporaines.

Illustration de couverture

Le personnage de Javier Peña, interprété dans *Narcos* par Pedro Pascal (© Gaumont International Television et Netflix)

Conception graphique  
Atelier Giganto, Genève  
[www.giganto.ch](http://www.giganto.ch)

© 2020 Georg Editeur  
46 chemin de la Mousse  
1225 Chêne-Bourg (Suisse)

[www.georg.ch](http://www.georg.ch)

ISBN 9782825711422

Droits de traduction, de reproduction  
et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.)

# ***THE HISTORIANS***

SAISON 3

Les séries TV décryptées par les historiens



<b>Introduction</b>	<b>8</b>
Ioanis Deroide	
<b><i>Versailles</i> ou le rôle délicat de conseiller historique</b>	<b>26</b>
Mathieu da Vinha	
<b><i>Taboo</i> : la partie d'échecs</b>	<b>50</b>
Françoise Briegel	
<b><i>Indian Summers</i> : la nostalgie de l'Empire revisitée</b>	<b>72</b>
Sylvie Guichard	
<b><i>Bates Motel</i>, un nouveau départ</b>	<b>94</b>
Jan Blanc	
<b><i>Narcos</i>, aux confins du réel</b>	<b>112</b>
Thierry Maurice	

Ioanis Deroide

# *Introduction*

La « saison 1 » de *The Historians* est parue en 2017, la même année que mon ouvrage sur les séries anglo-saxonnes<sup>1</sup>. Le premier livre permettait à des chercheuses et chercheurs de partager le regard qu'ils portaient sur quelques-unes des séries historiques les plus notables, le second ambitionnait de retracer l'histoire des séries historiques (américaines et britanniques principalement). En me proposant aujourd'hui de rédiger l'introduction de la « saison 3 » de *The Historians*, Thalia Brero et Sébastien Farré m'offrent une belle occasion: celle de poursuivre mon récit en esquissant, à partir des remarquables articles qu'ils ont ici rassemblés, un état des lieux de la fiction historique télévisée contemporaine. Celui-ci, en signalant (à côté des séries analysées en détail dans le présent ouvrage) d'autres séries, donnera aux lectrices et aux lecteurs – du moins je l'espère – l'envie de les découvrir et de les comparer comme ferait un navigateur qui, voguant d'île en île, finit par cartographier des archipels.

Puisque l'on parle d'itinéraire, je ne vois pas de meilleur point de départ que *Versailles*, à laquelle Mathieu da Vinha consacre son article. En effet, il s'agit d'une série « à costumes » et cette expression résume à elle seule les griefs que formulent contre les séries historiques ceux qui y sont allergiques. Pour ces spectateurs, les costumes « d'époque » et les décors dans lesquels ils se tiennent sont les promesses les plus sûres de personnages figés et de récits corsés. Déconnectés des goûts et des préoccupations contemporaines, ces *costume dramas* abuseraient des reconstitutions en studio pour proposer des univers superficiels où tout n'est que joli tissu et mobilier de style sous les lustres et les dorures. Inversement, rares sont

1 Ioanis Deroide, *Dominer le monde. Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017.

les amateurs de séries historiques qui n'incluent pas dans les raisons de leur goût le plaisir d'admirer de belles personnes vêtues de beaux costumes évoluer dans de beaux décors. Le costume, c'est un vecteur de charme, d'exotisme, de nostalgie souvent, d'évasion toujours.

Bien sûr, *Versailles* représente une vision contemporaine de la série à costumes, où ceux-ci ne sont jamais si précieux qu'ils ne puissent être éclaboussés de boue et de sang, et jamais si contraignants qu'on ne puisse prestement les ôter. Bref, elle s'inscrit pleinement dans cette nouvelle manière qui, depuis quinze ans déjà, pimente la fiction historique de violence et de sexe; la série pionnière en la matière, *Rome*, date de 2005<sup>2</sup>.

Passée cette première qualification de « série à costumes », on peut plus précisément situer *Versailles* en la posant au croisement de trois sous-catégories sérielles.

D'abord, elle est, comme son titre même l'indique, une série de lieu. Les séries TV, historiques ou autres, se choisissent souvent des titres toponymiques: *Downton Abbey*, *Boardwalk Empire*, *Un village français* ou encore... *Bates Motel*, aussi étudiée ici. La raison en est qu'elles créent des « univers fictionnels »<sup>3</sup> (et non de simples récits) et qu'un moyen efficace d'identifier et de circonscrire un tel univers est de le définir d'abord par une localisation. Quand le lieu en question est aussi célèbre que le château de Versailles, toutes les connotations qui y sont attachées disposent le spectateur à recevoir la fiction d'autant plus aisément: on sait tout de même un peu à quoi s'attendre en regardant une série qui tient son titre d'un des plus fameux palais royaux du monde.

Une série de lieu, donc, mais aussi une série de cour, soit un sous-genre qui fait florès aux quatre coins du monde. Durant les

2 Voir Pierre Sánchez, « Rome, ou l'émancipation féminine durant les guerres civiles », in Thalia Brero et Sébastien Farré (éd.), *The Historians, Saison 2. Les séries TV décryptées par les historiens*, Genève, Georg, 2018, p. 16-38.

3 Jean-Pierre Esquenazi, « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, 39 (2015), p. 93-102. Publié en ligne: [www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-93.htm](http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-93.htm) (consulté le 20 juillet 2019).

années 2010, nous avons pu suivre, venant de Turquie, *Muhteşem Yüzyıl / Le Siècle magnifique* (2011-2014), centrée sur le sultan Soliman le Magnifique et son épouse issue du harem, Roxelane, établie au palais de Topkapı à Constantinople dans les années 1520-1560<sup>4</sup>. Des États-Unis nous est parvenue *Reign* (2013-2017) qui se déroule aussi au XVI<sup>e</sup> siècle, mais cette fois-ci en France, à la cour des Valois. En Chine, *Story of Yanxi Palace* (2018), qui porte sur la cour de l'empereur Qianlong au XVIII<sup>e</sup> siècle, a connu un très grand succès.

Ces trois séries et de nombreuses autres du même type ont en commun d'être fortement mâtinées de *soap opera*, un genre majeur de la fiction TV, qui « repose sur l'empathie envers des personnages dont on explore avant tout la vie émotionnelle. Ses thèmes de prédilection sont la famille, les relations sentimentales plus ou moins contrariées et les conflits de générations »<sup>5</sup>. Le *soap* se marie très bien à la série curiale car il y est question de passions amoureuses, de haines féroces, d'intrigues, de trahisons, de jalousies, et quoi de plus adapté que le milieu fermé, codifié, hiérarchisé d'une cour royale ou princière pour qu'elles s'y concentrent, s'y expriment et s'y affrontent. *Versailles* s'inscrit en plein dans ce mélange, obsédée qu'elle est par les amours de Louis XIV (ainsi que par celles de son frère Philippe d'Orléans) et les complots qui se seraient tramés, dans l'enceinte même du palais, contre le roi.

Le monarque, c'est lui qui ancre *Versailles* dans un troisième sous-genre, qui s'est épanoui surtout au Royaume-Uni et en Corée du Sud, deux pays de tradition monarchique (bien que la Corée ait perdu son dernier empereur en 1910) qui font des séries de roi, de reine – ainsi que, dans le cas des Coréens, de prince héritier – depuis qu'ils ont des chaînes de télévision et qui ne semblent pas

4 Voir Ludovica Tua, « *Le Siècle magnifique*. Conflits de mémoire dans la Turquie contemporaine », in Brero et Farré (éd.), *The Historians, Saison 2, op. cit.*, p. 40-65.

5 Sullivan Le Postec, « De Dallas à... Dallas, une histoire du soap », *Allocine.fr*, 11 juin 2012 : [www.allocine.fr/article/dossiers/series/dossier-18591837/?page=2&tab=0](http://www.allocine.fr/article/dossiers/series/dossier-18591837/?page=2&tab=0) (consulté le 20 juillet 2019).



En dépit de sa popularité en Chine et au-delà, *Story of Yanxi Palace* a été brutalement retirée de l'antenne en janvier 2019 après que des médias proches du pouvoir lui ont reproché son immoralité et sa frivolité

près d'arrêter. En 2016 par exemple, soit l'année suivant la première saison de *Versailles*, Netflix lançait *The Crown*, ITV proposait la première saison de *Victoria* et KBS1 en Corée diffusait *Love in the Moonlight*, trois séries « royales » qui, comme nombre de leurs aînées, ont rassemblé un large public.

Des séries de monarques, on n'en trouve guère en France, un pays où les dramaturges puis les cinéastes n'ont jamais fait du roi un protagoniste, et qui, après avoir rompu spectaculairement avec la monarchie pendant la Révolution, est aujourd'hui républicain presque sans discontinuer depuis maintenant 150 ans. Voilà pourquoi, dans *Nicolas Le Floch* par exemple, Louis XV puis Louis XVI apparaissent peu à l'écran.

*Versailles* serait donc une exception. Encore faudrait-il qu'elle fût une série française. Il est permis d'en douter: comme le rappelle Mathieu da Vinha, le projet a bien été porté par Capa Drama et Canal+, les deux premiers épisodes ont bien été tournés par Jalil Lespert, mais les scénaristes sont britanniques, et la distribution comme les réalisateurs majoritairement anglo-saxons. Et la série, pensée pour le marché occidental sinon mondial, est une coproduction internationale tournée en anglais. Louis XIV s'exprimant dans la langue de Shakespeare plutôt que celle de Molière, c'est un choix qui peut rebuter, même s'il permet de réunir le budget souhaité, le plus élevé de l'histoire des séries françaises. C'est surtout un choix qui peut surprendre, et sembler daté et bien contraignant au milieu des années 2010, quand la formule gagnante paraît plutôt celle du « contenu local pour un public mondial » que met en avant Netflix<sup>6</sup>. La sud-coréenne *Kingdom* (une autre série de prince héritier) ou l'espagnole *Las Chicas del cable*, par exemple, sont produites à la manière locale (bien qu'avec des moyens confortables) et promues mondialement.

Comment mieux souligner la diversité des séries historiques qu'en passant de *Versailles* à *Narcos*, de la France à la Colombie, du XVII<sup>e</sup> siècle aux années 1980, du Roi-Soleil au roi de la cocaïne ?

Pas plus que la précédente, celle-ci ne sort de nulle part: *Narcos* est une série consacrée au trafic de drogue et située dans

6 «Netflix sources local content for global audiences», WARC, 1 avril 2019: [www.warc.com/newsandopinion/news/netflix\\_sources\\_local\\_content\\_for\\_global\\_audiences/41881](http://www.warc.com/newsandopinion/news/netflix_sources_local_content_for_global_audiences/41881) (consulté le 2 août 2019).

les années 1980-1990, or ces deux créneaux ont été bien occupés depuis les années 2000, mais rarement dans les mêmes séries.

D'un côté, la plupart des séries sur la drogue ne sont pas historiques mais contemporaines, Thierry Maurice en énumère d'ailleurs de nombreux exemples dans son article. De l'autre, la grande majorité des séries sur les années 1980 jouent deux cartes au choix. La première est celle du contexte de la guerre froide, résurgente puis finissante dans cette décennie, ce qui conduit généralement à donner dans le genre de l'espionnage, comme *The Americans* ou *Deutschland 83*. Plus rarement, le propos se concentre (et il s'agit alors souvent d'une mini-série) sur un événement ou un phénomène qui trouve en partie sa signification dans ce contexte d'antagonisme Est-Ouest comme le récent et très bien reçu *Chernobyl*. La deuxième carte est celle de la nostalgie saturée de références issues de la culture populaire des *eighties*, comme la série fantastique *Stranger Things*, la comédie *The Goldbergs* ou bien *Halt and Catch Fire*, consacrée aux débuts de l'informatique personnelle. La vogue de ces séries s'affirmant, les univers culturels qu'elles choisissent d'explorer sont parfois très précis, comme les *summer camps* américains dans *American Horror Story: 1984*, l'industrie pornographique japonaise dans *The Naked Director* et même le catch féminin dans *GLOW!*

Certes, *Narcos* n'est pas la seule à croiser drogue et années 1980: *Snowfall*, qui lui est légèrement postérieure, a pour sujet l'explosion de la consommation de crack à Los Angeles et l'espagnole *Fariña* (depuis 2018) montre comment des pêcheurs galiciens se sont reconvertis dans l'importation de cocaïne durant la même période. Mais *Snowfall* se concentre sur une grande ville américaine, c'est-à-dire un marché de consommation de la drogue, et *Fariña* nous fait découvrir une route secondaire (à l'échelle mondiale) du trafic de stupéfiants, alors que *Narcos*, elle, explique ce qui se trame autour des lieux de production principaux et des circuits d'exportation majeurs de cette époque, ce qui en fait la série la plus

géoéconomique et géopolitique du lot, et celle qui traite des enjeux les plus importants.

Ce traitement obéit à une forme proche de celle du documentaire (dont Netflix est aussi un gros pourvoyeur) avec des marqueurs d'authenticité que Thierry Maurice détaille dans son article et qui évoquent les séries de guerre, où sont aussi utilisées des images d'archives, et où l'on trouve également l'affichage de dates et lieux à l'écran situant les événements, ou des récits en voix off accentuant la prétention à la vérité: on pense à *The Pacific* sur la Deuxième Guerre mondiale. Le rapprochement n'est pas innocent puisque *Narcos* est en effet une série de guerres: celle de Pablo Escobar contre l'État colombien, celle des cartels entre eux, et puis la guerre « contre la drogue » (*war on drugs*) mise en avant par le gouvernement américain depuis les années 1970. On peut compléter cette liste en relevant, avec l'historien Jorge Cañizares-Esguerra, un parallèle avec la guerre d'Irak (2003-2011): selon lui, *Narcos*, en montrant comment l'usage de la torture, de la terreur et de la surveillance électronique ont joué un rôle dans la construction de « l'empire américain contemporain », documente avec une grande pertinence le fait qu'avant l'Irak, il y a eu la Colombie<sup>7</sup>.

Il n'est pas étonnant de rencontrer ce terme d'empire dans une critique de série tant sont nombreuses les fictions historiques (américaines, britanniques, mais aussi chinoises) qui sont ancrées dans des civilisations impériales ou impérialistes<sup>8</sup>. L'Empire britannique des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, par exemple, constitue le cadre de l'action de nombreuses séries, dont *Indian Summers* et *Taboo*, examinées dans ce livre par Sylvie Guichard et Françoise Briegel respectivement.

Ces deux *period dramas* partagent donc un même cadre géopolitique général, mais ils prennent place à des époques bien distinctes et surtout dans des lieux – essentiels à la définition de l'identité

7 Jorge Cañizares-Esguerra, « Magical Realism on Drugs: Colombian History in Netflix's *Narcos* », *Not Even Past*, 26 octobre 2015 : <https://notevenpast.org/magical-realism-on-drugs-colombia-in-netflixs-narcos/> (consulté le 30 juillet 2019).

8 Deroide, *Dominer le monde*, op. cit..

d'une série comme nous l'avons souligné – très différents : *Indian Summers* se déroule dans les années 1930 à Simla, une ville des contreforts de l'Himalaya qui fut la capitale d'été du Raj (l'Empire des Indes) alors que *Taboo* a pour cadre une ville-monde européenne (Londres) en 1814.

Entre-deux-guerres, « étés indiens », lieu de villégiature pour colons anglais, toute une imagerie familière est convoquée par ces quelques repères. On pense par exemple aux vacances exotiques d'Hercule Poirot ou de Miss Marple, d'autant plus qu'*Indian Summers* comporte son lot de morts et de mystères – sans pour autant appartenir au genre policier. Et puisque les maîtres (britanniques) sont entourés de valets (autochtones), on pense aussi à *Downton Abbey*, dont le succès mondial a encouragé la mise en chantier de séries comme celle-ci. La référence à *Downton Abbey* est utile car c'est l'une des séries contemporaines qui a le mieux représenté une tendance lourde : la mise en avant d'une galerie de personnages féminins – souvent au sein d'une même famille et placés dans des conditions socio-professionnelles inégales – autour de la question de l'émancipation. Le propos n'est pas nouveau dans l'histoire des séries mais il est indéniablement plus appuyé dans le contexte du renouveau féministe amorcé dans les années 1990 et qui résonne dans la culture de masse depuis les années 2000. A partir de 2007, *Mad Men*, pourtant organisée autour d'un de ces héros masculins immoraux qui ont envahi les écrans à la suite de Tony Soprano, se distingue par le soin apporté à décrire trois trajectoires féminines (celles de Betty, Peggy et Joan) censées résumer une époque. De 2009 à 2017, *Un village français* a souligné cet enjeu de l'émancipation des femmes en le traitant dans le contexte exceptionnel de l'Occupation. *Downton Abbey* a ouvert l'éventail en y ajoutant la dimension générationnelle : on y suit les cinq femmes aristocrates de la famille Crawley (la grand-mère, la mère et les trois filles) auxquelles on peut ajouter Lady Rose ainsi que, du côté des servantes, Gwen, Anna et Mrs Hughes. Ce qui est remarquable, c'est la diversité des séries dans lesquelles on peut aujourd'hui



Une mère et ses trois filles devant l'école de danse familiale, ou Berlin-Ouest vue à travers quatre trajectoires de femmes (*Ku'damm 56*)

décèler un tel schéma: *Ku'damm 56* (et sa suite *Ku'damm 59*) met ainsi en scène de manière similaire une mère et ses trois filles dans Berlin-Ouest. Les trois héroïnes de *La Vie devant elles* déclinent à peu près les mêmes postures, aspirations et divergences de vues dans le bassin minier nordiste de la fin des années 1970. Quant à *Harlots*, elle multiplie les situations en mettant à profit ses nombreux personnages féminins évoluant dans ou autour du monde de la prostitution dans le Londres des années 1760.

*Indian Summers* ne brille donc pas par son originalité en empruntant cette voie mais le contexte colonial enrichit son propos. D'une part, comme l'observe Sylvie Guichard, il souligne le lien métaphorique entre quête d'autonomie personnelle et aspirations à une autonomie nationale. C'est toujours un plaisir de relever ainsi dans une série historique une adéquation entre le problème qui se pose aux personnages et celui dans lequel se débat leur époque. Dans *The Americans*, par exemple, la guerre froide est tout autant celle qui oppose les États-Unis et l'URSS que celle que se livrent les deux époux de ce couple d'espions infiltrés dont nous suivons les

aventures, de telle sorte que la série peut être reçue d'abord comme une fiction sur le mariage.

D'autre part, les deux personnages d'*Indian Summers* qui présentent la dynamique émancipatrice la plus marquée (Alice Whelan et Sooni Dalal) ont une identité atypique : une Britannique élevée en Angleterre mais née en Inde d'un côté, une Parsie guère représentative de ce qu'on pourrait imaginer « l'Indienne-type » de l'autre. Cela permet de croiser le questionnement sur l'émancipation féminine et un autre sur les rapports majorité / minorités et dominants / dominés. Il est vrai que le traitement de l'époque coloniale demeure sensible et les résultats peuvent s'avérer décevants, la nostalgie et le goût pour la fiction patrimoniale (*heritage*) l'emportant souvent sur d'autres visions possibles du passé colonial. Cependant, en dépit des limites d'un exercice comme celui d'*Indian Summers*, on ne peut que saluer le courage des producteurs et diffuseurs britanniques de ne pas ignorer ces pans de leur histoire. Quand la télévision française proposera-t-elle, fût-ce sur Canal+, un *Étés algériens*? Plus improbable encore : quand pourrons-nous voir une série historique japonaise située en Corée annexée (1910-1945)?

En présentant ainsi *Indian Summers*, en la rapprochant d'une série comme *Downton Abbey*, nous avons observé une face du *period drama*, celle des séries immédiatement plaisantes (pour qui n'est pas rétif au genre dans son ensemble) : costumes et décors impeccables, protagonistes positifs, romances, conflits de famille et de classe auxquels on ajoute une bonne dose de *soap*. Il s'agit souvent de séries se déroulant dans les milieux aristocratiques entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le premier XX<sup>e</sup> siècle (*Pride and Prejudice*, *Victoria*) mais même une série ancrée dans un cadre plus récent et plus populaire comme l'optimiste *Call The Midwife* peut y être rattachée. En dépit des drames voire des violences qui les agitent, toutes ces fictions ont en commun d'être assez « propres » et de s'en tenir à un registre réaliste, limité cependant par les invraisemblances propres au *soap*. *Indian Summers*, par exemple, n'hésite pas à avoir recours au cliché des origines familiales cachées puis révélées.

Au contraire, une série comme *Taboo* représente une autre face de la série historique: sombre, sale et tirant sur le surnaturel. Par sa vision d'un Londres boueux et dangereux, elle s'inscrit dans l'héritage de *Rome*, que ses créateurs avaient voulu faire ressembler à Calcutta plutôt qu'à un empilement de carton-pâte blanc immaculé. Le même traitement a pu être appliqué au New York des années 1860 (dans *Copper*) et du début du XX<sup>e</sup> siècle (dans *The Knick*) et on le retrouve encore dans le Londres de *Ripper Street* qui fait revivre le quartier de Whitechapel dans les années 1890, juste après la vague de crimes qu'y a commis Jack l'Éventreur.

Par son choix d'un héros charismatique et violent, parfois effrayant, *Taboo* suit aussi la voie ouverte dans les années 2000 par les séries historiques de HBO comme *Rome* (encore) ou *Deadwood*.

Moins évidente peut-être est la pertinence d'avoir choisi l'année 1814 comme point de départ du récit. Cette période de la fin de l'Europe napoléonienne n'est pas parmi les plus couramment représentées à la télévision, mais elle peut intéresser des scénaristes parce qu'il s'agit d'un moment charnière, encore alourdi par le passé mais déjà animé par l'avenir. Voilà pourquoi tant de séries situées aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (avant, notre conscience des ruptures est moins nette) se concentrent sur les mêmes séquences historiques, marquées par d'importants tournants. Il peut s'agir de périodes de conflits, car suivre une fiction qui se déroule tout au long d'une guerre est la garantie d'un avant et d'un après bien distincts, et donc d'arcs narratifs qui ne manqueront pas de relief. Les temps d'après-guerre ont aussi la faveur des créateurs d'univers sériels car ils permettent de plonger les personnages dans un univers instable, à même là aussi de les faire évoluer dramatiquement. C'est pourquoi plusieurs séries récentes ont choisi l'immédiat après Première Guerre mondiale comme contexte initial: *Boardwalk Empire*, *Peaky Blinders*, *Miss Fisher's Murder Mysteries*... Dans le cas de la première, qui commence en 1920, ce jeu de rupture et de continuité historique s'exprime dans la trajectoire d'un des personnages principaux, Jimmy Darmody, qui, placé dans une impasse

par l'expérience traumatisante (physiquement et psychiquement) de la violence guerrière, n'en sort que pour embrasser une carrière criminelle permise par l'entrée en vigueur de la Prohibition aux États-Unis, justement en janvier 1920.

Dans le cas de *Taboo*, une série qui rappelle, comme le montre bien Françoise Briegel, à quel point l'Amérique du Nord fut un enjeu des rivalités européennes aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, le choix de partir de la disparition de l'Empire napoléonien et de la réorganisation de l'Europe qui s'ensuit est tout à fait opérant.

Tirer la série vers le surnaturel est une autre décision qui mérite commentaire. De manière générale, ce registre sied bien au XIX<sup>e</sup> siècle britannique, qui a produit des chefs-d'œuvre littéraires fantastiques ou horrifiques, lesquels ont fait l'objet d'innombrables adaptations et relectures: *Frankenstein* (1818), *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* (1886) et *Dracula* (1897) sont les trois titres les plus célèbres d'une production pléthorique. Sur le créneau de la littérature populaire à bon marché, les *penny dreadfuls* contribuèrent à forger des récits et personnages sensationnels. Ils ont laissé une empreinte suffisamment forte pour qu'une série d'horreur du milieu des années 2010 revisitant les grands mythes du gothique victorien choisisse de s'intituler justement *Penny Dreadful*<sup>9</sup>.

Dans *Taboo*, le merveilleux (inquiétant) et la magie (noire) sont empreints d'exotisme: le héros aux visions médiumniques et aux allures de chaman tatoué revient d'un long séjour en Afrique, un continent encore guère colonisé au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce thème du voyage lointain qui permet l'irruption du surnaturel connaît un regain d'intérêt dans la fiction historique actuelle comme le montre la saison 1 de *The Terror*: on y suit la lutte pour la survie d'un équipage britannique dans les années 1840 face à un environnement hostile (l'océan glacial Arctique) et une étrange créature qui ne l'est pas moins. Comme *Taboo*, cette série montre que la fiction

9 Voir Vincent Fontana, «*Penny Dreadful*. Un imaginaire de la peur dans l'Angleterre victorienne», in Brero et Farré (éd.), *The Historians, Saison 2*, op. cit., p. 66-89.

historique pourrait bien être le dernier refuge de l'exotisme mystérieux : le fameux passage du Nord-Ouest que les marins cherchent au péril de leur vie dans *The Terror* est aujourd'hui promis à devenir une autoroute maritime du fait du changement climatique.

Ces fictions posent aussi la question des limites du genre historique. Dans *Taboo*, la part d'onirisme est somme toute limitée, mais si l'importance accordée aux éléments imaginaires s'accroît jusqu'à ce qu'ils l'emportent sur le reste, comme cela peut être le cas dans la *fantasy* (un genre auquel appartiennent les séries *Game of Thrones*, *Merlin*, *Britannia*...), on sort sans doute de l'Histoire. Même dans ce cas, des apparences « historiques » (costumes, décors, lexique, types de personnages) et des modèles (la guerre des Deux Roses comme source d'inspiration de *Game of Thrones*, par exemple) sont toutefois conservés. A contrario, si l'on accroît la part du factuel dûment vérifié, on bascule dans le « docu-fiction » et, si l'on continue encore, dans le documentaire « pur », si tant est qu'une telle chose existe.

C'est vers une autre limite du genre historique que nous pousse *Bates Motel*, la série que Jan Blanc éclaire pour nous dans son article. À vrai dire, sa présence aux côtés de *Versailles*, *Narcos*, *Indian Summers* et *Taboo* peut interroger car, à la différence de celles-ci, celle-là ne se déroule pas dans le passé. Il nous semble donc pouvoir en conclure qu'il ne s'agit pas d'une série historique.

L'affaire est en réalité un peu plus complexe, car on peut tout de même poser la question de la distance entre notre présent et l'univers de *Bates Motel*. En effet, les créateurs de cette série ont cherché à semer la confusion dans notre faculté à situer chronologiquement un lieu ou des personnages grâce aux costumes et décors – si consubstantiels aux séries historiques, comme nous l'avons vu. Ici, la Mercedes vintage que conduit Norma Bates, le tablier qu'elle enfle pour faire la cuisine, la coiffure et les habits de son fils Norman, le motel lui-même bien sûr, et jusqu'à la palette de couleurs utilisée d'épisode en épisode, produisent un décalage, une incertitude qui place *Bates Motel* dans un entre-deux, ni passé,



À quelle époque se déroule *Gotham*? Costumes et décors ne permettent pas de répondre avec certitude et la série nous plonge dans les brumes d'un passé indistinct

ni tout à fait présent. D'autres séries ont recours à cette confusion qui peut produire une impression d'atemporalité. *Gotham*, par exemple, s'intéresse à la ville fictive du même nom avant que Batman n'en devienne le justicier emblématique. L'univers de ce super-héros, issu des comics, couvre plusieurs décennies de productions visuelles (le personnage a été créé en 1939, sa première adaptation à la TV remonte à 1966), ce qui a décidé les producteurs à mêler dans les costumes, les accessoires et les décors des objets ou des formes datant de plusieurs époques, de telle sorte que, selon le mot du showrunner Bruno Heller, le résultat apparaisse comme « le passé de tout le monde »<sup>10</sup>.

Une autre façon de discuter *Bates Motel* à partir d'un regard « historien » est d'aborder cette série en termes d'histoire du cinéma puisqu'elle s'annonce en quelque sorte comme le *prequel* de *Psycho*, le célèbre film d'Alfred Hitchcock. On peut donc la rapprocher de cette vague de séries historiques qui s'intéressent à l'histoire de la culture pop: *Vinyl* (qui nous plonge dans le rock des

<sup>10</sup> Inkoo Yang, «Gotham Creator Bruno Heller: 'Origin Stories Are the Meat of the Genre'», *The Village Voice*, 8 octobre 2014 : [www.villagevoice.com/2014/10/08/gotham-creator-bruno-heller-origin-stories-are-the-meat-of-the-genre/](http://www.villagevoice.com/2014/10/08/gotham-creator-bruno-heller-origin-stories-are-the-meat-of-the-genre/) (consulté le 2 septembre 2019).

années 1970), *The Get Down* (qui nous fait revivre les débuts du hip-hop), *Feud* (qui nous rend témoins de la rivalité entre Bette Davis et Joan Crawford). Sans parler de toutes les séries qui mettent un point d'honneur à recréer à grands frais le contexte culturel dans lequel elles prennent place: le début des Années folles dans *Boardwalk Empire*, leur fin dans *Babylon Berlin*, etc.

Dans le cas de *Bates Motel*, c'est à une œuvre précise et non seulement à une période de l'histoire culturelle que la série se réfère. Ce n'est donc pas une série historique mais peut-être une série historienne au sens où elle interroge son passé, ses origines (le long-métrage de 1960, mais pourquoi pas aussi le remake de 1998), et les étudie pour se construire. On retrouve la même démarche, avec davantage de souplesse, dans *Fargo*, une série produite depuis 2014 et dont les différentes saisons se déroulent dans le présent ou dans un passé plus ou moins lointain mais en conservant toujours des liens avec le film éponyme des frères Coen de 1996.

Si le qualificatif de série «historienne» pose problème – *Bates Motel* restant une œuvre de fiction et non une étude scientifique –, on pourra plus facilement s'entendre sur celui de «mémoirelle». Assurément, *Bates Motel*, *Fargo* et d'autres portent en chacune d'entre elles la mémoire d'une œuvre antérieure, fondatrice, dont elles sont l'héritière.

Tout au long de cette introduction, j'ai finalement moi-même bridé ma mémoire, cherchant à situer les séries qui composent ce troisième *Historians* en leur trouvant des marraines, des cousines et des héritières plus que des ancêtres. La grande majorité des séries que j'ai citées appartiennent à la décennie 2010 parce que les lectrices et les lecteurs de ce livre auront sans doute plus de plaisir à regarder des séries récentes, plus immédiatement satisfaisantes techniquement et esthétiquement.

J'espère néanmoins qu'à partir des séries analysées en détail dans les pages qui suivent, on aura aussi à cœur de découvrir des

fiction plus anciennes, moins fringantes peut-être, mais qui ne méritent pas d'être oubliées. Ce combat contre l'oubli, dans un contexte de renouvellement rapide de l'attention médiatique, est celui de l'historien mais peut devenir celui du fan : avoir le goût des séries historiques, c'est forcément acquérir aussi celui des vieilles choses.



Mathieu da Vinha

**Versailles ou  
*le rôle délicat  
de conseiller  
historique***

À en croire ses producteurs, la série *Versailles* serait née d'une visite de la galerie des Glaces peu de temps après sa restauration<sup>1</sup>. Une longue gestation aura été nécessaire pour la voir aboutir: alors que la société de production CAPA Drama y pensait depuis 2008, il fallut attendre pas moins de sept ans pour regarder le premier épisode de la saison 1, diffusée sur Canal+ du 16 novembre au 14 décembre 2015. Composée de dix épisodes de chacun cinquante-deux minutes environ, la série s'est poursuivie sur le même schéma pour une deuxième saison (diffusée du 27 mars au 24 avril 2017) puis une troisième (diffusée du 23 avril au 21 mai 2018).

Plusieurs raisons expliquent le délai de création<sup>2</sup>. Tout d'abord, la production n'a pas été satisfaite d'une équipe de scénaristes française, laquelle collait trop, à son goût, à la réalité historique. Cette collaboration, initiée en 2008, prit fin durant l'été 2009. CAPA Drama s'associa dès lors à une productrice américaine aguerrie, Anne Thomopoulos, qui avait déjà officié entre autres dans les séries *Rome* et *Borgia*. Les auteurs réputés André et Maria Jacquemetton, alors scénaristes de la série à succès *Mad Men*<sup>3</sup>, furent recrutés et la série – devenue une coproduction volontairement internationale mais où la société de production française CAPA Drama restait à la

- 1 « Il y a six ans, nous nous promenions dans la galerie des Glaces avec Hervé Chabalier, le fondateur de CAPA. Nous parlions fiction, et rêvions de produire une série internationale. Mais il nous fallait une marque, comme les Américains avec New York... Et nous avons soudain réalisé qu'elle était là, devant nous: Versailles!» se souvient Claude Chelli, producteur exécutif de la série de Canal+. Élisabeth Perrin, «*Versailles*, la marque sans frontières», *Le Figaro* (programmes TV), 16 novembre 2015: <http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/serie/89734/versailles-la-marque-sans-frontiere.html> (consulté le 15 mai 2019).
- 2 Nicolas Madelaine et Grégoire Poussielgue, «"Versailles", la série royale», *Les Échos*, 12 décembre 2014.
- 3 Voir une brève du 12 septembre 2010 dans *Télé Loisirs*: [www.programme-tv.net/news/series-tv/10730-canal-travaille-sur-une-serie-avec-des-auteurs-de-mad-men/](http://www.programme-tv.net/news/series-tv/10730-canal-travaille-sur-une-serie-avec-des-auteurs-de-mad-men/) (consulté le 15 mai 2019).

manœuvre – avait désormais vocation à être tournée en anglais pour séduire un très large public. Ces nouveaux scénaristes ne convainquirent pas non plus et ce furent finalement les auteurs britanniques Simon Mirren et David Wolstencroft qui furent recrutés en 2013. Auteurs notamment de *FBI: portés disparus*, *Criminal Minds* et de *MI-5*, installés à Los Angeles depuis plus de vingt ans, ils étaient à des années-lumière de l'univers de Versailles... Autre facteur du délai de mise en route: le coût de production. Le budget explosa et le chiffre de 27 millions d'euros (stable à peu près pour les deux autres saisons) fut annoncé, faisant de *Versailles* la série française – certes en coproduction avec d'autres pays – la plus chère de l'histoire<sup>4</sup>. Rappelons que la saison 1 de *Downton Abbey* n'était « que » de 1,3 million d'euros par épisode<sup>5</sup>.

### L'appel à un conseiller historique

L'intention de CAPA Drama de faire appel à un conseiller historique était tout à fait louable et faisait montre d'une volonté de respecter quelque peu la réalité. C'est ainsi que j'ai reçu, en juin 2009, un courrier électronique me demandant de rencontrer la production. Croyant d'abord à une plaisanterie, ou pensant plutôt avoir affaire à une énième production télévisuelle autour de Versailles, j'ai eu quelque doute quant au sérieux du projet. Intrigué, ce fut ma curiosité qui me poussa à accepter un rendez-vous. Malgré les critiques suscitées par ce genre d'exercice, sur lesquelles je reviendrai, je pense que l'historien se doit d'être un passeur auprès du grand public. La fiction historique peut être l'une de ces passerelles, avec tous les risques que cela engendre. Le courriel annonçait la teneur

- 4 Carolina Sallé, «Versailles, la série française au budget royal», *Le Figaro économie*, 14 mars 2015 : [www.lefigaro.fr/medias/2015/03/14/20004-20150314ARTFIG00021-versailles-la-serie-francaise-au-budget-royal.php](http://www.lefigaro.fr/medias/2015/03/14/20004-20150314ARTFIG00021-versailles-la-serie-francaise-au-budget-royal.php) (consulté le 15 mai 2019).
- 5 Véronique Groussard, «La vérité sur le surcoût des séries françaises», *Challenges*, 25 octobre 2015 : [www.challenges.fr/media/audiovisuel/la-verite-sur-le-surcout-des-series-francaises\\_57248](http://www.challenges.fr/media/audiovisuel/la-verite-sur-le-surcout-des-series-francaises_57248) (consulté le 15 mai 2019).

de la série en quelques mots, la bible du scénario<sup>6</sup> étant alors écrite par une équipe française.

Après un accord de principe de ma part et une rencontre fructueuse avec les scénaristes et la directrice littéraire de CAPA Drama, très vite, en lisant le texte, il fut facile de se laisser prendre au jeu et de vérifier et corriger certaines informations, voire de proposer d'autres anecdotes. Outre le fait d'être piqué par la curiosité, la raison pour laquelle j'ai accepté de participer à cette belle aventure était double : 1) il s'agissait d'une fiction et non d'un docu-fiction ou d'une série purement historique ; et 2) elle était portée à la fois par une sérieuse maison de production (CAPA Drama) et par une solide chaîne de télévision (Canal+), ce qui assurait de disposer de suffisamment de moyens pour parvenir à un beau résultat. Passant sur les palinodies à la fois scénaristiques et financières qui ont mené la série à ne pouvoir se développer réellement qu'à partir de septembre 2013, j'en viens désormais au rôle que j'eus à tenir comme conseiller historique, rendant par la même occasion ma posture délicate dans la mesure où je suis à la fois juge et partie pour ce qui concerne cette série. Cet article peut donc s'apparenter à un témoignage vécu de l'intérieur et, par là même, nécessairement partial. Mon intervention se faisait à la fois en amont du tournage et pendant celui-ci, le travail préparatoire étant le plus important.

## Le travail avec la production et les scénaristes

Le plus gros de mes activités a consisté à travailler avec la production, laquelle avait une idée bien précise de ce qu'elle souhaitait. Si elle parvenait souvent à imposer ses choix au final, il faut cependant comprendre que *Versailles* avait emprunté le chemin de la coproduction internationale, ce qui permettait un apport artistique

6 La bible est le document de référence du projet, précisant l'intrigue générale, le rôle des différents personnages, leurs liens, etc.

et financier plus important, mais pouvait aussi multiplier les embûches, puisqu'intervenait notamment des scénaristes britanniques – mais vivant aux États-Unis et fonctionnant selon les coutumes professionnelles américaines – et des coproducteurs américains. Le choix final devait donc être collégial. Par ailleurs, les scénaristes recrutés – Simon Mirren et David Wolstencroft – devenaient créateurs de la série, mais aussi coproducteurs, ce qui leur donnait le statut de *showrunners* qui leur accordait, selon l'usage américain, un pouvoir quasi complet sur la série. Rapidement, l'équipe de scénaristes s'étoffait avec Sasha Hails, Andrew Bampffield, Tim Loane, etc., ces deux derniers prenant une place prépondérante à partir de la deuxième saison.

Les scénaristes ont tout d'abord rédigé un pilote en deux parties à l'été 2013, lequel a été complété en octobre suivant par une trame – la bible – présentant notamment l'argumentaire, une note d'intention, le parti pris, une arche des principaux personnages<sup>7</sup> (historiques et de fiction), mais aussi le résumé des dix autres épisodes qui devaient alors suivre. Rapidement, le parti fut pris de réduire la saison à dix épisodes et non pas douze.

Les scénaristes avaient donc d'ores et déjà la trame complète de leur série, laquelle se fondait, outre la construction de Versailles, sur la recherche des usurpateurs des titres de noblesse et les complots qui pouvaient être engendrés par cette grande enquête des années 1660<sup>8</sup>. Pour affiner le scénario, plusieurs réunions d'équipe préalables se sont tenues entre la production, les *showrunners* et moi, comme conseiller historique. Par la suite, je recevais une première version du scénario que j'annotais à la fois par des remarques générales et des remarques page à page ; le texte faisait ensuite des allers et retours entre la production et/ou les scénaristes et moi. L'objectif était d'être le plus vraisemblable possible, mais mon rôle se résumait à conseiller et la production à disposer. Ainsi, lors de la

7 Soit leurs principaux traits de caractère et leur parcours dramatique dans la série.

8 Voir *infra*, pages 42-43.

première version de l'épisode 1 de la saison 1, le personnage censé être au cœur d'un complot nobiliaire s'appelait Longueville. Or ce dernier existait bel et bien; il était clairement identifié comme un membre de la famille royale ayant joué un rôle important dans la révolte contre le pouvoir souverain que fut la Fronde (1648-1653). Sur ma proposition, l'identité du conjurateur fut changée et le complot retenu fut celui du chevalier de Rohan (1635-1674), ami d'enfance de Louis XIV.

Mais en général, malgré quelques corrections mentionnées, le rôle des scénaristes l'emportait sur la réalité historique et leur intervention accentuait cette distorsion entre histoire et fiction.

### Le travail avec les acteurs et les réalisateurs

Malgré la jeunesse de certains acteurs et leur emploi du temps chargé, beaucoup d'entre eux ont eu à cœur – dans la mesure du possible – de se renseigner sur Versailles et le règne de Louis XIV avant de commencer le tournage. Une visite du palais a été organisée afin de leur donner quelques repères et chacun des comédiens a reçu une fiche plus ou moins documentée sur son rôle, qu'il soit historique ou fictif. Toutefois, George Blagden – qui incarne le roi – fut surpris à la réception de celle-ci, puisqu'elle ne comportait que cette simple phrase : « *The most important man at that time* ».

Pour se plonger dans l'univers du personnage qu'il avait à interpréter, l'acteur n'eut que peu de temps, puisqu'il terminait son rôle du moine Athelstan dans la série *Vikings* le vendredi 15 août 2014 pour commencer *Versailles* dès le lundi suivant<sup>9</sup>! D'autres en revanche n'hésitèrent pas à m'appeler ou à me rencontrer afin de discuter en amont – ou pendant le tournage – de leur personnage (historique ou non), mais aussi à demander des orientations

9 Voir l'interview de George Blagden par Mathieu da Vinha in *Château de Versailles. De l'Ancien Régime à nos jours*, 20 (janvier-mars 2016), p. 10-13.

bibliographiques pour mieux interpréter leur rôle. Auteur d'une biographie du premier valet de chambre de Louis XIV<sup>10</sup>, je fus particulièrement attentif au rôle d'Alexandre Bontemps, joué par l'acteur écossais Stuart Bowman. Une réelle complicité est d'ailleurs née entre nous et nous nous plaisions à nous retrouver pour affiner à chaque fois le caractère du personnage.

Une fois la version quasi définitive du scénario validée, le réalisateur entrait en scène. À l'instar des séries américaines, il ne s'agissait pas d'avoir un seul et même réalisateur pour toute une saison. Il fallait aussi respecter les équilibres nationaux des différents coproducteurs et distributeurs, en choisissant des réalisateurs français (Jalil Lespert et Thomas Vincent), canadien (Daniel Roby) et allemand (Christoph Schrewe) pour la première saison, des réalisateurs français (Thomas Vincent), britannique (Mark Barker) et canadien (Louis Choquette) pour la deuxième saison, des réalisateurs britanniques (Richard Clark et Edward Bazalgette) et belge (Pieter Van Hees) pour la dernière saison.

Des réunions préalables avant tournage étaient parfois organisées pour caler les intentions de réalisation en amont. En effet, comme me l'avait fait remarquer le réalisateur Jalil Lespert, lorsqu'ils écrivent leur texte, l'historien ou le scénariste mentionnent simplement une action, sans nécessairement préciser des didascalies ou des indications historiques. Il avait ajouté, sur un ton humoristique : « Très bien, il est écrit dans le scénario que Louis XIV rencontre un tel. Mais moi je dois le filmer. Comment se saluent-ils ; ils se serrent la main, ils s'embrassent ? » Ce type de remarque pointe la limite de l'écrit et oblige alors le conseiller historique à pister les détails dans les sources, qu'elles soient iconographiques ou textuelles – comme les écrits des mémorialistes ou les traités de civilité par exemple.

10 Mathieu da Vinha, *Alexandre Bontemps. Premier valet de chambre de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2011.



Le roi Louis XIV, incarné dans la série *Versailles* par l'acteur britannique George Blagden

Le conseiller historique peut aussi être requis lors du tournage de scènes particulièrement délicates, en l'occurrence pour moi celles relevant le plus souvent de l'étiquette et du cérémonial de cour. La complexité du déroulé des levers, couchers et autres temps de cour tels que les repas, les messes ou encore les réceptions d'ambassadeurs nécessitent d'avoir des informations précises qui, toutefois, ne peuvent être respectées à la lettre. Le réalisateur a besoin de quelques éléments afin de comprendre une mécanique devenue le plus souvent incompréhensible, voire vide de sens, pour un téléspectateur du XXI<sup>e</sup> siècle. Il y a donc un choix de réalisation à faire pour rendre le plus intelligible possible un comportement datant d'il y a plus de trois cent cinquante ans. Au-delà de conseils théoriques sur la gestuelle, des comédiens spécialistes ont pu être requis pour des scènes de danse, par exemple.

### Le travail avec les équipes artistiques

Autre rôle du consultant historique, celui de conseiller les équipes artistiques. Dès le départ, dans la mesure où la série concernait un monument mondialement connu et reconnu, une attention



Scène de tournage à Versailles, en décor naturel. Photo Mathieu da Vinha

particulière a été accordée aux décors et costumes, lesquels ont représenté une très large part du budget global de la série (soit, pour les décors, environ 1,6 million d'euros pour la première saison puis 2 millions pour chacune des deux autres). La difficulté principale relève de la périodisation choisie dès la première saison (environ 1667-1670), puis de celle des saisons suivantes, courant environ de 1671 à 1685 – soit un état architectural et décoratif très peu visible dans les intérieurs actuels du château de Versailles, lequel, pour ce qui concerne le corps central et donc les appartements royaux, est plutôt dans son état de 1789, soit au moment du départ de la cour. D'autre part, pour des questions organisationnelles, le château de Versailles n'a pu servir de décor naturel que certains lundis – jour de fermeture – et quelques autres jours de la semaine dans les jardins. D'autres sites ont pu être sollicités. Il en a été ainsi essentiellement de Vaux-le-Vicomte, du château de Maisons-Laffitte, des jardins du château de Champs-sur-Marne, du domaine de Sceaux, du château de Pierrefonds, etc.

Pour construire les décors, la production a fait appel au cours de la première saison à Katia Wyszkop, récompensée par deux Césars (notamment en 2013 pour le film *Les Adieux à la reine* de Benoît Jacquot), remplacée à partir de la deuxième saison par Denis

Seiglan, qui l'assistait sur la première saison. Après des discussions, il fut décidé de s'inspirer – pour la première saison – des riches décors de Vaux-le-Vicomte ou encore de l'hôtel de Lauzun à Paris, contemporains des faits relatés. Un soin particulier fut ainsi porté aux boiseries et aux détails de mobilier. Le passage de la saison 1 à la saison 2 puis à la saison 3 devait aussi se distinguer dans l'évolution du style architectural et décoratif. Le Grand Appartement du roi (construit et aménagé de 1670 à 1678), l'Escalier de la reine (ca. 1680) ou encore la galerie des Glaces à Versailles (1678-1686), toujours dans leur état louis-quatorzien, purent ainsi être mobilisés non seulement pour servir d'inspiration à la création d'un grand salon reprenant le style des années 1670-1680, mais aussi pour un tournage en décor naturel.

Madeline Fontaine, récompensée par deux Césars, fut choisie comme chef costumière et resta sur l'ensemble des saisons. Elle eut à superviser des centaines de costumes, à la fois pour les rôles principaux – lesquels demandaient des dizaines d'heures de travail – et pour les très nombreux figurants. Très bien documentée sur l'ensemble du règne de Louis XIV, et d'une grande humilité, elle m'avait confié : « Je veux bien me tromper, mais je veux savoir où je me trompe. »

### Quelle réalité historique ?

Dès le départ, la production a assumé ne pas vouloir faire de Versailles une *série*, mais plutôt une *fiction* historique, rappelant que le terme « fiction » précédait bien celui d'« historique ». La fiction prend donc naturellement le pas sur la réalité historique, cette première culminant lorsque Louis XIV découvre dans l'épisode 7 de la saison 3 qu'il ne serait qu'un bâtard et, par conséquent, un roi non légitime. La note d'intention des *showrunners* était claire quant à la modernité affichée :

Versailles is a place of ambition and we aim to match it with our own. We aim to bring to period drama a point of view that is innovative, intelligent, modern and provocative as was that of Louis XIV himself. He was, after all, arguably the most successful monarch of all time – and managed these feats alone, often by sheer force of will.<sup>11</sup>

Le ton était donné et les scénaristes avaient donc leur propre vision du règne de Louis XIV, qu'ils entendaient mettre au goût du jour pour capter l'attention du public. Ainsi, leur point d'entrée, pour développer la trame fictionnelle, était le suivant : Versailles est un show historique qui se déroule dans le château le plus célèbre du monde et dont les pièces seront investies, au fur et à mesure des épisodes et des saisons, par...

A FAMILY saga;  
 A POLITICAL drama;  
 A CRIME procedural;  
 A MEDICAL show;  
 An ESPIONAGE thriller.<sup>12</sup>

En s'engageant explicitement dans le parti de la modernité, la série ne pouvait qu'engendrer des erreurs ou, au mieux, des approximations historiques. Par ailleurs, le distributeur et coproducteur français Canal+ craignait que la série ne devienne une série « en costumes », proche des films de cape et d'épée. Pour éviter cet écueil, les personnages devaient avoir un look résolument moderne et, par exemple, les hommes devaient sembler avoir leurs cheveux naturellement longs – ce qui était encore le cas des aristocrates masculins jusqu'au tournant des années 1650-1660 – et non arborer les perruques bouclées caractéristiques du règne de Louis XIV, ce qui était pourtant déjà le cas historiquement au commencement de la

11 Bible «VERSAILLES», document interne signé «SM [Simon Mirren] & DW [David Wolstencroft]/October 2013 / London & Los Angeles», p. 1.

12 *Ibid.*, p. 3.



Louis XIV commença à porter perruque en 1658, après avoir perdu ses cheveux suite à la fièvre typhoïde qu'il avait contractée à Calais, soit à l'âge de 20 ans seulement. Cette nécessité royale lança la mode de la perruque masculine. Portrait en pied de Louis XIV d'après Claude Lefebvre, vers 1670. Huile sur toile, 196 x 155 cm, Château de Versailles, MV 8369

série (vers 1667). De même, Madeline Fontaine, chef costumière, ne comprenait pas que les hommes, *a fortiori* le roi, ne portent pas le chapeau<sup>13</sup>.

La série était dans une logique de rentabilité et la production n'avait pas vocation à être philanthrope ou à faire œuvre pédagogique. Son but était de faire une série «regardable» au-delà des frontières françaises. Cette modernité passait donc notamment par le tournage de la série en anglais, ce qui déclencha une vive polémique en France. L'appel à des scénaristes étrangers permettait, selon la production, un regard extérieur sur un moment fort de l'histoire de France. En effet, chaque Français a sa propre image de Versailles et de Louis XIV ce qui peut expliquer – entre autres – les réactions épidermiques à la vue de la série. En revanche, le téléspectateur étranger est beaucoup plus désinhibé et ouvert pour entrer dans la fiction: il n'a pas cette mémoire collective du Grand Siècle. Ce point de vue a très bien été exprimé par l'acteur George Blagden, expliquant le défi qu'il pouvait y avoir à jouer le personnage de Louis XIV:

Pour moi, il y avait en fait trois difficultés. Tout d'abord, on a une très grande responsabilité, comme acteur, lorsqu'on joue un personnage historique. Deuxièmement, il s'agit d'un roi, qui plus est très connu, ce qui induit de se comporter comme tel et de ne pas perdre de vue tout le pouvoir qui doit se dégager du personnage. Enfin, il s'agit davantage qu'un roi car Louis XIV représente comme une sorte de «marque» pour les Français. [...] En fait, je peux prendre l'Eurostar depuis Londres, arriver sur le plateau, jouer Louis XIV comme tout autre rôle que j'aurais à jouer. C'est beaucoup plus difficile pour un acteur français, car il sent tout le poids que cela représente pour lui d'incarner un personnage national sur

13 Voir les propos de Madeline Fontaine rapportés par Élodie Cabrera dans son article «Dans les coulisses de "Versailles", la série de Canal+», *Polka Magazine*, 27 mars 2017: [www.polkamagazine.com/dans-les-coulisses-de-versailles-la-serie-de-canal/](http://www.polkamagazine.com/dans-les-coulisses-de-versailles-la-serie-de-canal/) (consulté le 15 mai 2019): «Un roi sans chapeau, ça ne veut rien dire! On ne l'appelle pas couvre-chef pour rien. Mais les créateurs de la série, eux, veulent situer le récit dans l'histoire de Versailles et ont très peur de tout ce qui peut s'apparenter au genre du film en costume.»

lequel chacun des Français a son opinion. J'ai donc un regard extérieur, sans *a priori*.<sup>14</sup>

Durant tout le déroulé de la série (soit la période approximative de 1667 à 1685) se dessinent pêle-mêle et en filigrane – peut-être trop, d'ailleurs – les grands faits historiques nationaux et internationaux, curieux et géopolitiques: l'agrandissement du château de Versailles, la recherche des faux nobles, les négociations diplomatiques avec l'Angleterre, la guerre de Hollande, l'affaire des poisons, la place de l'Église de France et son rapport de force avec la papauté, la question du protestantisme en France, les complots, l'homme au masque de fer, etc.<sup>15</sup>. Par ailleurs, à côté de ces éléments historiques viennent se greffer des intrigues fictionnelles, en lien ou non avec ces premiers. Dans ce cadre, les scénaristes peuvent prendre leur place, puisque les faits qu'ils racontent relèvent précisément le plus souvent du secret ou de l'intimité, ce qui permet à la fiction de s'exprimer. Il en est ainsi de l'enfant noir de la première saison, des messes noires pratiquées pendant l'affaire des poisons lors de la deuxième saison ou encore de l'homme au masque de fer dans la dernière saison. Ces trois faits avérés restent encore aujourd'hui des mystères historiques discutés par les universitaires et sur lesquels il est donc possible d'émettre des hypothèses, avec plus ou moins de vraisemblance.

Il ne s'agit pas ici de reprendre un à un les faits relatés pour pointer les erreurs historiques, plusieurs s'en sont chargés<sup>16</sup>, mais plutôt de revenir sur certains partis pris des *showrunners* à travers quelques extraits et focus.

14 Voir l'interview de George Blagden in *Château de Versailles. De l'Ancien Régime à nos jours*, op. cit., p. 12.

15 Sur tous ces faits historiques et pour décrypter les saisons 1 et 2, voir Mathieu da Vinha, *Versailles. Enquête historique*, Paris, Tallandier, 2015.

16 Pauline Ferrier-Viau, «Versailles, la série: entre histoire et faux-semblants», *Huffington Post*, 16 novembre 2015: [www.huffingtonpost.fr/pauline-ferrierviau/versailles-serie-canal-plus-histoire-vrai-faux-erreurs-louis-xiv\\_b\\_8555664.html](http://www.huffingtonpost.fr/pauline-ferrierviau/versailles-serie-canal-plus-histoire-vrai-faux-erreurs-louis-xiv_b_8555664.html) (consulté le 15 mai 2019).



Le rapport entre Louis XIV (à gauche) et son frère Philippe d'Orléans, dit Monsieur, incarné par l'acteur Alexander Vlahos, est au cœur de la série

## Une saga familiale

Les *showrunners* avaient précisément à cœur de montrer les rapports complexes qu'entretenait Louis XIV avec son frère cadet Philippe, duc d'Anjou, devenu duc d'Orléans après la mort de leur oncle Gaston en 1660 et surnommé à la cour « Monsieur »<sup>17</sup>. Longtemps caricaturé comme homosexuel notoire, aimant les beaux habits et le jeu – ce que met précisément en avant la série –, Philippe d'Orléans fait l'objet depuis plusieurs années d'une « réhabilitation » auprès des historiens<sup>18</sup>. La série lui rend en quelque sorte justice, non seulement en lui donnant un rôle important, mais en le présentant comme un excellent homme de guerre et un bon stratège (victorieux de la bataille de Cassel en 1677) – ce qu'il était vraiment. Elle présente en même temps ce personnage complexe comme un être efféminé, ce que notaient déjà à l'époque la plupart

17 Voir da Vinha, *Versailles. Enquête historique*, op. cit., p. 88-105.

18 Elisabetta Lurgo, *Philippe d'Orléans : Frère de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2018.

des mémorialistes et sa seconde épouse, Madame Palatine: «Le roi aimait la chasse, la musique, les comédies; mon époux se plaisait aux grandes assemblées et aux mascarades [...]. Il dansait bien, mais c'était à la manière des femmes; il ne pouvait danser comme un homme, parce qu'il portait des souliers trop hauts»<sup>19</sup>. Et c'est précisément sur ce trait de caractère – homosexualité affichée – que la série joue, n'hésitant pas à faire défiler Monsieur en robe au bras de son amant, le chevalier de Lorraine (saison 2, épisode 3).

Quant aux rapports du roi avec son frère, ils apparaissent trop exacerbés par rapport à la réalité historique. Ils ne semblent plus que des rapports conflictuels, voire manichéens, fondés sur ce que Louis XIV avait écrit dans les mémoires destinés à son fils, après avoir refusé à Monsieur la place de gouverneur du Languedoc, vacante par la mort du prince de Conti en 1666:

Mais je ne crus pas encore lui devoir accorder ce point, étant persuadé qu'après les désordres que nous avons vus si souvent dans le royaume, c'était manquer de prévoyance et de raison que de mettre les grands gouvernements entre les mains des Fils de France, lesquels, pour le bien de l'État, ne doivent jamais avoir d'autre retraite que la cour, ni d'autre place de sûreté que dans le cœur de leur frère. L'exemple de mon oncle, que mon frère alléguait, était une confirmation de ma pensée.<sup>20</sup>

La relation entre Louis XIV et Monsieur structure les trois saisons et sature finalement un peu les scénarii. Heureusement, la relation entre Monsieur et son amant, le chevalier de Lorraine, et leurs dialogues parfois surréalistes permettent de donner une note plaisante et humoristique à la série.

19 *Mémoires sur la cour de Louis XIV et de la Régence, extraits de la correspondance allemande de Madame Élisabeth-Charlotte, duchesse d'Orléans, mère du Régent*, Paris, Ponthieu, 1823, p. 87-88.

20 Louis XIV, *Mémoires pour l'instruction du dauphin*, éd. Pierre Goubert, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 160 [année 1666].

## Une dramatisation de la politique

Les *showrunners* souhaitent mettre également en exergue la transformation d'un roi jeune et inexpérimenté (saison 1) en un souverain puissant et absolu (saison 2), défiant la papauté et toute l'Europe (saison 3). Or, cette transformation n'a pas d'effets sur le physique du roi: un choix de réalisation largement critiqué et critiquable a donc été le maintien d'un souverain jeune et beau tout au long de la série. Louis XIV est censé avoir 28-29 ans au début de la saison 1 (l'acteur en avait 25 au début du tournage) et au moins 45 à l'issue de la série (l'acteur n'en a alors que 28), mais ses traits restent les mêmes<sup>21</sup>. Pourtant, le caractère et les actions du monarque évoluent et toute la première saison tend à montrer que Versailles sert d'instrument pour asservir la noblesse. Or, à la fin des années 1660, le château est loin d'avoir le rôle qu'il aura une quinzaine d'années plus tard, dès lors qu'il devint, à partir de 1682, la résidence principale de la cour et du gouvernement. Le château de Versailles représentant par excellence aux yeux du public la résidence de Louis XIV et de son pouvoir, c'est donc un anachronisme de quinze ans qui a été privilégié pour expliquer l'asservissement de la noblesse. Celui-ci passa notamment par la « grande enquête » (en fait plusieurs), lancée par le contrôleur général des Finances Jean-Baptiste Colbert, l'un des principaux ministres de Louis XIV, dont le but officiel était de distinguer les vrais des faux nobles, tout cela sous-tendant une question économique, les nobles étant exempts d'impôts. En débusquant les usurpateurs de noblesse, le gouvernement pouvait de nouveau les assujettir à l'impôt et faire ainsi entrer de nouvelles ressources<sup>22</sup>.

La manière dont la série montre cette « recherche » est très fortement exagérée, Colbert ne recevant pas directement les preuves de noblesse, pas plus que les familles ne se rendaient à la cour pour

21 Sofia Coppola a adopté le même parti pris pour sa *Marie-Antoinette* en 2006.

22 Voir da Vinha, *Versailles. Enquête historique*, op. cit., p. 165-169.

les apporter. La « domestication de la noblesse », notion trop complexe pour être évoquée ici, passait aussi par la volonté de Louis XIV de voir rassembler à Versailles une grande partie de son aristocratie et faire en sorte que chaque grand seigneur considérât comme un honneur l'idée de le servir, « tant le roi avait l'art de donner l'être à des riens », comme le rapporte dans ses *Mémoires* le duc de Saint-Simon<sup>23</sup>. La victoire du roi culmine donc avec l'abaissement – au sens propre comme au figuré – du duc de Cassel qui représente dans la série la haute aristocratie, et donc le risque de révolte. Cette réussite est matérialisée par la révérence et l'hommage forcés du duc au roi à la fin de l'épisode 5 de la saison 1.

Néanmoins, tout cela ne reste qu'une étape et les rebondissements de l'affaire des poisons dans la saison 2 ou encore les révoltes du peuple parisien qui grondent dans la saison 3 démontrent un pouvoir non encore complètement maîtrisé par le roi, lequel reste à tout moment à la merci de ses opposants.

La note d'intention des créateurs de la série se proposait aussi d'en faire *a political drama*. C'est ainsi que les complots visant à renverser le pouvoir, voire à tuer le roi<sup>24</sup>, ont été largement utilisés par les scénaristes comme de grosses ficelles dramatiques. La saison 1 a fait la part belle à la conspiration du chevalier de Rohan, laquelle s'est terminée par l'exécution de l'ami d'enfance de Louis XIV en 1674. Plus étonnante a été la mise en scène de rencontres fictives entre Louis XIV et certains de ses homologues. Ainsi, la présence officielle et publique à Versailles de l'empereur d'Autriche Léopold I<sup>er</sup>, venu faire allégeance au roi de France après sa défaite, qui inaugure la saison 3 et se prolonge sur plusieurs épisodes. Tout aussi fictive mais plus intéressante est la rencontre sur le terrain militaire entre Louis XIV et Guillaume d'Orange, une scène qui occupe une large part de l'épisode 7 de la saison 2. Elle est d'emblée mise sous le couvert du secret, ce qui permet aux scénaristes de se

23 Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard, 1983-1988, 8 vol., t. II, p. 174 (année 1702).

24 Voir da Vinha, *Versailles. Enquête historique*, op. cit., p. 171-181.

couvrir. Elle reste toutefois extrêmement bien construite, dramatiquement parlant, puisqu'elle permet de s'interroger sur la politique diplomatique de Louis XIV et sur la duplicité de sa personnalité, empreinte de dissimulation, fruit de son éducation par le cardinal Mazarin<sup>25</sup>.

### Le problème religieux

La question religieuse court sur les trois saisons : dans la première sont évoqués le problème protestant et les complots ; dans la deuxième, la religion dévoyée, avec les messes noires lors de l'affaire des poisons ; dans la troisième, enfin, le problème protestant rejailit avec la révocation de l'édit de Nantes et le conflit entre la France et le Saint-Siège. À l'instar des autres faits historiques, la question religieuse est traitée de façon très accentuée afin de marteler un message que le téléspectateur ne serait prétendument pas capable de comprendre avec plus de subtilité.

L'arrivée dans la deuxième saison de la future Madame de Maintenon, Françoise d'Aubigné, veuve du poète Paul Scarron, permet aux scénaristes de faire évoluer le personnage de Louis XIV comme incarnation de Dieu sur Terre. De roi en devenir dans la première saison, il s'est transformé en roi politique dans la deuxième, pour finalement s'imposer comme un monarque religieux dans la dernière saison.

Madame de Maintenon, selon l'image que l'on a souvent aujourd'hui, symbolise cette évolution, transformant Versailles – le palais des plaisirs – en véritable couvent à partir des années 1680-1683<sup>26</sup>. Gouvernante des enfants du roi et de Madame de Montespan, Françoise d'Aubigné devient progressivement la

25 Lucien Bély, *Les Secrets de Louis XIV. Mystères d'État et pouvoir absolu*, Paris, Tallandier, 2013.

26 Sur ce personnage, voir Mathieu da Vinha et Alexandre Maral (dir.), *Madame de Maintenon, dans les allées du pouvoir*, Paris, Hazan, 2019.

confidente puis «l'amie» de Louis XIV face à une Madame de Montespan de plus en plus emportée. Cette amitié lui vaut l'octroi d'importants dons qui lui permettent d'acheter la terre de Maintenon. Les auteurs de la série se sont attachés à montrer les incertitudes amoureuses dans lesquelles se trouvait ce personnage. On la voit sujette à l'agitation, aux troubles et aux tourments quant à ses sentiments envers le roi. Ceci se retrouve véritablement dans sa correspondance durant l'été 1683, notamment lorsqu'elle écrit à son frère le 7 août, après la mort de la reine, survenue le 30 juillet: «La raison qui vous empêche de me voir est si utile et si glorieuse, que vous n'en devez avoir que de la joye»<sup>27</sup> – la raison en question étant bien sûr le roi.

Elle a aussi un autre rôle à jouer, celui de grande défenseuse du catholicisme. Rappelons que par son père, Madame de Maintenon était la petite fille d'Agrippa d'Aubigné, compagnon d'armes d'Henri IV et auteur du poème épique *Les Tragiques* qui évoque les persécutions dont ses congénères protestants ont été victimes durant les guerres de Religion. Ce sont justement ces deux aspects (une femme d'origine protestante, fervente catholique défendant le Saint-Siège, et hésitante quant à son amour pour le roi) que les *showrunners* ont décidé de présenter dans la série.

La scène présentant Madame de Maintenon retirée au couvent (saison 3, épisode 4) est fictive car elle n'a jamais abandonné la cour, même si elle y a pensé plusieurs fois. Tout l'été et le début de l'automne 1683 ont été une période incertaine pour elle, durant laquelle on a songé à remarier le souverain avec l'infante du Portugal, projet bien vite abandonné. Le dialogue entre Madame de Maintenon et la mère supérieure que l'on voit dans la série, serait plutôt une mise en scène de la correspondance de Madame de Maintenon et de son confesseur, l'abbé Gobelin, dans laquelle cette première exprime son trouble, avant d'être rassurée sur les intentions royales, comme

27 Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, *Lettres*, éd. Marcel Langlois, Paris, Letouzey et Ané, 1935-1939, t. II, p. 506 – lettre 318 [À Mr d'Aubigny], le 7 août 1683.



Pierre Mignard, Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon, représentée en sainte Françoise Romaine, vers 1694. Huile sur toile, 128 × 97 cm, Château de Versailles, MV 3637

semble le confirmer la lettre du 19 septembre 1683 qu'elle adresse à l'abbé :

Ne vous allarmés jamais de mes maux, je vous en prie; j'ay assés de confiance dans vostre amitié pour vous faire scavoir sy j'en avois de considérables, et on fait souvent du bruit de peu de choses, parce que je suis sur le théastre. [...] J'ay grand regret à la dernière visitte que vous m'avés faitte. Ce tems là fust mal employé, et vous fist sentir une partie de mes agitations. Elles sont finies, du moins dans les apparances, et je suis dans une paix dont je prendrois plus de plaisir à vous entretenir que des troubles que nous vous communiquasmes.<sup>28</sup>

Fin de l'acte. Madame de Maintenon est rassurée. Elle épouse Louis XIV secrètement (vraisemblablement dans la nuit du 9 au 10 octobre 1683, selon les historiens) et devient une « presque reine » qui soufflera le chaud et le froid à Versailles.

#### « I am Versailles »

Au regard de ce qui vient d'être écrit sur la réalité historique, que penser de cette série? Comme nous l'avons souligné, les *showrunners* ont emprunté une voie volontairement moderne, laquelle passe notamment par des dialogues (anglais dans la version originale) que l'on pourrait entendre aujourd'hui ou encore une musique électronique lancinante. Ils ont également dû composer avec certaines attentes du public. Il en est ainsi des révérences que, dans la série, l'on voit systématiquement à l'arrivée du roi, alors que dans la réalité, un simple hochement de tête suffisait pour le saluer. De même, la mémoire collective joue beaucoup et les scénaristes n'ont pas hésité à transformer une citation célèbre de Louis XIV – d'ailleurs apocryphe – pour coller à l'objet de la série: le couple indissociable

28 *Ibid.*, p. 520-521 – lettre 329 [À M. l'abbé Gobelin], le 19 septembre 1683.

Louis XIV/Versailles. C'est ainsi que dans l'épisode 8 de la saison 3, Louis XIV déclare au cardinal Leto, représentant fictif du pape à la cour de France: «*I am Versailles*» et non pas «Je suis le pouvoir», ou même la phrase légendaire mais fautive «L'État, c'est moi», Versailles devenant une métonymie voire une antonomase du pouvoir. Ces exagérations, manquant souvent de subtilité, ont toutes pour objectif – aux dires de la production – une compréhension immédiate du public.

On relève aussi une chronologie fantaisiste et anachronique. Notons ainsi la mort de la reine (le 30 juillet 1683) qui arrive avant le mariage de Marie-Louise d'Orléans avec Charles II d'Espagne en 1679. Par ailleurs, il n'était pas envisageable de coller complètement à la réalité, car malgré un budget déjà considérable, celui-ci aurait été décuplé pour disposer du nombre d'acteurs suffisant pour figurer la cour de France ou pour reproduire à l'identique la richesse des costumes.

Toutes ces critiques ne doivent cependant pas amoindrir l'intérêt de ce programme. Il faut le prendre comme un divertissement dans lequel on se laisse ou non entraîner, en entrant dans la logique des scénaristes. La saison 3 apparaît ainsi comme un condensé de la note d'intention des *showrunners* où l'on retrouve imbriqués – au cœur de l'opposition entre Versailles et le Vatican – la saga familiale et un problème politique majeur, sur fond de crimes et d'espionnage: le secret de l'homme au masque de fer – devenu le père de Louis XIV et compromettant donc la légitimité du roi et de son pouvoir – est utilisé par Rome pour faire du chantage à la France et lui demander soumission. Enfin, la série peut être envisagée comme un outil de discussion avec les étudiants pour décortiquer l'histoire. En travaillant sur ce projet, j'ai cru et crois encore, peut-être naïvement, que certaines personnes auront envie de découvrir le siècle de Louis XIV...



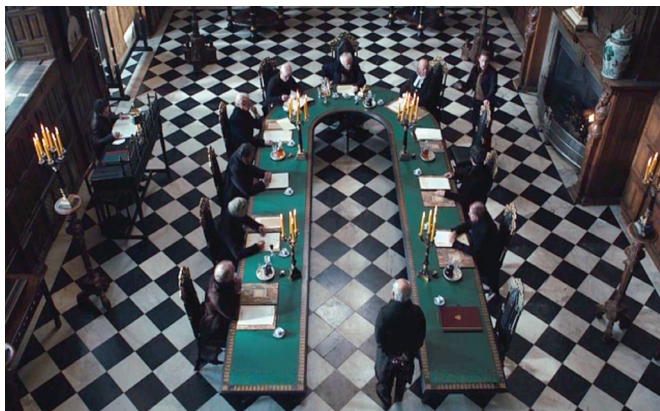
Françoise Briegel

**Taboo :**  
*la partie  
d'échecs*

Les huit épisodes de la première saison de la série anglo-américaine *Taboo*, produite par la BBC et FX, chaîne américaine du câble, ont été diffusés à la fois en Grande-Bretagne et aux États-Unis en janvier 2017. Depuis, de nombreux fans réclament la deuxième saison qui, bien qu'annoncée, accumule les retards. Nichée au cœur de la noirceur de la ville de Londres au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire réunit la plupart des ingrédients d'une série à succès : sexe, violence et surnaturel. L'intrigue s'articule autour de la dualité entre bien et mal qui s'opposent, s'entrecroisent ou se mêlent dans un face-à-face sombre, renforcé par une esthétique visuelle noire. Soutenue par les superbes musiques du compositeur allemand Max Richter, l'ambiance de *Taboo* est oppressante.

### Ouvrir la partie : la rencontre

Suite au décès de son père, James Delaney revient à Londres afin de réclamer sa part d'héritage, après un séjour de dix années en Afrique. Alors que son absence laissait supposer qu'il était mort, son retour bouscule les plans de la Compagnie britannique des Indes orientales (*East India Company*) qui convoitait les possessions du défunt. Adossé à cette trame, le ressort narratif de *Taboo* s'accomplit dans la partie d'échecs qui oppose James Keziah Delaney et la Compagnie, incarnée par son directeur Stuart Strange. Dans le premier épisode, la rencontre initiale entre James et les directeurs de l'honorable Compagnie se transforme en une sourde opposition qui dévoile un des enjeux de la première saison : la possession de la



La Compagnie des Indes orientales sur l'échiquier de *Taboo* (saison 1, épisode 1)

baie de Nootka, située sur l'actuelle l'île de Vancouver au Canada<sup>1</sup>. Au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, la conquête des terres de l'Amérique du Nord – dont la présence des peuples autochtones est peu prise en compte – oppose les pays européens. En 1814, les frontières du continent nord-américain sont encore loin d'être fixées: elles se sont modifiées au gré de conquêtes, de défaites ou d'échanges entre différentes puissances (les États-Unis, la France, l'Angleterre, la Russie, l'Espagne). Même le traité de Gand de décembre 1814, qui marque la fin de la guerre entre les États-Unis et l'Angleterre, ne parvient pas à régler la question des frontières de l'actuelle Colombie-Britannique, comme pourrait le laisser entendre la scène de la rencontre. Cette région est un territoire réclamé par les deux États au moins jusque dans les années 1840, lorsqu'elle devient propriété de la Grande-Bretagne<sup>2</sup>.

- 1 Dans les années 1789-1790, la possession de cette baie avait déjà été l'objet d'une tension diplomatique entre l'Espagne, l'Angleterre et la France. Itamar Olivares-Iribarren, «L'affaire de Nootka-Sound (1789-1790)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 28/2 (1992), p. 123-148.
- 2 Pour un aperçu chronologique de l'évolution territoriale des frontières du Canada, voir *Historical Atlas of Canada. Online Learning Project*: [www.historicalatlas.ca](http://www.historicalatlas.ca) (consulté le 29 avril 2019).

Si la fiction a besoin d'un élément déclencheur qui lance l'histoire, la petite portion de terre qu'est la baie de Nootka en est l'instrument. Or, posséder Nootka n'est qu'un objectif intermédiaire qui permet à chacun des adversaires de déplacer ses premiers pions en vue d'obtenir, à terme, le monopole du commerce du thé avec la Chine (que la Compagnie possède déjà et que James Delaney convoite). L'ouverture de cette partie d'échecs donne un avant-goût des moyens déployés par la suite : anticipation, coups dissimulés, pièges, manipulations, intimidations, meurtres. Elle témoigne par ailleurs de la qualité de la bande-son des épisodes, dont les rythmes parfois rapides et impatientes trouvent un écho dans les coups de canne que donne Stuart Strange sur le linteau de la cheminée en attendant l'arrivée de James Delaney.

Dans la série, l'esthétique du contraste sous-tend les multiples oppositions qui sont au cœur de l'intrigue de la première saison : antagonisme entre les personnages surtout, mais aussi conflits internationaux et enjeux économiques mondiaux qui en dépendent. La rencontre ne plante pas seulement le décor géopolitique, mais elle évoque les thèmes de la trahison, de l'individualité ou de la loyauté dévolue à tel ou tel drapeau. Finalement, elle offre un aperçu de l'excellent jeu des acteurs, lesquels par leur posture, les regards échangés, leurs soupirs, leurs demi-sourires et leurs silences confirment la duplicité des échanges entre James et le directeur de la Compagnie. La scène de la rencontre a une fonction matricielle. Tout le reste de la saison y figure en germe. Autour de ce duel se déploient plusieurs moments de l'histoire anglaise qui, tous, procèdent d'une réalité historique ébauchée, implicite et parfois travestie. Après la présentation des personnages principaux qui s'affrontent, je proposerai un éclairage sur les contextes historiques qui participent de l'intrigue : la couronne britannique engagée dans la guerre anglo-américaine de 1812-1815 et les luttes abolitionnistes anglaises de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

## James Delaney et l'Organisation

James Keziah Delaney est joué par Tom Hardy. Son jeu magistral serait, selon les réseaux sociaux, l'une des clés du succès de la série<sup>3</sup>. Toutefois, si les épisodes laissent une place immense à cet acteur, c'est peut-être car *Taboo* est avant tout le fruit d'une histoire familiale: le père et le fils, Edward et Tom Hardy, se sont associés pour la création et l'écriture de la série<sup>4</sup>.

La personnalité ambiguë de James Delaney, qui oscille entre bien et mal, s'apparente au personnage principal d'une autre série, réalisée (tout comme *Taboo*) par Steven Knight: Thomas Shelby, joué par Cillian Murphy, héros de *Peaky Blinders* – série dans laquelle Tom Hardy joue d'ailleurs un second rôle décisif. La recette du succès de ce type de héros (Delaney comme Shelby) associe une personnalité masculine entre deux âges qui présente un caractère solitaire, parfois cynique, ayant une intelligence peu commune qui est capable d'anticiper les faits et gestes de ses adversaires. Dans *Taboo*, le noir et le blanc ou la lumière et l'ombre sont très souvent opposés, que cela soit dans les scènes embrumées de Londres ou lorsque les plans s'attardent sur le visage de Tom Hardy, dont le chapeau haut de forme et les vêtements noirs flottent au vent sur son cheval blanc, alors qu'il est mis en relief par une source de lumière au second plan. La mise en scène du personnage de James, dos à la lumière ou filmé en contre-plongée, renforce la présence filmique du personnage et invite le spectateur à concentrer son attention sur lui.

3 Par exemple Sean T. Collins, «Taboo Series-Premiere Recap: London Fog», *Vulture*, 10 janvier 2017: [www.vulture.com/2017/01/taboo-recap-season-1-episode-1.html](http://www.vulture.com/2017/01/taboo-recap-season-1-episode-1.html) (consulté le 29 avril 2019).

4 Selon la presse anglaise, la société Taboo Productions Ltd., fondée par Tom Hardy qui aurait investi plus de 10,4 millions de livres dans la série, serait déficitaire. Tom Hardy lui-même aurait perdu environ 2 millions de livres dans l'affaire. Sam Moore, «Tom Hardy has reportedly lost £2 million making "Taboo"», *NME*, 23 janvier 2017: [www.nme.com/news/tv/tom-hardy-loses-2-million-on-taboo-1956593](http://www.nme.com/news/tv/tom-hardy-loses-2-million-on-taboo-1956593); Dan Wootton, «Tom Hard-Up», 22 janvier 2017: [www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/2678567/hollywood-star-tom-hardy-lost-whopping-2million-making-bbc1-drama-taboo-which-he-wrote-produced-and-starred-in/](http://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/2678567/hollywood-star-tom-hardy-lost-whopping-2million-making-bbc1-drama-taboo-which-he-wrote-produced-and-starred-in/) (consultés le 20 avril 2019).



L'ombrageuse personnalité de James Delaney

Cette esthétique renforce l'une des caractéristiques du personnage: son omniscience. En effet, James est un homme qui voit tout et sait tout (ses répliques « Je sais » scandent les épisodes) et qui semble prédire le futur. Il connaît les secrets de chacun, les trahisons cachées de celles et ceux qui l'entourent et qu'il punit violemment, quitte à arracher leur cœur avec les dents. Il n'hésite pas à mettre en scène ses victimes mortes dans des postures édifiantes, assorties de messages destinés à ceux qui tirent les ficelles. Cette omniscience relève soit d'une inspiration divine<sup>5</sup>, soit

5 Cette faculté fait écho à celle d'un autre personnage de la série: le prince-régent (voir *infra*). Dans l'un des épisodes, il affirme en effet discuter avec Dieu.

de ses talents de sorcier – acquis lors de son séjour africain ou alors hérités de sa mère, Anna Delaney. Anna était apparentée à une tribu vivant dans la baie de Nootka, les Salish<sup>6</sup>: ce nom est d'ailleurs celui qui lui apparaît sur sa tombe. L'un de leurs totems est l'oiseau tatoué sur le dos de James.

La magie est au cœur de la relation entre James et ses parents. Tout au long des épisodes, James est hanté par des flash-backs montrant sa mère au visage grimé de noir et de blanc au milieu d'un étang. Morte en 1798, quand James avait 11 ans, cette femme, prétendument folle et enfermée par son mari dans l'hôpital de Bedlam<sup>7</sup>, incarne successivement une protection et une menace pour son fils. La rapidité avec laquelle apparaissent et disparaissent les images des réminiscences maternelles interdit, à la première vision de la série, de comprendre que parfois les deux images des parents se superposent. Ainsi, le personnage au visage peint en noir et blanc que l'on prend à première vue pour la mère est en fait occasionnellement le père du héros. La lecture que le spectateur peut avoir de l'un ou l'autre des parents du héros se superpose, brouillant ainsi les repères entre celui ou celle qui incarne la menace ou la protection. Par ailleurs, ces réminiscences signalent la nature obsessionnelle, voire cauchemardesque, de la relation complexe entre le père, la mère et le fils – complexité également déclinée

6 Voir l'*Encyclopédie canadienne* : [www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/salish-de-la-cote-1](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/salish-de-la-cote-1) (consulté le 29 avril 2019). Au milieu des années 1970, des politiques de préservation du patrimoine matériel, culturel et linguistique sont lancées afin de recueillir et conserver l'histoire des communautés indiennes au Canada. Pour quelques références d'ouvrages, voir [www.cskt.org](http://www.cskt.org) (consulté le 29 avril 2019).

7 L'hôpital de Bethlem fut créé à Londres au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Sa mauvaise réputation au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle transforma son nom en Bedlam (chahut). Les tortures infligées aux malades sont suggérées dans *Taboo* lorsque James Delaney découvre, dans l'hôpital déserté, les chaînes qui auraient retenu sa mère. L'hôpital est vide au moment de la visite du héros, car entre 1812 et 1815, il déménage de Moorfields à St George's Fields, dans le quartier londonien de Southwark. Voir Jonathan Andrews, Asa Briggs *et al.*, *The History of Bethlem*, Londres, New York, Routledge, 1997; Patricia H. Alderidge, « Historical Notes on the Bethlem Royal Hospital and the Maudsley Hospital », *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 47/12 (1971), p. 1537-1546.

dans les rapports incestueux que James Delaney entretient avec sa demi-sœur<sup>8</sup>.

Le père quant à lui est une figure autoritaire dont les portraits, dans la maison familiale ou dans les bureaux sur les docks, jaugent le fils avec dédain. C'est sa mort, dont la nouvelle semble s'être propagée par les cendres portées par le vent, qui rappelle James Delaney à Londres en 1814.

Autour de James gravitent de nombreux individus qui sont autant d'informateurs et de serviteurs. C'est un groupe constitué de gens du peuple, d'enfants, de prostituées, de voleurs, d'escrocs qui forment son « Organisation », à l'image des réseaux d'espions à la solde du régent ou de la Compagnie. L'Organisation est composée de personnes misérables qui vivent dans les bas-fonds de Londres, les pieds dans la boue, et dont les silhouettes se noient ou émergent des brumes de la Tamise. La plupart de ses membres vivent dans le quartier des docks, réputé pour sa pauvreté.

En 1806, les nouveaux docks de la Compagnie ont été construits à Blackwall. Ils s'étendent sur plus de six hectares et peuvent accueillir des bateaux de huit cents tonnes. Ils sont, comme le montre la série, une véritable forteresse, assortie d'une prison pour les voleurs et d'une autre pour les délinquants. La Compagnie a également payé la construction d'une nouvelle route (*Commercial Road*) reliant ces docks à Londres. Ce nouveau quartier était néanmoins très pauvre. Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, la misère qui sévit dans la plus grande ville de la chrétienté est la conséquence d'une croissance démographique extraordinaire, due notamment aux monopoles commerciaux qui concentrent le trafic marchand à Londres, au détriment des autres villes anglaises. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, Londres multiplie sa population par presque six, passant de 1 117 000 habitants en 1801 à 6 586 000 en 1901<sup>9</sup>. Cette explosion

8 Le titre de la série pourrait se référer à cet inceste. Je ne traiterai pas de cet aspect qui, à mes yeux, est de peu d'intérêt, les rôles féminins étant très dépréciés et n'ayant pour fonction que d'héroïser la virilité de James.

9 Hugh Clout, *Histoire de Londres*, Paris, PUF, 1999, p. 7 et 36.



Le bâtiment de la Compagnie des Indes orientales sur Leadenhall Street, à Londres.  
Gravure d'après Thomas Hosmer Shepherd, 1817. Londres, British Museum

démographique modifie profondément les structures sociales et les contours de la ville, générant une extension territoriale qui se développe selon une ségrégation résidentielle. La population ouvrière se concentre dans le Nord-Est londonien aux abords de la cité et des docks, alors que l'Ouest était prisé par l'élite. Protégé par le sens du vent, l'Ouest n'était pas envahi par les noires fumées industrielles – le *fog* est un motif visuel abondamment exploité par le réalisateur de *Taboo* – qui deviendront emblématiques aussi bien de la réalité que de l'imaginaire de l'époque victorienne. Le charbon s'était en effet imposé comme combustible depuis le xvii<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>.

L'augmentation importante de la population entraîna par ailleurs une situation sanitaire déplorable : la ville fut ainsi frappée tour à tour par le typhus, la variole ou le choléra – toutefois, en 1814, contrairement à ce que met en scène la série, Londres ne subit pas d'épidémie de choléra. Si la vie sur les docks est faite de chaos, de

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 58 ; Rémy Bethmont, *Histoire de Londres. Aux sources d'une identité contradictoire*, Paris, Tallandier, 2011, p. 113.

saleté, de bruit, de noirceur, la Compagnie des Indes orientales déploie quant à elle une esthétique de la structure, de la symétrie, de la rigueur qui est visuellement soulignée lorsque l'on voit dans la série les directeurs déambuler dans les nouveaux locaux qu'en 1806, la Compagnie avait érigés à Leadenhall Street, au cœur de Londres, en signe de sa puissance économique et politique.

### Stuart Strange et l'honorable Compagnie des Indes orientales

Dans la série, Stuart Strange – joué brillamment par l'acteur britannique Jonathan Pryce, célèbre pour son rôle dans *Brazil*, de Terry Gilliam (1985) – incarne la puissance de la Compagnie des Indes orientales, laissant entendre que le comité des directeurs est avant tout une chambre d'entérinement de ses seules décisions. Or, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ni la liberté d'action de la Compagnie, ni celle de son directeur ne sont celles suggérées par la série. Depuis 1784, le comité des directeurs représentant les actionnaires a été assorti d'un comité de contrôle constitué de fondés de pouvoir du Parlement et de la Couronne. Le siège de la Compagnie des Indes orientales a été décrit par de nombreux historiens comme un lieu imposant, implanté dans Londres, qui se comporte comme un « État dans l'État »<sup>11</sup> et où se prennent les décisions importantes.

11 Ali Laïdi, «L'East India Company, la machine de guerre économique anglaise», in Ali Laïdi (dir.), *Histoire mondiale de la guerre économique*, Paris, Perrin, 2016, p. 227-242. Dans une interview, le réalisateur Steven Knight a assimilé la puissance de la Compagnie à celle de la CIA. Cette analogie a été l'objet de réactions de la part des historiens qui réfutent la comparaison, entre autres au niveau du fonctionnement des deux organisations, car, selon ces derniers, contrairement à une CIA très centralisée, les comptoirs de la Compagnie avaient une forte autonomie par rapport à la direction de Londres. Anita Singh et Jasper Copping, «BBC to Break *Taboo* with "Inaccurate" Portrayal of East India Company», 4 avril 2014 : [www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/bbc/10743407/BBC-to-break-Taboo-with-inaccurate-portrayal-of-East-India-Company.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/bbc/10743407/BBC-to-break-Taboo-with-inaccurate-portrayal-of-East-India-Company.html) (consulté le 29 avril 2019).

L'aspect extérieur du bâtiment à colonnes, la table en U<sup>12</sup>, le rituel du vote, les liens étroits avec la Couronne signalent combien cette compagnie marchande compte dans le paysage londonien des années 1810.

C'est en 1600 que la reine Élisabeth I<sup>re</sup> octroie le monopole du commerce à une compagnie de marchands londoniens en lui accordant un privilège de navigation vers l'Orient pour quinze ans et «un pouvoir absolu dans les terres dont elle viendrait à se rendre maîtresse»<sup>13</sup>. À l'origine, la Compagnie regroupe plus de 200 marchands qui s'associent en achetant des actions pour mutualiser les coûts des expéditions. Elle s'engage dans le commerce des épices en contrepartie desquelles elle tente d'écouler des produits anglais. Contrairement à ce que suggère *Taboo*, la Compagnie est surtout tournée vers l'Extrême-Orient qui, par ailleurs, offre un maigre débouché pour ce que produisent massivement les Anglais: les draps de laine, trop chauds pour ces contrées. C'est pourquoi il faut expédier de l'or ou de l'argent pour payer les denrées achetées en Orient, ce qui soulève de fortes critiques sur le territoire britannique où ce type de commerce est accusé de favoriser la fuite des métaux précieux hors du pays.

L'implantation des Anglais en Extrême-Orient et plus particulièrement en Inde se heurta dès le début du xvii<sup>e</sup> siècle à la prépondérance du Portugal, largement implanté en Asie, et à la concurrence de la Compagnie néerlandaise des Indes (la VOC), fondée en 1602 et dotée de moyens financiers bien supérieurs aux siens. La Compagnie britannique des Indes orientales développe lentement des comptoirs en Inde, où elle s'impose souvent par les armes au point de devenir, selon certains, une machine de guerre

12 La pièce du comité directeur avec sa table en U a fait l'objet d'une représentation dans les années 1820 par Thomas Hosmer Shepherd; elle est visible sur le site de la British Library: [https://imagesonline.bl.uk/?service=asset&action=show\\_zoom\\_window\\_popup&language=en&asset=12376&location=grid&asset\\_list=23925,23926,849,2881,11649,12376,12695,19360,3869&basket\\_item\\_id=undefined](https://imagesonline.bl.uk/?service=asset&action=show_zoom_window_popup&language=en&asset=12376&location=grid&asset_list=23925,23926,849,2881,11649,12376,12695,19360,3869&basket_item_id=undefined) (consulté le 29 juin 2019).

13 Pierre Bonnassieux, *Les Grandes compagnies de commerce. Étude pour servir à l'histoire de la colonisation*, New York, B. Franklin, 1969, p. 101.

économique<sup>14</sup>. Elle assoit sa suprématie dans les années 1765 en acquérant le monopole du commerce interne et international du Bengale<sup>15</sup>. Surtout, elle est reconnue par le shah, l'empereur moghol Alam III, qui lui accorde le contrôle de la récolte des taxes pour plus de 10 millions de personnes.

L'acquisition d'un pouvoir fiscal sur un pays étranger lui confère un nouveau rôle. D'une simple réunion de marchands anglais, la Compagnie britannique des Indes orientales devient dans les années 1760-1780 une véritable actrice politique. Dans les comptoirs qu'elle possède en Asie, elle a le droit de battre monnaie, d'exercer la justice dans ses affaires et d'engager la guerre pour ses intérêts. L'historiographie a montré combien l'Inde anglaise, qui n'était initialement qu'un comptoir, devient un véritable empire grâce à cette compagnie marchande. En 1820, elle possédait une armée plus importante que n'importe quelle autre nation (elle avait recruté près de 85 000 Européens entre 1802 et 1860)<sup>16</sup>. Elle employait des dizaines de milliers de personnes dans les entrepôts à Londres et ailleurs – les millions d'yeux et d'oreilles évoqués par James. C'est un véritable « Léviathan des mers », dit-il d'ailleurs lors de sa première visite à la Compagnie. Par ailleurs, dès 1809, elle crée une école pour éduquer les futurs employés qui sont formés durant deux ans, et dont le coût de la première année était de plus de 4 000 livres. En cinquante-deux ans, l'honorable Compagnie a éduqué 3 600 cadets, dont, à en croire la série, James Delaney<sup>17</sup>. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Couronne, le Parlement, mais aussi les milieux économiques anglais se demandent comment il est

14 Laïdi, «L'East India Company», art. cit., p. 227-243.

15 Nick Robins, *The Corporation that Changed the World. How the East India Company Shaped the Modern Multinational*, London, Ann Arbor, Pluto Press, 2006, p. 61-83.

16 Joel Mokyr et Cormac Ó Gráda, «Heigh and Health in the United Kingdom, 1815-1860. Evidence from the East India Company Army», *Explorations in Economic History*, 33 (1996), p. 141-168; Kaushik Roy, «The Hybrid Military Establishment of the East India Company in South Asia: 1750-1849 », *Journal of Global History*, 6 (2011), p. 195-218.

17 Bonnassieux, *Les Grandes compagnies de commerce*, op. cit.; John Bowen, «The East India Company's Education of Its Own Servants», *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 3-4 (1955), p. 105-123.

possible qu'une simple société de marchands puisse avoir autant de responsabilités sur autant de personnes, et cela sans devoir rendre de comptes à quiconque. C'est pourquoi dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, le gouvernement tente d'en prendre le contrôle en la rattachant plus étroitement aux pouvoirs politiques.

Parallèlement au commerce avec l'Inde, où la Compagnie est surtout installée, elle a toujours regardé du côté de la Chine, et particulièrement de Canton, qui joue un rôle économique majeur. Ce port chinois est le seul ouvert, dès 1685, au commerce étranger et il le restera jusqu'en 1845. Les Anglais ont été les premiers à s'installer sur les comptoirs de la rivière des Perles. La Compagnie y a le monopole du thé jusqu'en 1834. Elle contrôle les épices, le trafic de l'opium en provenance de l'Inde, où la Compagnie fait pousser du pavot qu'elle écoule illégalement en Chine<sup>18</sup>. Donc, malgré son implantation essentiellement indienne, l'honorable Compagnie est en fait surtout tournée vers l'Extrême-Orient. Quant à ses horizons vers l'ouest, ils sont assez réduits, même si elle possède le monopole du commerce du thé avec les colonies américaines<sup>19</sup>.

## L'échiquier géopolitique

La nature des relations entre la Couronne, la Compagnie et James Delaney est en grande partie déterminée par la personnalité du prince-régent. Le père de celui-ci, le roi d'Angleterre George III, manifesta des symptômes de maladie mentale dès les années 1788. Ne pouvant plus régner, son fils, George Augustus Frederick, futur George IV, assura la régence dès 1811. La série s'appuie sur la

18 Concernant les deux guerres de l'opium entre la Grande-Bretagne et les Chinois (1840-1842 et 1856-1860), voir Ali Laïdi, « Les guerres de l'Opium », in Laïdi (dir.), *Histoire mondiale de la guerre économique*, op. cit., p. 291.

19 Chinug-Jou Lin, « Le commerce du thé entre la Chine et l'Occident. L'évolution du transport maritime au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et son impact sur l'économie chinoise », in Silvia Marzagalli et Hubert Bonin (dir.), *Négoce, ports et océans (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, *Mélanges offerts à Paul Butel*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2000, p. 321-324.



Le repas du prince-régent... (incarné par Mark Gatiss, saison 1, épisode 8)



... et sa digestion.  
*King George IV (A voluptuary under the horrors of digestion)*, gravure de James Gillray, 1792. Londres, National Portrait Gallery

réputation extravagante de ce prince, souvent moqué par la presse anglaise, laquelle connut dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle une forte production de gravures satiriques. Les journaux l'ont caricaturé attablé, rougeâtre, en pleine digestion, environné de nourriture, de jeux de dés, de livres énumérant ses dettes – autant de traits qui caractérisent son personnage dans *Taboo*. Le futur George IV était connu pour aimer les divertissements, la musique, l'art et pour être un dispendieux bon vivant. En 1815, il fit construire par l'architecte John Nash le Pavillon royal de Brighton dans un style architectural inspiré par l'exotisme venu d'Inde et de Chine.

Les scènes de *Taboo* qui présentent le futur George IV entouré de longues plumes blanches au milieu d'animaux empaillés font référence à cette esthétique Régence. Ces images visent à accentuer le contraste entre l'ambiance royale exubérante, la rectitude et la symétrie des locaux de la Compagnie et les docks sales et enfumés. Le prince-régent est doté d'une personnalité instable, sur laquelle table d'ailleurs James Delaney pour perturber son bras de fer avec son adversaire, Stuart Strange.

Son rôle dans *Taboo* est celui d'un prince qui cherche à soumettre la Compagnie. Or, dans les années 1800-1820, l'inquiétude de la Couronne (entendons ici le Parlement et le régent) à l'égard de la puissance financière et politique de la Compagnie en Extrême-Orient se confirme. Les critiques publiques et les lobbies contre la puissance économique de la Compagnie rencontrèrent un fort écho auprès du pouvoir royal.

En effet, dans la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, les blocus français puis américain impactèrent les importations de la Compagnie depuis l'Inde, ce qui eut pour conséquence de favoriser la pénurie de marchandises et de créer une forte inflation des prix en Angleterre. Les pressions des provinces, d'une classe émergente de marchands désireux de profiter du commerce et les hésitations des directeurs de la Compagnie à l'égard de la politique économique à suivre incitèrent le régent et le Parlement à reconsidérer le monopole de la Compagnie en Inde. 1813 marque la fin de celui-ci,

inaugurant la perte des privilèges et des monopoles commerciaux de la Compagnie des Indes orientales (à l'exception du monopole du thé avec la Chine, qui ne fut pas remis en cause avant 1834<sup>20</sup>).

Toutefois dans *Taboo*, selon son humeur et les manipulations politiques de son conseiller, de la Compagnie ou de James Delaney, le prince-régent est alternativement un allié ou un ennemi des deux adversaires. Et les conflits de la Grande-Bretagne avec les autres puissances sont des paramètres à considérer dans la partie d'échecs. En 1814, soit l'année où prend place la première saison de *Taboo*, la Grande-Bretagne est en guerre contre Napoléon depuis plus de dix ans. Par le décret de Berlin, Napoléon a déployé un blocus continental en Europe dès novembre 1806, mettant l'Angleterre en quarantaine et empêchant les marchandises d'entrer ou de sortir des îles Britanniques. Ce blocus favorise la contrebande à l'échelle européenne et suscite la résistance des peuples soumis à l'Empire français. Entre 1810 et 1813, l'Angleterre traverse alors une crise sévère, résultant de la fermeture des marchés européens, mais aussi étatsuniens<sup>21</sup>.

Par ailleurs, depuis juin 1812, la Grande-Bretagne affronte une guerre tant navale que terrestre menée par les États-Unis, suite à l'invasion américaine des territoires canadiens qui étaient sous autorité britannique. Avec le soutien des Français, les colonies américaines s'étaient émancipées de l'Angleterre en déclarant leur indépendance en 1776. Après une guerre de sept ans, en 1783, elles arrachèrent aux Britanniques la reconnaissance de leur indépendance.

Le conflit en toile de fond de *Taboo* est celui de la «seconde guerre d'indépendance»<sup>22</sup> de 1812-1815, qui oppose la

20 Anthony Webster, «The Political Economy of Trade Liberalization: The East India Company Charter Act of 1813», *Economic History Society Review, New Series*, 43/3-3 (1990), p. 404-419.

21 Ali Laïdi, «Le blocus continental», in Laïdi (dir.), *Histoire mondiale de la guerre économique, op. cit.*, p. 305-324.

22 Aïssatou Sy-Wonyu, *Les États-Unis et le monde au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 89.

Grande-Bretagne aux Américains. Cette guerre a aussi été nourrie par des vexations, puisque le blocus maritime réalisé par la *Navy* permettait aux Anglais de s'emparer des vaisseaux commerciaux des États-Unis (pays neutre) au prétexte que ces derniers étaient en contact avec les ennemis français. Cette guerre des blocus eut un impact très négatif sur la balance commerciale américaine<sup>23</sup>. En avril 1814, Napoléon abdique, mettant un terme au conflit franco-anglais. Les États-Unis et les Britanniques, fatigués d'une guerre très coûteuse, engagent des pourparlers de paix et se réunissent à Gand, où ils finissent par signer un traité de paix le 14 décembre 1814, celui-là même qui fait l'objet des discussions préliminaires évoquées par James Delaney lors de sa première visite à la Compagnie. Néanmoins, la question de la frontière entre le Canada et les États-Unis ne sera pas résolue par ce traité, puisque la jeune nation continue son expansion vers l'ouest.

En 1803, l'Amérique a acquis la Louisiane, immense territoire qui représente 22 % du territoire des États-Unis actuels et qui a été vendu par la France pour la somme de 80 000 millions de francs. Or, les colons américains veulent dépasser la chaîne des Appalaches, qui constituait la frontière que les Britanniques avaient accepté de respecter auprès des populations locales. Les terres étaient alors loin d'être toutes explorées. Au contraire, le territoire américain, et plus particulièrement celui qui est évoqué dans *Taboo*, le Nord-Ouest, reste mal connu des populations issues de l'émigration européenne.

Ainsi, en arrière-fond de *Taboo*, l'intrigue se nourrit de la seconde guerre entre la Grande-Bretagne et les États-Unis d'Amérique des années 1812-1815 et de ses enjeux militaires classiques: positions stratégiques, blocus, espionnage, conquête de territoires, ravitaillement en armes, etc. Ce décor militaire s'accompagne d'un contexte économique qui voit la redéfinition par

23 William Chazanof, *Joseph Ellicott and the Holland Land Company. The Opening of Western New York*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1970, p. 112-133.

la couronne britannique du monopole commercial que possède la Compagnie des Indes orientales.

### Obtenir réparation pour l'esclavage

Au sein de ce contexte militaire, un élément perturbateur vient déstabiliser les calculs et les mensonges des deux parties. Il s'agit de George Chichester, qui incarne une personnalité attachante et intègre – un idéaliste qui va avoir un impact décisif sur l'échiquier. Parce qu'il est honnête, George est prévisible. En défendant une cause juste – celle de la reconnaissance des droits humains, de l'abolition de l'esclavage et de la criminalisation du meurtre d'innocents –, ce rationaliste est la pièce maîtresse qui sauve James et qui achève d'affaiblir Stuart Strange. Usant de moyens légaux, il contraste sur tous les plans avec les autres personnages.

Le réalisateur Steven Knight joue, une fois encore, sur l'esthétique du contraste, cette fois entre les couleurs de peau, pour opposer deux mondes : celui de défenseur des esclaves et celui de la Compagnie, accusée d'avoir sabordé en 1804 un de ses navires pour échapper à de possibles sanctions. Pour répondre aux besoins du récit qui visaient à fragiliser Stuart Strange, les scénaristes ont imaginé qu'il était le capitaine du navire en question et que, pris dans un orage, il a sacrifié aussi bien le bateau que les centaines d'esclaves qu'il transportait pour éviter qu'en s'échouant, on découvre qu'il pratiquait illégalement l'esclavage. De retour sur terre, Strange fait disparaître toute trace de la traite qu'il effectuait avec les bateaux de la Compagnie pour le compte de son frère<sup>24</sup>.

24 La liste des incidents qui ont eu lieu sur les navires de la Compagnie des Indes orientales entre 1600 et 1834 n'indique aucun bateau portant le nom de l'*Influence* ou du *Cornwallis* (pour cacher le sabordage, ce navire est rebaptisé par Stuart Strange) qui aurait coulé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ed Cumming, *A Compendium of Incidents Incurred by the Major Ships Used by the English (Later British) East India Company, c. 1600 to c. 1834*, MIBEC Publications, 2016: [www.nauticalarchaeologysociety.org/Handlers/Download.ashx?IDMF=0e3cc3c0-9ea7-4f61-b8ba-421b18efc324](http://www.nauticalarchaeologysociety.org/Handlers/Download.ashx?IDMF=0e3cc3c0-9ea7-4f61-b8ba-421b18efc324) (consulté le 29 avril 2019).



Stuart Strange (Jonathan Pryce) et George Chichester (Lucian Masmati)  
en plein débat houleux (saison 1, épisode 7)

Or, à la date du naufrage dans la série, soit 1804, l'esclavage n'est pas aboli en Angleterre, même si la London Society for the Abolition of Slave Trade diffuse les idées abolitionnistes dans la société anglaise et dans d'autres pays dès sa création, en mai 1787<sup>25</sup>. La lutte anti-esclavagiste ne porte ses fruits en Grande-Bretagne qu'en 1807, date qui voit d'abord l'abolition de la traite, avant que l'esclavage ne soit finalement interdit en 1833. Conscients de cet anachronisme, les scénaristes ont choisi de prétendre que l'interdiction de l'esclavage que Stuart Strange a transgressée en 1804 serait une règle interne à la Compagnie.

25 Lawrence C. Jennings, «The Interaction of French and British Antislavery, 1789-1848», *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society*, 15 (1992), p. 81-91.

Entre 1514 et 1866, le commerce triangulaire accuse plus de 10 millions d'esclaves sur les navires, toutes nations confondues. Plus de 3 millions l'ont été pour le compte des Anglais, qui pratiquaient surtout un trafic transatlantique<sup>26</sup>. Or, comme on l'a vu, la Compagnie des Indes orientales était plutôt tournée vers l'Extrême-Orient et son implication dans le trafic humain a été modeste au regard des chiffres évoqués. Jusqu'à présent, la seule trace attestée de traite africaine de la Compagnie concerne le vaisseau le *Royal George* qui, entre 1764 et 1766, se rend à Cabinda en Angola sur ordre des directeurs de la Compagnie pour se procurer 236 esclaves qui doivent aller à Bombay. Certains ont été échangés ou sont restés sur les îles de Madagascar ou de Sainte-Hélène<sup>27</sup>.

Or, le combat persévérant de George Chichester pour obtenir justice pour la mort des 280 esclaves – dont il détaille précisément qu'il s'agissait de 120 hommes, 84 femmes et 76 enfants, tous naufragés de l'*Influence* – se heurte, dans la réalité, à la massivité des chiffres de la traite de la Grande-Bretagne. Les millions d'esclaves embarqués représentent un chiffre d'une telle importance qu'il en devient abstrait. Chichester, quant à lui, n'a de cesse de mener un combat d'homme libre pour soutenir la cause d'individus dont chaque vie compte et dont l'exacte précision numéraire se heurte au mépris, au racisme et aux intérêts financiers des membres de la Compagnie et de la Couronne.

Ainsi, la question de la traite et les fantômes qui hantent James durant la première saison interfèrent dans l'histoire de *Taboo*, permettant de réintégrer des questions morales qui ont été bafouées dans la guerre économique globale et totale que les deux camps se

26 Concernant les chiffres de la traite, les nations concernées et les navires négriers, voir *Trans-Atlantic Slave Database*: [www.slavevoyages.org](http://www.slavevoyages.org) (consulté le 29 mai 2019).

27 Frenise A. Logan, «The British East India Company and African Slavery in Benkulen, Sumatra, 1687-1792», *The Journal of Negro History*, 41/4 (1956), p. 339-348.

sont menée pour obtenir le monopole du commerce du thé. Baigné dans la brume londonienne de l'époque victorienne, l'échiquier de *Taboo* dessine un tableau qui permet de confronter des contextes géopolitiques, des enjeux économiques et sociaux qui sont des éléments participant de la narration. La frontalité construite met en miroir les coups des deux adversaires, les sacrifices, les manipulations, les trahisons alors que l'anticipation est le moteur du suspense<sup>28</sup>.

28 Hubert Damisch, «L'échiquier et la forme "tableau"», in Irving Lavin (dir.), *World Art: Theme of Unity in Diversity*, University Park, Londres, Pennsylvania State University Press, 1989, p. 187-191.



Sylvie Guichard

**Indian  
Summers :**  
*la nostalgie  
de l'Empire  
revisitée*

En 1932, l'Inde rêve d'indépendance tandis que l'Empire britannique est sur le point de s'effondrer. Le temps d'un été, intrigues politiques, promesses, sexe et passion vont se mêler... Un *Downton Abbey* indien aux décors époustouffants, porté par des acteurs hors pair.<sup>1</sup>

Alléchant, non ? L'Empire ferait presque envie et c'est bien cela le problème. Avant de nous intéresser plus particulièrement à l'image ambivalente de l'Empire britannique construite par la série, nous commencerons par une brève présentation des principaux protagonistes et du contexte historique de cette fiction. Cela nous conduira à examiner le destin d'un petit village dans les contreforts de l'Himalaya converti en capitale d'été de l'Empire britannique des Indes. Le thème de l'émancipation, très présent dans la série au niveau individuel et politique, ouvrira la voie à une analyse de la représentation de l'Empire.

### Les Whelan, les Dalal et la lutte pour l'indépendance

Paul Rutman, créateur de la série, avait planifié cinq saisons, s'étendant des années 1930, alors que la lutte pour l'indépendance s'intensifie, jusqu'à l'indépendance de l'Inde en 1947. Pourtant, après un excellent début, l'audience chute durant la deuxième saison, ce qui provoque l'arrêt de la série<sup>2</sup>. Distribuée par Channel 4,

1 «Indian Summers», [www.allocine.fr/series/ficheserie\\_gen\\_cserie=16914.html](http://www.allocine.fr/series/ficheserie_gen_cserie=16914.html) (consulté le 12 avril 2019).

2 John Plunkett, «Channel 4's Indian Summers axed after falling ratings», *The Guardian*, 25 avril 2016.

*Indian Summers* comprend donc deux saisons (diffusées en février 2015 et mars 2016), de dix épisodes chacune.

Les deux saisons, qui se déroulent respectivement en 1932 et 1935, ont pour cadre Shimla (anciennement Simla), capitale d'été de l'Empire britannique des Indes<sup>3</sup>. Elles relatent principalement l'histoire de deux familles : une famille anglaise établie en Inde depuis une centaine d'années déjà, les Whelan, et une famille indienne, les Dalal.

Des Whelan, il ne reste qu'un frère et une sœur, Ralph et Alice. Ils sont nés en Inde dans une famille d'officiers britanniques, puis ont été envoyés en pensionnat en Angleterre. Le frère est rentré en Inde pour faire carrière dans l'administration du Raj<sup>4</sup>. Il est ensuite devenu le secrétaire privé du vice-roi, Lord Willingdon, qui a exercé ces fonctions de 1931 à 1936. Alice s'est mariée en Angleterre et, lors du premier épisode, elle retourne dans la maison familiale de Shimla où habite son frère. On découvre rapidement que, bien qu'Alice se présente comme une veuve, elle a en réalité fui son mari en emportant son fils avec elle.

Les Dalal sont quant à eux une famille persie, composée des parents et de leurs trois enfants. Pratiquant le zoroastrisme, ils appartiennent à une communauté très minoritaire, qui était par ailleurs réputée pour être relativement occidentalisée et plutôt favorable à l'Empire<sup>5</sup> – à l'image du personnage du père dans la série. L'histoire concerne toutefois principalement les deux aînés, Aafrin et sa sœur cadette, Sooni. Au début de la première saison,

3 La série a été tournée sur l'île de Penang, en Malaisie, où l'on retrouve le même type d'architecture coloniale qu'à Shimla, mais dans un environnement moins construit. La ville de Shimla est, depuis l'indépendance, la capitale de l'État d'Himachal Pradesh et elle s'est beaucoup développée. Ses bâtiments coloniaux sont pour la plupart entourés de nouvelles constructions.

4 Jusqu'en 1857, l'Empire britannique des Indes était administré par la Compagnie des Indes orientales. Ce n'est qu'à partir de 1857 qu'il est gouverné directement par la Couronne britannique. On parle pour la période de 1857 à 1947, date de l'indépendance de l'Inde, du Raj britannique. Raj est un mot hindi qui signifie royaume, domination ou gouvernement.

5 Tanya Luhrmann, «The Good Parsi: The Postcolonial "Feminization" of a Colonial Elite», *Man*, 29/2 (1994), p. 333-357.

Aafrin est employé à Shimla comme sous-secrétaire auprès de l'administration de l'Empire. Sooni, favorable au mouvement pour l'indépendance de l'Inde, ne comprend pas que son frère puisse travailler pour le Raj britannique. Elle ne ressent ainsi ni fierté ni réjouissance lors de la promotion que reçoit Aafrin après avoir été blessé par une balle destinée à Ralph Whelan. Grâce à ce nouveau poste, il fréquente souvent les Whelan et un amour réciproque se développe entre Alice et lui.

La première saison se déroule alors que le mouvement de lutte pour l'indépendance est déjà fort et bien organisé. L'acteur principal de ce mouvement, le parti du Congrès, fondé en 1885, est jusqu'en 1917 «plus un courant d'opinion qu'une véritable force politique»; mais en quelques années, il devient «un mouvement capable d'organiser de grandes mobilisations antibritanniques»<sup>6</sup>. L'essor de la lutte pour l'indépendance entre 1917 et 1919 s'explique à la fois par la désillusion du monde colonisé concernant la civilisation européenne suite au carnage de la Première Guerre mondiale et par l'avènement de Gandhi<sup>7</sup>. Le mouvement s'accélère en effet avec le retour de Gandhi d'Afrique du Sud en 1914, bien qu'à ce moment, il ne demande encore que le statut de dominion pour l'Inde.

Dans les années 1930, ce statut n'est toujours pas octroyé. Gandhi décide alors qu'il ne suffit plus de combattre uniquement pour plus d'autonomie; il demande dès lors l'indépendance complète de l'Inde et lance le mouvement de désobéissance civile qui durera de 1930 à 1934. Il s'agit de refuser de coopérer avec le gouvernement du Raj, notamment à travers des grèves et le non-paiement des impôts. Dans sa première phase, ce mouvement bénéficie d'un fort soutien populaire, surtout à travers la Marche du sel, menée par Gandhi entre mars et avril 1930, laquelle vise l'abrogation de l'impôt sur le sel qui fait de cette ressource élémentaire un

6 Claude Markovits, «Déclin de l'Empire et montée du nationalisme (1914-1942)», in Claude Markovits (éd.), *Histoire de l'Inde moderne*, Paris, Fayard, 1994, p. 438.

7 *Ibid.*

monopole d'État. La première saison d'*Indian Summers* se déroule en 1932, lors de la deuxième phase du mouvement de désobéissance civile qui voit une mobilisation beaucoup moins importante.

### Shimla, capitale d'été de l'Empire britannique

C'est sur une scène représentant un étrange et titanesque déménagement que s'ouvre le premier épisode d'*Indian Summers*. Chaque été, le vice-roi des Indes, ses équipes et l'establishment britannique fuient, pour quelques mois, la chaleur de la capitale New Delhi pour la fraîcheur de la petite ville de Shimla dans les contreforts de l'Himalaya. Des porteurs transportent par la route dossiers, meubles et autres bagages. Depuis 1903, un train relie la ville de Kalka, dans la plaine, à Shimla, ce qui facilite le déplacement du gouvernement dans ses quartiers d'été<sup>8</sup>. Shimla est officiellement la capitale d'été de l'Empire britannique de 1864 à 1947. La première saison commence donc par cette migration, ainsi que par une scène qui présente un serviteur indien astiquant la plaque à l'entrée du Club britannique de Shimla, sur laquelle est inscrit « Pas de chiens ni d'Indiens ».

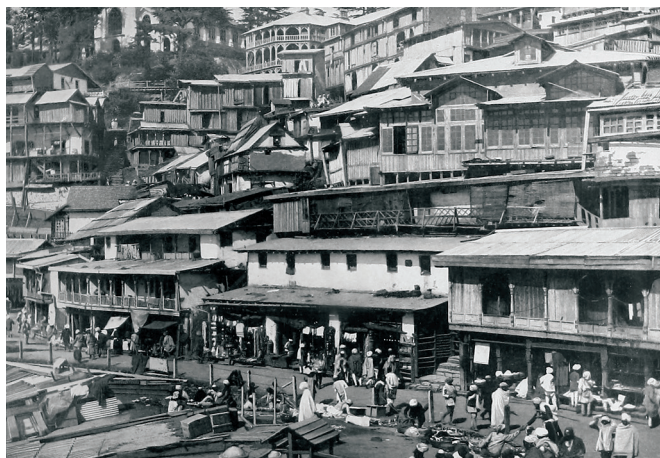
La migration de l'administration de l'Empire vers les stations de montagne commence tôt dans l'histoire de l'Inde britannique. Lorsque les Indes sont sous le « gouvernement » de la Compagnie des Indes orientales, celle-ci se plaint déjà des frais occasionnés par ces déplacements alors encore officiels. Dans les années 1850, le gouvernement impérial continue à franchir les presque 2 000 kilomètres qui séparent la capitale de l'Empire des Indes, alors Calcutta<sup>9</sup>, de Shimla, qui devient officiellement capitale d'été du vice-roi en 1864; les gouvernements des provinces se déplacent également des plaines aux contreforts de l'Himalaya.

8 Raaja Bhasin, *Simla. The Summer Capital of British India*, New Delhi, Viking, 1992, p. 83.

9 Calcutta est la capitale de l'Empire des Indes jusqu'en 1912, date à laquelle elle est remplacée par New Delhi.



Au deuxième plan, la fumée du train reliant Kalka à Shimla (saison 1, épisode 1)



Le bazar de Shimla dans les années 1880. Photographie tirée de *The Queen's Empire*, vol. 4, Londres, Cassell & Co., 1897-1899

Ainsi, le gouvernement de la présidence de Madras passe six mois à Ootacamund; le gouvernement de Bombay s'installe à Mahabaleshwar et Poona pour quatre mois dans chaque ville; le gouvernement du Bengale se rend à Darjeeling pour trois mois et

celui des frontières du nord s'établit à Naini Tal pour cinq mois<sup>10</sup>. Pour donner une idée de l'ampleur de ces déplacements, en 1939, le gouvernement transporte 3 000 employés (principalement des employés indiens avec leur famille) pour son exode estival à Shimla<sup>11</sup>. Il y arrive en mars ou début avril et retourne à Calcutta puis Delhi en octobre ou novembre<sup>12</sup>.

Bien que le gouvernement des Indes accepte ces migrations vers la montagne, des critiques s'élèvent parmi la population, qui se plaint de son éloignement et de son inaccessibilité pendant les mois d'été. Une certaine suspicion entoure également le travail effectué lors de ces retraites estivales, durant lesquelles une partie du temps serait consacrée aux pique-niques, parties de cricket, répétitions de pièce de théâtre amateur et soirées au Club. En réponse à ces doutes, le gouvernement de la présidence de Madras répond que les administrateurs sont bien plus efficaces dans un climat de type britannique<sup>13</sup>.

*Indian Summers* met abondamment en scène cette forme de législation qui se cristallise à Shimla. La série octroie également au Club britannique une place centrale. Dans ce lieu, de nombreuses discussions et affaires personnelles ou professionnelles sont conclues. L'entre-soi que le Club offre aux Britanniques à petite échelle, la ville de Shimla le permet à plus grande échelle. Dans son étude sur la Shimla impériale, Pamela Kanwar décrit ainsi l'atmosphère de la ville à cette époque comme « *an oversized English Club* ». Elle souligne toutefois que les Britanniques n'auraient pas pu réaliser leur séjour himalayen comme ils le faisaient sans l'assistance de leur personnel indien. Ainsi, malgré cette image d'enclave

10 Judith T. Kenny, «Climate, Race, and Imperial Authority: The Symbolic Landscape of the British Hill Station in India», *Annals of the Association of American Geographers*, 85/4 (1995), p. 699.

11 Pamela Kanwar, «The Changing Profile of the Summer Capital of British India: Simla 1864-1947», *Modern Asian Studies*, 8/2 (1984), p. 229.

12 Bhasin, *Simla: The Summer Capital*, *op. cit.*, p. 95.

13 Kenny, «Climate, Race, and Imperial Authority», *art. cit.*, p. 700-701.

britannique, la population de Shimla demeurait à 85 % indienne<sup>14</sup>. Cet entre-soi était entretenu notamment par différentes formes de ségrégation des espaces: le Club était dans un premier temps réservé aux membres «blancs» et, lorsque l'administration de l'Empire était présente, seuls les Indiens suffisamment bien habillés pouvaient emprunter la rue centrale de la ville (le Mall)<sup>15</sup>.

Rudyard Kipling, qui a visité Shimla fréquemment dans les années 1880, décrit les flirts et les libertinages qui faisaient la renommée de la ville. Cependant, cette réalité sociale était réservée aux «blancs». De nombreuses jeunes filles britanniques à la recherche d'un mari arrivaient à Shimla et, selon ce que Kipling décrit, elles faisaient face à une rude compétition de la part des «veuves», qui étaient des femmes de la quarantaine très prisées des jeunes hommes.

En 1885, il écrit un poème intitulé «Ma rivale» (*My Rival*). Il y décrit les pensées, regrets et jalousie d'une jeune femme de 17 ans, à Shimla, alors qu'elle est en compétition pour obtenir l'attention des hommes avec une femme pleine d'esprit et de talents, mais qui a deux fois son âge. Dans ce poème, Kipling décrirait en fait ce qui est arrivé à sa sœur face à la «concurrence» de leur mère<sup>16</sup>:

[...] The young men come, the young men go,  
 Each pink and white and neat  
 She's older than their mothers, but  
 They grovel at Her feet.  
 They walk beside Her rickshaw-wheels  
 None ever walk by mine;  
 And that's because I'm seventeen  
 And She is forty-nine.

14 Pamela Kanwar, *Imperial Simla. The Political Culture of the Raj*, New Delhi, Oxford University Press, 1991, p. 2-3.

15 *Ibid.*, p. 4.

16 Voir Charles Allen, *Kipling's Kingdom*, Londres, Michael Joseph, 1987, p. 189.

She rides with half a dozen men  
 (She call them “boys” and mashers);  
 I trot along the Mall alone.  
 My prettiest frocks and sashes  
 Don’t help to fill my programme-card,  
 And vainly I repine  
 From 10 to 2 A.M. Ah me!  
 Would I were forty-nine! [...] <sup>17</sup>

Les Anglais ont transformé ces stations de montagne en «petit[s] îlot[s] britannique[s] au milieu de la fournaise indienne»<sup>18</sup>. Ils y ont construit des cottages de style anglais, ont creusé des lacs et ont implanté des variétés d’arbres européennes dans un climat agréable et meilleur pour la santé, pensait-on, que celui des plaines. La série représente largement cette tentative de recréer un mode de vie britannique. Pourtant, l’image de Shimla comme une «station de montagne» où les Britanniques allaient se divertir ne doit pas faire oublier son rôle politique: depuis cette petite ville était gouverné l’Empire des Indes. La série réussit à mettre en scène le décalage entre l’environnement isolé et confiné de Shimla et la gouvernance des affaires d’un très vaste empire depuis ce lieu. Plusieurs scènes présentent les discussions de Ralph Whelan et du vice-roi au sujet d’événements lointains dont ils ont été informés par télégramme. La distance est géographique, liée au fait que Shimla est une petite ville retirée, mais elle réside également dans le grand écart existant entre l’atmosphère confinée de ce lieu et le bruit lointain des affaires politiques et économiques de l’Empire. Depuis ce petit village était gouverné un territoire qui correspond actuellement à l’Inde, au Pakistan, au Bangladesh, au Myanmar et au Sri Lanka. Depuis la retraite de Shimla ont été prises des décisions majeures

<sup>17</sup> Rudyard Kipling, *Early Verse*, Londres, Macmillan and Co, 1900, p. 180.

<sup>18</sup> Lady Pentland, *The Right Hon. Sir John Sinclair, Lord Pentland G.C.S.I. A Memoir*, Londres, Methuen and Co, cité dans Kenny, «Climate, Race, and Imperial Authority», art. cit., p. 711.

et désastreuses, notamment la planification de la guerre anglo-afghane et le tracé de la ligne Durand qui a donné son nom à la frontière établie en 1893 entre l'Afghanistan et le Raj britannique.

Le cadre de Shimla donne à *Indian Summers* une atmosphère particulière, celle d'un tout petit monde étouffé et étouffant dans ses codes et ses mensonges.

### Histoires d'émancipation

*Indian Summers* est construit autour de plusieurs histoires d'émancipation qui concernent les protagonistes de la série (Sooni, Aafrin et Alice, notamment), mais également l'Inde à travers le contexte de la lutte pour son indépendance politique.

Au niveau individuel, la série présente l'histoire d'Aafrin et de Sooni, qui se dégagent de l'emprise de leur famille et des obligations de la tradition. Sooni, qui était promise à un jeune homme parsi choisi par sa mère, décide d'épouser un homme musulman dont elle est tombée amoureuse. Ses parents refusent d'assister au mariage et la renient. Quant à Aafrin, au plus grand désespoir de sa mère, il entretient, au début de la première saison, une relation avec une jeune fille hindoue puis il tombe amoureux d'Alice, une Anglaise. En choisissant de fuir avec elle, il accepte d'abandonner sa famille dont il est la seule source de revenus. On observe ici une double transgression car, comme Aafrin le remarque lui-même, si certains hommes anglais en Inde entretenaient des relations, voire avaient épousé des Indiennes, aucune femme anglaise, à sa connaissance, n'avait épousé un Indien.

Alice, elle, se libère de son mari sadique et manipulateur. Au début de la première saison, elle arrive à Shimla seule avec son fils. Cette saison se termine avec la fin de l'été et la perspective du retour à New Delhi. Au début de la deuxième saison, qui se déroule trois ans plus tard, on apprend qu'Aafrin a passé ces années en poste à Calcutta et que durant cette période, le mari d'Alice l'a retrouvée. Il



Les principaux personnages d'*Indian Summers*. De gauche à droite: Ralph Whelan (Henry Lloyd-Hughes), Alice Whelan (Jemima West), Cynthia Coffin (Julie Walters), Sooni Dalal (Aysha Kala) et Aafrin Dalal (Nikesh Patel)

est maintenant avec elle à Shimla et la maltraite durant tout l'été. Alors que la seconde saison et le séjour de l'administration britannique à Shimla touchent à leur fin, Alice, son mari et leur fils retournent à New Delhi en voiture. Sur la route, ils traversent un village en proie à des affrontements entre hindous et musulmans; ces violences annoncent celles de la partition de l'Inde en 1947, qui feront un à deux millions de morts, selon les estimations. Le mari d'Alice demande à son épouse et à leur fils de rester dans le véhicule, tandis qu'il en sort pour voir ce qui se passe, mais les villageois se retournent contre lui. Il court pour se réfugier dans la voiture. Alice boucle les portes du véhicule, l'empêchant ainsi d'entrer et le laissant se faire tuer. Elle est désormais libre de vivre avec Aafrin et de garder son fils.

Aafrin s'émancipe également de sa soumission «de façade» à l'Empire britannique: le petit secrétaire docile du début de la série devient un haut fonctionnaire désillusionné et révolté dans le dernier épisode de la deuxième saison. Lorsqu'il est appelé pour rencontrer l'émissaire du futur vice-roi, il abandonne les faux-semblants et s'adresse à son interlocuteur avec familiarité et sans

respect, délaissant toute position de soumission. Il dit sans détour que les Anglais ne tiennent l'Inde que par la force :

Vous avez l'air d'un type sensé. Mais j'ai déjà rencontré des gens de votre espèce, j'ai déjà entendu vos discours. Ah... je devrais plutôt dire votre discours, puisque c'est toujours le même. Et, je dois dire, je ne partage pas votre optimisme, parce que le problème est que personne ne veut de votre loi pourrie [*Le Government of India Act*, voir *infra*].<sup>19</sup>

Suite à cette entrevue, Aafrin met probablement fin à ses services pour l'administration de l'Empire.

Cet extrait nous amène au combat pour l'autonomie politique et à l'histoire de la lutte pour l'indépendance de l'Inde. L'évolution des rapports de force entre la colonie et la métropole est évoquée à travers certains changements symboliques dans le microcosme de Shimla, notamment lorsque Cynthia Coffin, la propriétaire du Club, est forcée après un vote des membres d'intégrer un petit nombre d'Indiens triés sur le volet ou lorsque, à la fin de la deuxième saison, la maison des Whelan est rachetée par un riche Indien.

Le personnage de Ralph Whelan, secrétaire du vice-roi, introduit le spectateur aux négociations politiques de cette époque. L'année 1932 est marquée par la deuxième phase du mouvement de désobéissance civile mené par Gandhi, qui prend fin en 1933. La série reflète peu le bouillonnement politique de ces années, même si cela peut se justifier par la situation singulière de Shimla, loin des principaux centres d'opposition. Mais, bien que les événements politiques restent au second plan, ils ne sont pas absents. Le troisième épisode met en scène le discours d'une représentante du mouvement pour l'indépendance, suivi par l'arrivée de la police et l'arrestation des personnes qui l'écoutent, parmi lesquelles se trouve Soonie. Les leaders du mouvement pour l'indépendance, en

19 «You sound like a sound fellow. But I have met your type before. I have heard your speeches. Ah... I should say your speech since it is always the same. And I have to say, I do not share your optimism, because the trouble is, nobody wants your rotten bill.»

particulier Gandhi, mais aussi Vallabhai Patel, sont mentionnés et apparaissent brièvement – Gandhi figure dans un épisode et Patel dans deux. Ambedkar, le représentant des intouchables, figure dans la série sous les traits du Dr Kamble<sup>20</sup> : il est également présent dans deux épisodes qui illustrent la politique de « diviser pour mieux régner » menée par les Anglais. Ralph Whelan propose au Dr Kamble de soutenir le gouvernement britannique, plus sensible à la condition des intouchables, selon lui, que ne le serait un gouvernement indien composé d'hindous issus des hautes castes.

Par ailleurs, les scénaristes ont fait un choix intéressant dans la représentation de la lutte pour l'indépendance : le mouvement non violent porté par Gandhi et mené par le parti du Congrès est peu visible dans la série. Par contre, ils réservent une plus grande place au mouvement faisant usage de la contestation violente alors qu'il était marginal dans la lutte pour l'indépendance. Ce parti pris est original car il va à l'encontre de l'image reçue dominante en Occident qui assimile la lutte pour l'indépendance avec Gandhi et la non-violence.

Les mouvements appelés alternativement « révolutionnaires » ou « terroristes » sont présents dès le début du xx<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'indépendance en 1947. Ils se développent fortement dès 1905, lorsque les Anglais divisent la province du Bengale. Suite aux protestations suscitées par cette partition, le gouvernement britannique l'annule en 1911, mais les cellules terroristes perdurent. Ainsi, en 1912, un révolutionnaire tente d'assassiner le vice-roi des Indes. Plusieurs projets suivent et échouent, déjoués par des espions travaillant pour le gouvernement britannique. Une liste officielle recense 189 incidents révolutionnaires durant les années 1930-1934

20 Tous les personnages, sauf le vice-roi Lord Willingdon, sont fictionnels, pour laisser la liberté complète de créer des personnages dont la vie croise les événements historiques – a précisé dans un entretien le producteur d'Indian Summers. Lynn Elber, « Power, Desire and the End of the British Empire are Combustible in PBS Drama "Indian Summers" », *The Associated Press*, 24 septembre 2015 : [www.citynews1130.com/2015/09/24/power-desire-and-the-end-of-british-empire-are-combustible-in-pbs-drama-indian-summers/](http://www.citynews1130.com/2015/09/24/power-desire-and-the-end-of-british-empire-are-combustible-in-pbs-drama-indian-summers/) (consulté le 9 mai 2019).

au Bengale<sup>21</sup>, mais dans les autres régions, de tels éclats demeurent très rares. Dans la série, c'est justement lors de ses deux ans passés dans cette province, dans la ville de Calcutta, entre 1932 et 1935, qu'Aafrin épouse la cause de la lutte pour l'indépendance – en secret, au vu du poste qu'il occupe. Durant cette période, il entre, malgré lui, en contact avec les mouvements révolutionnaires violents. Après son retour à Shimla, il devient, sous la menace d'un de ces «révolutionnaires», une sorte d'infiltré dans l'administration britannique.

L'importance donnée à la lutte violente est intéressante parce qu'elle fait connaître et rend visible une partie souvent oubliée de la lutte pour l'indépendance. Par contre, elle transmet une image faussée des événements. S'il est vrai que de nombreuses actions de terrorisme révolutionnaire, surtout au Bengale et dans l'Inde du Nord, ont maintenu les forces de sécurité britannique en alerte, la lutte pour l'indépendance de l'Inde a été principalement menée en utilisant des moyens pacifiques de désobéissance civile<sup>22</sup>.

La deuxième saison donne plus de place aux événements politiques. Elle se passe en 1935, au moment de la négociation et de la promulgation (en août 1935) du *Government of India Act*. Cette loi transfère une partie du pouvoir exercé jusqu'alors par le gouvernement du Raj aux provinces, et donc à des ministres indiens responsables devant des assemblées provinciales dont l'électorat avait été augmenté par l'élargissement du droit de vote, en accordant notamment le droit de vote aux femmes «avec un cens adapté»<sup>23</sup>. Toutefois, les finances et la défense demeurent sous le contrôle du vice-roi. Les concessions faites dans ce texte restent de

21 Peter Heehs, «Terrorism in India during the Freedom Struggle», *The Historian*, 55/3 (1993), p. 470.

22 *Ibid.*, p. 479.

23 Dans certaines provinces, les épouses d'électeurs peuvent voter, dans d'autres les femmes alphabétisées. Virginie Dutoya, «Une demande faite au nom des femmes? Quotas et représentation politique des femmes en Inde et au Pakistan (1917-2010)», *Revue française de science politique*, 66/1 (2016), p. 52.



Le maharajah d'Amritpur, incarné par l'acteur Art Malik

manière générale bien en deçà des revendications minimales de l'opinion indienne<sup>24</sup>.

Dans leur représentation de l'histoire de l'indépendance de l'Inde, les scénaristes font également un autre choix notable: les représentants du parti du Congrès apparaissent peu, mais un rôle important est octroyé au maharajah d'Amritpur (nom fictif). Le territoire de l'Inde britannique se composait de «provinces» sous administration directe et d'États princiers sous suzeraineté britannique<sup>25</sup>. Les princes ou maharajahs ont souvent été des alliés des Britanniques, pour autant que l'Empire leur laisse une forme d'indépendance dans leur royaume et leur permette de conserver leur richesse. Le choix de donner autant de visibilité à ce prince décadent permet de jouer sur l'imaginaire colonial.

24 Markovits, «Déclin de l'Empire», *op. cit.*, p. 453.

25 Selon l'historien Éric Meyer, «[L]es États princiers couvraient deux cinquièmes de la surface de l'Empire des Indes et regroupaient environ un cinquième de sa population». Éric Meyer, «L'Inde des princes (1858-1950)», in Claude Markovits (éd.), *Histoire de l'Inde moderne*, Paris, Fayard, 1994, p. 463.

## La représentation de l'Empire britannique des Indes

Les scénaristes d'*Indian Summers* remobilisent toutes les facettes de l'imaginaire colonial: une végétation luxuriante, des officiers bien soignés dans des jardins parfaitement entretenus, la chasse au tigre, les porteurs, le club, la malaria, les plantations de thé, l'opium, les saris, les coolies, les *sahibs*, les *munshis* et les colons qui parlent hindi; le prince fou et capricieux couvert de bijoux; enfin, l'anglais Whelan qui est si « indien » qu'il mange par terre dans la cuisine de la famille indienne qui est depuis longtemps au service de la sienne.

Dans cette même veine, on peut souligner que la série débute et se termine par des représentations de violence « irrationnelle » ou « barbare », selon les clichés orientalistes<sup>26</sup>: la première saison s'ouvre sur une scène qui présente des enfants indiens jetant des pierres sur un petit garçon ostracisé parce qu'il est métis (on saura plus tard qu'il est le fils d'une femme indienne et de Ralph Wehlan). Et comme nous l'avons vu plus haut, le dernier épisode de la dernière saison se termine par la mort du mari abusif d'Alice Whelan, lors d'une émeute durant laquelle les villageois se retournent contre lui.

L'utilisation et la mise en scène de cet imaginaire suggèrent une forme de nostalgie coloniale, qui est toutefois revisitée. Revisitée d'abord parce que la série se partage entre l'histoire d'une famille anglaise et celle d'une famille indienne. Il y a donc une volonté de raconter les deux histoires, celle des colons et celle des colonisés. De plus, la série dépeint le racisme de certains Britanniques établis en Inde, notamment celui de Cynthia Coffin, la propriétaire du Club, à qui l'on demande d'ouvrir son établissement à des Indiens et qui cède finalement sous la contrainte. Elle illustre également les

26 L'orientalisme, notion développée par Edward Saïd, procède d'une essentialisation de l'Orient en opposition à l'Occident. L'Orient est imaginé notamment comme non civilisé, violent et décadent. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

préjugés et la facilité avec laquelle la police et la justice condamnent les Indiens.

La série montre ainsi les injustices, la répression et la contrainte exercées par les colons et le gouvernement colonial. Mais elle contrebalance ces éléments critiques en surreprésentant les relations anglo-indiennes: Ralph Whelan a eu dans sa jeunesse une relation avec une femme indienne dont est issu un fils; Alice tombe amoureuse d'Aafrin; le pasteur anglican aime Leena, une Indienne qui travaille dans l'école de la mission; l'émissaire de Londres tombe sous le charme de cette même Leena (qu'il essaie de violer); un Irlandais, propriétaire d'une plantation de thé, est séduit par Soonie et lui propose de l'épouser, sans succès.

Il ressort de ces relations un message qui suggère qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors que l'Inde est colonisée, les Anglais et les Anglaises vivant sur ce territoire s'entendent très bien avec les Indiens et les Indiennes, et qu'ils se sentent très proches d'eux, à tel point qu'ils en tombent souvent amoureux. Pourtant, à l'époque de la série, cette mixité demeure peu probable. Dans une moindre mesure, elle était paradoxalement plus répandue avant 1857, lorsque les Indes étaient dirigées par la Compagnie des Indes orientales<sup>27</sup>. Les relations conjugales entre un homme européen et une femme autochtone étaient alors communes, même si elles étaient jugées socialement et sexuellement transgressives<sup>28</sup>. Cette «tolérance» s'explique notamment par le fait que le voyage depuis l'Angleterre était considéré comme trop ardu pour une femme, et il fallait tout de même que les hommes puissent avoir une compagne. Ainsi au début du Raj britannique, les familles multiethniques sont relativement répandues et acceptées. Cependant, cette situation change progressivement, avec un souci accru des Britanniques pour la préservation de la pureté raciale<sup>29</sup>. Une ségrégation plus stricte

27 Voir Durba Ghosh, *Sex and the Family in Colonial India. The Making of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

28 *Ibid.*, p. 3.

29 *Ibid.*, p. 14.



Ralph Whelan et Jaya (Hasina Haque), mère de son fils Adam (saison 1, épisode 6)



Alice et Aafrin (saison 2, épisode 1)



Le pasteur Dougie Raworth (Craig Parkinson), le fils métis de Ralph Whelan, Adam (Shachin Sailesh Kumar) et Leena Prasad (Amber Rose Revah)

apparaît non seulement nécessaire, mais aussi possible, notamment parce que le développement du canal de Suez permet un voyage beaucoup moins long : les femmes commencent à accompagner leur mari en poste en Inde. Pamela Kanwar souligne que, si durant le Raj, les interactions entre les deux communautés étaient méprisées dans les plaines, elles l'étaient encore plus fortement à Shimla, dans cet univers fermé où les Britanniques se retiraient justement « entre eux »<sup>30</sup>.

À travers la représentation de multiples relations amoureuses interethniques dans *Indian Summers*, on retrouve un des fantasmes que Salman Rushdie met en cause dans sa critique du *Raj revival* des années 1980. Ce terme désigne des films ou des séries de la première moitié des années 1980 qui ont pour contexte l'Inde coloniale, notamment *Gandhi* de Richard Attenborough (1982), *Heat and Dust* de James Ivory (1983), *A passage to India* de David Lean (1984), *The Far Pavilions* de Peter Duffell (1984) et *The Jewel of the Crown* de Jim O'Brien et Christopher Morahan (1984). Selon Rushdie, ces films suivent une représentation orientaliste de l'Empire et transmettent une vision stéréotypée et dénigrante des Indiens. Pour lui, le but est de minimiser les répercussions négatives de la colonisation sur les pays où elle s'est déployée<sup>31</sup>. Il estime qu'il faut remettre en question nombre d'idées et d'images contenues dans ces fictions dont trois au moins se retrouvent de manière notable dans *Indian Summers* : la représentation idéalisée des rapports personnels (et, particulièrement, amoureux) entre Britanniques et Indiens, le point de vue selon lequel « *we, the British, weren't as bad as people make out* » et surtout le fantasme d'un Empire britannique aux valeurs nobles et au mode de vie glamour.

Ce « glamour » se retrouve indubitablement dans *Indian Summers*, qui construit une représentation très esthétique, léchée, de l'Empire britannique des Indes. La violence coloniale n'en

30 Kanwar, *Imperial Simla*, op. cit., p. 3.

31 Salman Rushdie, « Outside the Whale », in *Imaginary Homelands. Essays and Criticism*, 1981-1991, Londres, Granata, p. 101.

est pas absente, mais l'esthétisation limite sa portée. L'Empire des Indes semble surtout beau, avant d'être violent ou injuste. Le problème que posent le *Raj revival* et cette vision glamour de l'Empire est que le plaisir visuel provoqué par ces films empêche toute réelle critique du passé<sup>32</sup>.

Ce que Shyamal Sengupta, professeur de cinéma à Mumbai, écrivait sur le film *Slumdog Millionaire* – «*It's a white man's imagined India*»<sup>33</sup> – s'applique certainement aussi à la vision de l'Empire présente dans *Indian Summers*: «*It's a white man's imagined Empire*». Dans cette série, la représentation de l'Empire se veut certes plus critique, mais elle n'échappe pas à une certaine nostalgie qui pose problème – quand on sait que dans un sondage effectué en Grande-Bretagne en 2014, 59 % des sondés affirmaient que l'Empire était pour eux source de fierté<sup>34</sup>.

Salman Rushdie considérait que le *Raj revival* avait pour but une restauration de l'image ternie de l'Empire. En 2019, il semblerait que l'image de l'Empire ne soit pas si sombre, ou alors la restauration a très bien réussi. Peut-être faudrait-il la ternir un peu, position qui n'a pas été adoptée par les derniers films sur l'Empire, dont *Viceroy's House* de Gurinder Chadha (2017) et *Victoria and Abdul* de Stephen Frears (2017), dans lesquels on retrouve les «fantasmes coloniaux» décriés par Rushdie.

En Inde, le cinéma et la télévision se sont moins intéressés à la période coloniale qu'à sa fin, à travers la partition. En 2017, une chaîne historique privée a produit une mini-série sur la bataille de Saragarhi, qui a été livrée en 1897 entre des soldats sikhs de l'armée

32 Andrew Higson, «Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film», in Lester Friedman (éd.), *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, Londres, University College London, 1993, p. 124.

33 Shyamal Sengupta, cité par Nadine Chan, «Slumdog Millionaire and the Troubled Place of Cinema and Nation», *Spectator*, 30/2 (2010), p. 40.

34 Kehinde Andrews, «Colonial Nostalgia is Back in Fashion, Blinding us to the Horrors of Empire», *The Guardian*, 24 août 2016.

des Indes britanniques et les membres d'une tribu pachtoune qui étaient en bien plus grand nombre. Ce combat s'est produit dans la province de la frontière du Nord-Ouest, qui est désormais au Pakistan. 21 soldats sikhs auraient tenu une position face à environ 10 000 soldats afghans. L'atmosphère n'est pas du tout celle de la maison feutrée et du club choisi par les réalisateurs d'*Indian Summers*. La bande-annonce s'ouvre sur un soldat qui dit en dialecte punjabi: «Ce sol est notre sol. Notre territoire. Cela a été le territoire de l'Inde et le restera pour toujours.»<sup>35</sup>

35 La bande-annonce de la série *21 Sarfarosh – Saragarhi 1897* est disponible à l'adresse suivante: [www.youtube.com/watch?v=o8VrgVT\\_hDs](http://www.youtube.com/watch?v=o8VrgVT_hDs) (consulté le 6 mai 2019).

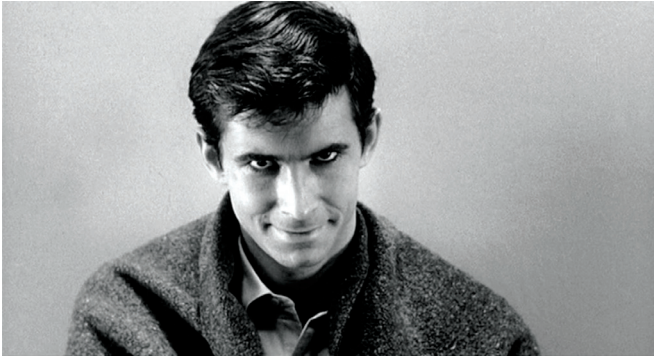


Jan Blanc

**Bates Motel,**  
*un nouveau*  
*départ*

En 1960, Alfred Hitchcock réalise l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre, *Psycho* (*Psychose*). L'histoire, dérivée d'un roman de Robert Bloch (1959), est simple et macabre. Une jeune femme, Marion Crane (Janet Leigh), vole de l'argent à l'un des clients de la banque où elle travaille. Lors de sa fuite en voiture, elle s'arrête dans un motel, au bord d'une route. Elle s'y inscrit sous une fausse identité : Mary Samuels. Ce motel est tenu par deux mystérieux personnages : un jeune homme, Norman Bates (Anthony Perkins), qui passe son temps à empailler des oiseaux ; et sa vieille mère, dont on n'entend que la voix acariâtre pendant la première partie du film, avant que sa silhouette effrayante n'apparaisse derrière les rideaux de la douche où Marion se lavait, pour la frapper à mort. Découvrant la scène, Norman cache le corps de Marion dans le coffre de son automobile, qu'il jette dans les eaux d'un lac voisin. Alertée, la famille de Marion demande à Milton Arbogast (Martin Balsam), un détective privé, de mener l'enquête. Il retrouve le motel ; mais il est assassiné à son tour par la mère de Norman, alors qu'il gravit l'escalier de la demeure familiale. Il faut attendre l'arrivée de Lila Crane (Vera Miles) et de Sam Loomis (John Gavin), la sœur et l'amant de Marion, pour découvrir l'horrible vérité : la mère de Norman, morte depuis des années, avait été momifiée par son fils qui, incapable d'accepter sa disparition, incarnait son rôle en se vêtant de ses robes. C'est donc Norman lui-même, dans le rôle de sa mère reprochant à son fils de l'abandonner, qui assassine la jeune femme puis le détective gênant. Norman est arrêté et promis à l'asile. Les derniers plans du film se terminent sur le sourire inquiétant du jeune homme, dont la voix intérieure, celle de sa mère, affirme qu'elle ne « ferait pas de mal à une mouche ».

Dès la sortie de *Psycho*, le film d'Hitchcock devient un véritable mythe cinématographique. Son art du suspense, son



« *Why, she wouldn't even harm a fly* » (Elle? Elle ne ferait pas de mal à une mouche). Anthony Perkins dans l'ultime plan de *Psycho* (1960). © Paramount pictures

habile narration, pleine de fausses pistes et de détails morbides, ainsi que sa musique stridente et lancinante, composée par Bernard Herrmann, deviennent les modèles de ce que l'on appellera plus tard le *slasher movie*. Ce sous-genre du film d'horreur, qui consiste à opposer plusieurs personnes, souvent jeunes, à un meurtrier à la psyché vacillante et généralement muni d'une arme tranchante, a rencontré et continue de rencontrer un grand succès dans les salles obscures, notamment auprès du public adolescent – *The Texas Chainsaw Massacre* (*Massacre à la tronçonneuse*, 1974, dir. Tobe Hooper); *Halloween* (*La Nuit des masques*, 1978, dir. John Carpenter); *Friday the 13<sup>th</sup>* (*Vendredi 13*, 1980, dir. Sean S. Cunningham); *Scream* (*Frissons*, 1996, dir. Wes Craven).

Plus qu'un film, *Psycho* est dès lors une part intégrante de la *pop culture*, ce qui explique qu'il ait fait non seulement l'objet de trois suites (*Psycho II*, 1983, dir. Richard Franklin; *Psycho III*, 1986, dir. Anthony Perkins; *Psycho IV*, 1990, dir. Mick Garris), mais aussi suscité de très nombreuses relectures cinématographiques et artistiques, dont un remake par Gus Van Sant (*Psycho*, 1998), et une série télévisée américaine de cinq saisons, *Bates Motel* (2013-2017, A&E). Cette série, dont les scénaristes principaux sont Carlton Cuse, l'un des maîtres d'œuvre de *Lost* (six saisons,



L'affiche de la saison 1 de *Bates Motel*, 2013

2004-2010), et Kerry Ehrin, la *showrunneuse* de la série, propose un éclairage fort original sur le film d'Hitchcock.

Plutôt que de raconter la suite de *Psycho*, *Bates Motel* rend compte, comme *Psycho IV*, des événements qui l'ont précédé, avant de réécrire, lors des derniers épisodes de la cinquième saison, l'action du film lui-même. Il ne s'agit pourtant pas d'une préquelle, c'est-à-dire d'une œuvre dont l'action précède celle de l'œuvre antérieurement créée dont elle est inspirée. L'histoire de

*Bates Motel*, en effet, n'a pas lieu à la fin des années 1950, comme c'est le cas dans *Psycho*, mais de nos jours, dans une petite bourgade provinciale<sup>1</sup>. Par rapport à l'intrigue originelle de *Psycho*, elle est enrichie d'un grand nombre de personnages et d'histoires secondaires, nécessaires pour faire durer la série sur cinquante épisodes. Norman n'est plus un jeune adulte, mais un adolescent, joué par Freddie Highmore. Il entretient avec sa mère, Norma (Vera Farmiga), et son demi-frère, Dylan Massett (Max Thieriot), des relations d'amour-haine.

Norman souffre d'hallucinations et de black-out durant lesquels il se prend pour sa mère et devient violent. C'est lors d'une de ces crises qu'il tue son propre père (saison 1, épisode 1), qui abusait de sa mère, mais aussi qu'il assassine plusieurs personnes au fil des épisodes – généralement des femmes que Norma ne supporte pas de voir tourner autour de son fils<sup>2</sup> –, et cela y compris après la mort accidentelle de sa mère, dont il conserve le corps en l'enfermant dans une chambre froide (saison 4, épisode 10), et dont il continue à jouer épisodiquement le rôle.

*Bates Motel* est donc un remake très particulier, qui relève plutôt de ce que Gérard Genette a appelé une « transposition » ou « parodie sérieuse », tel, par exemple, le livre *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) de Michel Tournier, construit à partir du récit initial de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe<sup>3</sup>. Le propos de cet article sera de pointer quelques-unes des caractéristiques de ce remake, mais aussi, et plus largement, de souligner que *Bates Motel*

- 1 La série commence en Arizona, où a lieu le meurtre de l'époux de Norma Bates. Elle se poursuit ensuite sur la côte de l'Oregon, au nord-ouest des États-Unis, avec l'achat par Norma du Seafairer Motel, où elle s'installe avec son fils. L'essentiel de la série a été tourné en studio et en Colombie britannique.
- 2 La liste des victimes successives de Norma/Norman est longue : une professeure, Blaire Watson (Keegan Connor Tracy) (saison 1, épisode 10) ; une amie, Bradley Martin (Nicola Peltz) (saison 3, épisode 10), la mère d'une amie, Audrey Ellis Decody (Karina Logue) (saison 4, épisode 1), un tueur (saison 5, épisode 1), et l'ami désormais adultère de Marion Crane, Sam Loomis (saison 5, épisode 6), dont je reparlerai dans la dernière partie de cet article.
- 3 Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 35.



Les principaux protagonistes de la première saison. De gauche à droite: le shérif Alex Romero (Nestor Carbonell), Norma Louise Bates (Vera Farmiga), Norman Bates (Freddy Highmore), Emma Decody (Olivia Cooke), Dylan Massett (Max Thieriot)

est ce que l'on pourrait appeler une série réflexive, qui fait du thème même du remake une question structurante de son matériau narratif<sup>4</sup>. Pour le dire autrement, cette série pose trois questions, que j'évoquerai successivement: qu'est-ce qu'un remake? Qu'est-ce qu'un acteur? Et qu'est-ce qu'une transposition?

### Qu'est-ce qu'un remake ?

Pour commencer, attachons-nous à une partie de la scène d'ouverture du premier épisode de la première saison de *Bates Motel*, qui présente trois niveaux de lecture possible. Le premier, le plus conventionnel, consiste dans la présentation des deux protagonistes de *Bates Motel*, Norma et Norman, et du lieu éponyme de la série. Le deuxième niveau de lecture nous invite à envisager la série comme le lieu d'une réflexion sur ce qu'est un remake. Dans l'espace fictionnel de la série, Norma et Norman emménagent dans

4 Un autre exemple, plus récent, de cette réflexivité est la mini-série britannique *Black Mirror* (cinq saisons, 2011-2019), créée par Charlie Brooker.

une nouvelle maison. Mais, pour nous, spectateurs, qui connaissons le film *Psycho*, ses personnages, son intrigue et ses principaux lieux iconiques, ce que nous voyons, ce sont deux acteurs – d’ailleurs assez peu connus lorsque la première saison de *Bates Motel* sort sur les écrans – qui prennent possession du décor du film d’Hitchcock. La première réplique de Norma est adressée à nous autant qu’à son fils: « C’est le moment (*part*) où tu dois dire: “Maman, c’est magnifique. Je suis si heureux de venir vivre ici. Tu es si intelligente d’avoir eu cette idée” » (saison 1, épisode 1). Nous sommes ainsi accueillis dans une série, mais aussi comme « de retour » dans le film d’Hitchcock. Le mot anglais utilisé par Norma, *part*, désigne d’ailleurs, dans le langage théâtral et cinématographique, les « parties », c’est-à-dire l’ensemble des paroles qu’un acteur doit dire pour incarner un personnage.

Norman apparaît dans le rôle d’un acteur, qui reproche aussitôt à sa mère de « l’obliger à faire des choses sans lui demander son avis ». Norma est présentée pour sa part comme l’avatar de Kerry Ehrin, la scénariste principale de *Bates Motel* – « Nous allons tenir ce motel », affirme-t-elle à son fils: *We’re gonna run this place*, ce verbe *run* semblant faire directement référence aux fonctions de *showrunneuse* d’Ehrin qui, non sans humour, se lance d’ailleurs des fleurs en disant à Norman, mais aussi au spectateur: « Tu es si intelligente d’avoir eu cette idée », comme pour se féliciter d’avoir eu l’idée de la série. Mais Norma est aussi la metteuse en scène et la décoratrice: elle ouvre les rideaux des fenêtres pour faire pénétrer la lumière autant que pour faire voir une scène de théâtre; elle imagine de nouveaux éléments du décor, présente les fonctions des différentes pièces à l’étage; et elle « ouvre les yeux » de son acteur et spectateur de fils sur le motel, qu’il ne reste plus qu’à rebaptiser: un premier plan le présente encore comme le Seafairer Motel; mais grâce au générique qui clôt la séquence, il devient – ou redevient – le Bates Motel que nous connaissons.

Un troisième niveau de lecture, plus implicite encore, fait de cette scène d’ouverture ce que les professionnels de l’immobilier



Au second plan, le Bates Motel

appelleraient une «entrée dans les lieux». Prenant son fils dans ses bras, Norma lance: «Ce motel est à nous, Norman Bates» (*We own the motel, Norman Bates*). Une façon de dire que ce décor, dans l’imaginaire cinématographique, est indissociable de la figure de Norman, mais aussi de marquer la différence entre la série et le film d’Hitchcock, à travers ce *we* (*We own the motel*) qui fait désormais de Norma la copropriétaire, et marque l’ambition de la série, au sens propre du terme, de se «réapproprier» l’univers inventé par Hitchcock. Entrant dans la maison, Norma explique: «J’ai tout acheté, la maison et le motel, suite à une saisie», ce que nous pouvons comprendre de manière figurative (*Bates Motel* prend littéralement possession de *Psycho*), mais aussi réelle – sans doute a-t-il fallu aux producteurs de la série payer les ayants droit afin de pouvoir la tourner. Ce motif est développé tout au long de l’épisode, et surtout au moment où surgit l’ancien propriétaire, Keith Summers (saison 1, épisode 1).

Dans ce cadre, Summers apparaît ironiquement comme une double personnification. Par son embonpoint et, nous le verrons dans un instant, son attirance libidineuse et sadique envers la blonde Norma, il pourrait être considéré comme une version vulgaire, mais explicite d’Alfred Hitchcock et de ses obsessions bien



Alfred Hitchcock et Janet Leigh sur le tournage du film *Psycho*, 1960

connues. Il symbolise ainsi l'héritage du maître du suspense, se sentant comme dépossédé de ce qu'il considère comme sa « propriété » artistique et intellectuelle, après avoir acheté le motel dans les années 1950 - c'est-à-dire durant la période dépeinte dans *Psycho*. Mais Summers incarne aussi le scepticisme du fan du film original, qui craint que son film ne soit dénaturé par la série, voire oublié, tout comme la mère de Norman semble ne plus se souvenir du nom de Keith Summers... À ces peurs, Norma - c'est-à-dire la scénariste Kerry Ehrin - répond sans ambages: « Dégagez de ma propriété.

Si je vous revois ici, j'appelle la police, ou je vous descends moi-même» (*or I will shoot you myself*) – qui peut aussi vouloir dire, en anglais, «ou je vous filmerai (*shoot*) moi-même». Mais Keith Summers ne l'entend pas de cette oreille; et lorsqu'il rend à nouveau visite à Norman et sa mère, un peu plus tard dans l'épisode, il profite de sa force pour violer cette dernière. Or par la suite, Norma lui fait clairement comprendre que, dans *Bates Motel*, les femmes ne se résignent pas à être les simples victimes expiatoires des hommes. Pour que cette série ne se contente pas d'être un remake servile de *Psycho*, elle doit se débarrasser de cet encombrant passé en le supprimant.

La scène d'ouverture de *Bates Motel* met ainsi en place une grande partie du matériau thématique de la série, en faisant des personnages des figures de substitution des scénaristes, des metteurs en scène, mais aussi des acteurs eux-mêmes.

«C'est de la folie, maman»

Qu'est-ce qu'un acteur? Norma nous donne une nouvelle fois la réponse, au milieu de la scène d'ouverture (saison 1, épisode 1). Norman ouvre les yeux sur le Bates Motel et lance: «C'est de la folie, maman», ce à quoi sa mère répond: «Ce n'est pas de la folie. Non. Nous allons tenir ce motel.»

Cet échange s'amuse naturellement de la folie, véritable, qui s'emparera de Norman et le poussera à commettre des meurtres dans la peau de sa mère. Mais il met aussi en évidence un aspect essentiel des théories réflexives mises en œuvre dans la série. À la manière de Norman lui-même, être un acteur, c'est être fou, c'est-à-dire être possédé par son personnage jusqu'à ne plus savoir qui l'on est véritablement, et devenir celui que l'on est censé incarner.

Cette ambivalence est au cœur du métier de l'acteur, et cela depuis des siècles. Dans son *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777), Denis Diderot défend l'idée qu'un acteur parfait doit «jouer de

tête » et non « d'âme », non pas en se laissant envahir par les émotions de ses personnages, mais en posant son modèle devant lui, comme un peintre :

Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles.<sup>5</sup>

Dans *Le Comédien* (1747), l'historien et auteur dramatique Pierre Rémond de Sainte-Albine prétend le contraire; il fait des poètes enthousiastes ou des pythies inspirées de l'Antiquité les modèles par excellence de l'acteur :

Comme une cire molle, qui sous les doigts d'un savant artiste devient alternativement une Médée ou une Sappho, il faut que l'esprit et le cœur d'une personne de théâtre soient propres à recevoir toutes les modifications que l'auteur veut leur donner. Si vous ne pouvez vous prêter à ces métamorphoses, ne vous hasardez point sur la scène. Au théâtre, lorsqu'on n'éprouve pas les mouvements qu'on a dessein de faire paraître, on ne nous en présente qu'une imparfaite image, et l'art ne tient jamais lieu du sentiment.<sup>6</sup>

Au sein de cette querelle, *Bates Motel* prend, deux siècles et demi plus tard, le parti de Rémond de Sainte-Albine sur Diderot. Progressivement possédé par sa mère, surtout après sa mort, qu'il provoque en tentant de se suicider à ses côtés, Norman incarne une certaine perfection de l'acteur qui, pour continuer à faire vivre sa mère au-delà de ses seuls souvenirs, la momifie, mais aussi, dans ses crises, se vêt de ses habits, marche comme elle, parle comme elle, et se venge de celles et ceux qui en veulent à son fils chéri – des

5 Denis Diderot, *Œuvres. Esthétique – théâtre*, Laurent Versini (éd.), Paris, Robert Laffont, 2000, p. 1382.

6 Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, 1747, p. 52.

femmes menteuses ou manipulatrices, mais aussi des hommes violents et abusifs. Les producteurs de *Bates Motel* sont d'ailleurs suffisamment conscients de cette dimension de la série pour la mettre en scène, avec humour, dans un faux documentaire destiné à la promotion de la série où, imaginant une visite du véritable décor de *Psycho* par Freddie Highmore, ils montrent un acteur non seulement prétentieux et arrogant, s'enorgueillissant de la dizaine de langues qu'il parle et jaloux d'avoir moins de tirades que sa collègue Vera Farmiga, mais aussi dépassé par son propre rôle, comme Norman Bates était lui-même dépassé par le rôle de Norma<sup>7</sup>.

### Tuer le père

J'aimerais, pour en terminer, revenir sur une scène de ce faux documentaire dans laquelle Freddie Highmore interagit avec les auteurs de la série. On y voit l'acteur entrer dans la *writer's room* et interrompre une conversation entre Carlton Cuse, le producteur principal de la série, Kerry Ehrin, la *showrunner*, qui tient un avion en papier dans la main, et trois auteures. Autrement dit, à l'exception de Cuse, les quatre auteures que ce documentaire met en scène sont toutes des femmes. Comme cela est assez courant, il est extrêmement difficile de retrouver le nom des scénaristes ayant travaillé pour une série télévisée comme *Bates Motel*, dans la mesure où, le plus souvent, leur travail est essentiellement collectif, et directement coordonné par les *headwriters* – ici, Carlton Cuse et Kerry Ehrin.

La question, toutefois, est secondaire: l'enjeu de ce faux documentaire, en effet, n'est pas de traduire la réalité, comme le montrent les idées plutôt saugrenues évoquées durant la réunion, au moment où Freddie Highmore fait son apparition. Le

<sup>7</sup> Ce faux documentaire a été présenté en 2013, à l'occasion de la San Diego Comic-Con: [www.youtube.com/watch?v=cIThHmkCxVw](http://www.youtube.com/watch?v=cIThHmkCxVw) (consulté le 3 avril 2019).

documentaire vise plutôt à construire le scénario du scénario du film ou, pour parler comme Pierre Bourdieu, à donner une idée de son *ethos*<sup>8</sup> qui est clairement féminin, si ce n'est féministe. Si, dans le faux documentaire, Carlton Cuse est davantage mis en avant que sa collègue Kerry Ehrin, il est aussi autrement plus ridicule, semblant consacrer l'essentiel de son temps à des activités accessoires.

Kerry Ehrin, de son côté, est présentée comme un personnage arborant tous les codes sociaux de la masculinité toute-puissante, quitte à pratiquer elle-même le *mansplaining*. Quand Freddie Highmore fait son entrée dans la *writer's room*, elle ne se lève pas de son siège, contrairement à Carlton Cuse. Elle reste assise, le visage impassible, jouant avec son avion, l'acteur lui adressant deux bisex presque furtives, comme s'il la craignait, au contraire de Carlton Cuse auquel il adresse un chaleureux *hug*. Plus tard, elle pose encore négligemment son pied sur la table. Cette mise en scène du pouvoir vaut d'ailleurs pour les trois autres femmes, qui toisent l'acteur et échangent des regards où se lit le peu de considération qu'elles semblent porter au jeune blanc-bec prétentieux.

Un des murs de la pièce est couvert de post-it représentant autant de futures scènes à insérer dans le scénario. Comme pour rassurer Freddie Highmore, l'une des auteures lui rappelle que ses post-it sont bleus (*Norman is blue*) et ceux de Vera Farmiga sont violets; mais cette assertion blesse plus encore l'acteur. Il aperçoit que ses deux seules vraies scènes sont ridicules: la première est anecdotique et grotesque (« Norman détruit une colonie de fourmis et est interviewé par Bill O'Reilly », un journaliste ultraconservateur de Fox News), quand la seconde le place dans une attitude contemplative, que le cinéma hollywoodien associe plus souvent au féminin qu'au masculin (« Norman pense aux levers de soleil »). L'acteur comprend ainsi que le personnage principal de la série n'est pas Norman, mais Norma Bates – ce que confirment un post-it collé contre le mur qui annonce: *We love Norma* et, plus tard, le projet

8 Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 133.



Marion Crane, incarnée par la chanteuse et actrice Rihanna (saison 5, épisode 6)

d'affiche du film, qui met l'actrice Vera Farmiga bien plus en avant que son partenaire masculin.

Nous aurions tort de sous-estimer la dimension féministe de *Bates Motel*, qui ne se contente pas de présenter un remake réflexif de *Psycho*, mais, et c'est surtout visible lors de la cinquième et dernière saison, propose aussi une véritable réécriture du film d'Hitchcock. S'il est possible, comme je l'ai proposé, de considérer Keith Summers, l'ancien propriétaire du Bates Motel, comme un avatar du réalisateur britannico-américain, on peut aussi voir dans le viol qu'il perpète, puis son assassinat des allusions directes à sa personnalité et à la nécessité, pour la série, de « tuer le père », et cela pour trois raisons. D'abord, cette expression décrit exactement ce qui a lieu au tout début de la série, quand Norman, dans une crise de folie, met fin aux jours de son père violeur. Ensuite, elle décrit métaphoriquement le rapport que la série entretient avec le film, auquel elle rend hommage, mais dont elle se démarque aussi, à bien des égards. Enfin, elle traduit la manière dont *Bates Motel* considère la question des rapports de genre, et cela de façon bien différente de *Psycho*.

Pour mieux l'envisager, il est utile de comparer la célèbre scène de la douche, telle qu'elle est tournée dans le film et dans la série

(saison 5, épisode 6). Dans *Psycho*, Marion Crane y est tuée par Norman, en Norma. Dans *Bates Motel*, Marion Crane, jouée par la célèbre chanteuse Rihanna, attend son amant, Sam Loomis, dans la chambre du motel, le soupçonnant à raison de lui avoir caché qu'il était marié, et prend une douche pour se calmer.

Cette scène permet aux scénaristes de *Bates Motel* de faire basculer l'intrigue de la série en la détachant complètement de celle de *Psycho*. Marion Crane n'est *pas* tuée par Norman. Ce n'est pas Norman-Norma qui finit par tirer le rideau, mais Marion elle-même, qui a soudain décidé qu'elle était lasse d'attendre et qui conclut la scène 1 par un très vulgaire : « *Screw this shit!* », avant de sortir de la douche. Dans le film, le corps de Marion est entièrement soumis au regard et au désir voyeuriste. Le meurtre au couteau, associé à plusieurs images d'orifices (le trou dans le mur, la cuvette des toilettes, le pommeau et le conduit d'évacuation de la douche) peut être considéré comme l'image d'un viol. Le tableau que Norman décroche du mur pour espionner Marion est la copie d'une *Suzanne et les vieillards* de Willem van Mieris l'Ancien – une scène de l'Ancien Testament mettant en scène une jeune femme aux prises avec le désir bestial de deux hommes<sup>9</sup>.

Dans *Bates Motel*, en revanche, Norman Bates se contente de décrocher un simple paysage banal. Marion Crane devient la protagoniste et l'héroïne de son propre destin – celui d'une femme trahie et humiliée qui se révolte et refuse ce statut. Quelques années avant le tournage, son actrice, Rihanna, avait défrayé la chronique pour avoir elle-même subi la violence de son compagnon d'alors, Chris Brown, dans la nuit du 8 février 2009, avant de le faire condamner à cent quatre-vingts jours de travaux d'intérêt général

9 Le chapitre XIII du *Livre de Daniel* raconte comment la belle et chaste Suzanne, épiée par deux vieillards alors qu'elle prend son bain, refuse leurs propositions malhonnêtes, et se voit alors accusée de les avoir séduits. Elle est condamnée à mort; mais le prophète Daniel finit par prouver son innocence en constatant que les versions des deux vieillards se contredisent.

et à s'engager ensuite pour le droit des femmes à disposer de leur corps<sup>10</sup>.

Si, dans la série, Marion Crane apprend que son amant est marié, c'est grâce à Norman Bates, qui lui en parle. Norman n'est donc plus le meurtrier de Marion Crane, mais l'allié de la jeune femme; c'est lui – encouragé par sa propre mère, qui élimine de jalousie les femmes de son entourage, mais l'incite aussi à se venger des hommes abusifs et abuseurs – qui accompagne la jeune femme sur le chemin de son autonomie, sans doute parce que son amant menteur et hypocrite, Sam, possède le même prénom que son propre père violent, qu'il a tué quelques années plus tôt. Et c'est donc au nom de Marion, comme au nom de sa mère, mais dans le corps et les vêtements qui sont les siens, que Norman venge toutes les femmes trompées et écrasées par l'hégémonie masculine en assassinant Sam... dans sa douche, sur la chanson *Crying* de Roy Orbison.

Quand Norman s'écrie: «*Mother! What have I done?*» (saison 5, épisode 6), ce n'est donc pas, une nouvelle fois, pour se défausser sur sa mère, qu'il confond avec lui-même, mais, au contraire, et pour la première fois, pour assumer le premier geste qu'il fait consciemment pour elle et pour toutes les femmes qu'il défend à travers elle. Figure par excellence de l'indistinction de genre, Norman-Norma apparaît ainsi, dans *Bates Motel*, comme une version *queer* du Norman Bates d'Alfred Hitchcock, mais aussi comme la tentative de s'attaquer, à travers Sam, à l'ensemble des viols et des violences que les personnages du cinéma de «l'oncle Sam» subissent de la part de héros à la masculinité triomphante. Un enjeu que l'on retrouve aussi bien dans le faux documentaire, à travers l'allusion à l'animateur Bill O'Reilly, accusé de harcèlement sexuel, que dans les propos de Kerry Ehrin, qui thématise souvent cette question dans ses interviews.

10 Andrew Blankstein, « Singer Chris Brown under investigation in alleged assault », *L.A. Now*, 8 février 2009: <https://latimesblogs.latimes.com/lanow/2009/02/chris-brown-boo.html> (consulté le 3 avril 2019).

Lors de la scène d'ouverture (saison 1, épisode 1), Norma et Norman échangent ces mots :

NORMA. – Norman, on en a bavé. C'est l'occasion de repartir à zéro.

NORMAN. – Certains n'en ont peut-être pas l'occasion. Ils partent juste pour un nouvel endroit.

NORMA. – Ils peuvent repartir à zéro. Mais ça dépend d'eux.

Ce thème du nouveau départ, qui touche aussi bien à la structure même de la série, comme remake et réflexion sur le jeu incarné de l'acteur, qu'à son contenu, organisé autour d'une transformation des rapports de genre, constitue l'un des enjeux centraux d'une série bien plus profonde et subtile qu'il n'y paraît au premier regard.



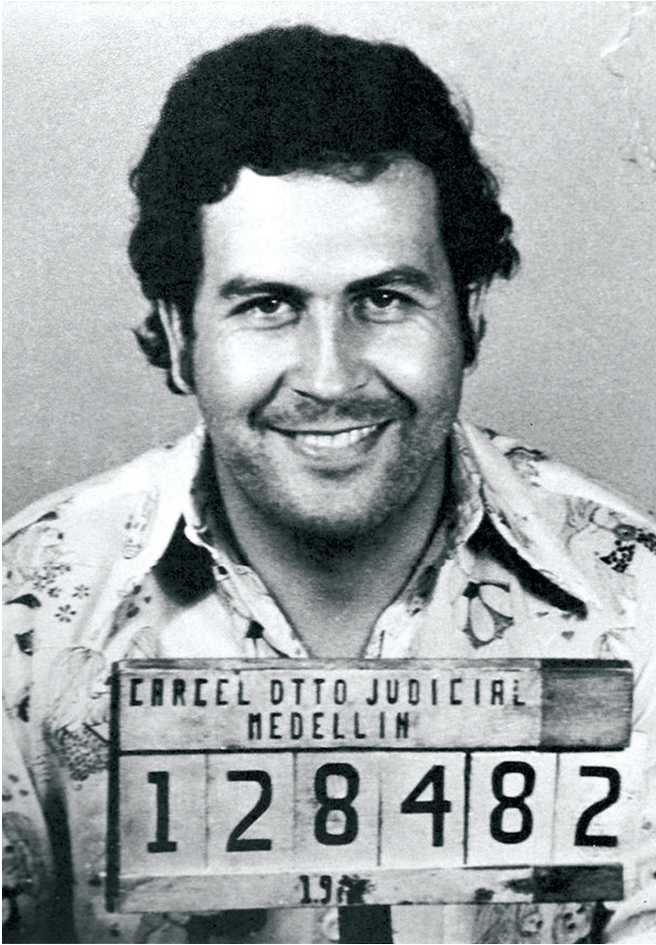
Thierry Maurice

**Narcos,**  
*aux confins*  
*du réel*

Conçu par Eric Newman, producteur exécutif, le projet initial de *Narcos* est celui d'un film sur la guerre des cartels de la drogue, sur leur volonté d'hégémonie mais également sur les moyens déployés par le gouvernement américain et par les pouvoirs locaux pour contrer ou canaliser ce négoce florissant. En suivant l'essor spectaculaire du commerce de la cocaïne à partir des années 1970, Newman découvre le rôle central joué par la Colombie comme pays d'exportation vers l'immense marché nord-américain, et plus particulièrement par le trafiquant Pablo Escobar, figure fascinante et incontournable de ce business. Traiter le sujet de manière nuancée en un format de deux heures lui apparaît absurde, tant la matière est riche, les intrigues complexes et les protagonistes hauts en couleur<sup>1</sup>. Il propose à Netflix, plateforme américaine de diffusion mondiale de contenus, en partenariat avec Gaumont International Television, de convertir son idée en une ample narration, celle d'une série. Cette dernière est alors déployée par l'écriture de Chris Brancato, de Carlo Bernard et de Doug Miro.

Lancée en août 2015, *Narcos* est le résultat brillant d'une aventure qui s'attache à ce jour non seulement au parcours criminel du bandit colombien (saisons 1 et 2), mais également à celui du cartel concurrent de Cali (saison 3) et au déplacement du centre névralgique du trafic vers le Mexique (saison 4). L'ambition de cette fresque fictionnelle soigneusement documentée consiste à aborder l'histoire du marché de la cocaïne comme un phénomène global, outrepassant donc largement les frontières nationales, incluant des enjeux de politique internationale, sans perdre de vue les relations avec les institutions et les pouvoirs locaux, au premier rang desquels

1 Deux récents *biopics* sur Escobar semblent lui donner raison : le piètre film *Loving Pablo* (2017) de Fernando León de Aranoa et, dans une moindre mesure, le thriller *Paradise Lost* (2014) d'Andrea Di Stefano.



Pablo Escobar défilant la police de Medellín lors de son arrestation pour trafic de cocaïne en 1977. Photo : Police nationale colombienne

les groupes mafieux. La série tend aussi à montrer à quel point les politiques répressives de lutte contre la drogue, menées principalement à l'initiative des États-Unis à partir de l'administration Nixon, font fausse route.

Tournées principalement en Colombie, en décors naturels, les deux premières saisons de la série ont bénéficié de l'aval du

président Juan Manuel Santos, dont les services ont facilité les démarches administratives, les contacts et l'accueil de la firme américaine dans le pays. L'avantage concédé a certainement contribué à rendre la fiction plus crédible, en l'ancrant dans les lieux dont l'histoire narrée est issue, mais également en permettant à l'équipe scénaristique et de réalisation de rencontrer les acteurs et les témoins de l'époque; pourtant, les polémiques n'ont pas manqué. Outre ce privilège politique accordé et les moyens financiers considérables débloqués au bénéfice d'une puissante coproduction internationale, fut également critiqué d'emblée le fait de renouer avec un pan de l'histoire récente faite de violence et de corruption généralisée, dans une perspective taxée, à tort ou à raison, d'hégémonie culturelle *gringa*. Aussi pareille entreprise ne pouvait-elle que s'apparenter, pour nombre de Colombiens, à reconduire les clichés dont le pays ambitionnait précisément de se départir, à la faveur d'une conjoncture plus propice. D'autant que les mémoires tragiques liées au terrorisme du narcotrafic n'avaient jamais cessé d'occuper l'espace culturel de la nation sud-américaine depuis vingt-cinq ans<sup>2</sup>. Par ailleurs, la capacité d'adhésion des spectateurs à la série fut minée lorsqu'ils découvrirent que la plupart des acteurs de premier plan – à commencer par le Brésilien Wagner Moura interprétant Pablo Escobar – n'étaient pas de nationalité colombienne ni ne respectaient la diversité des parlers locaux. Le caractère international du casting, lié aux nécessités de la coproduction, l'a emporté sur la fidélité stricte aux accents des personnages dépeints. Néanmoins, la place majeure donnée

2 Lors d'un entretien de l'auteur avec le cinéaste colombien Juan José Lozano (Genève, 7 octobre 2018), ce dernier fit référence à des secteurs variés de la culture de son pays marqués par ces mémoires, citant à titre d'exemples: la chanson populaire sous la forme de *corridos prohibidos* ou de *narcocorridos*; la littérature (Laura Restrepo, *Leopardo al sol*, 1993, Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, 1994, Alonso Salazar, *No nacimos pa'semilla*, 2002, Héctor Abad, *El Olvido que seremos*, 2007, Juan Gabriel Vásquez, *El Ruido de las cosas al caer*, 2011); le cinéma (Victor Gaviria, *Rodrigo D. No Futuro*, 1990, Ciro Guerra, *Pájaros de verano*, 2018); les séries télévisées (*Amar y vivir*, 1988, *Sin tetas no hay paraíso*, 2006, *El Capo*, 2009, *Escobar, el Patrón del mal*, 2012, *Tres Caínes*, 2013).

à la langue espagnole (accompagnée de sous-titres) dans la série témoigne de l'importance croissante du marché hispanique pour les États-Unis.

*Narcos* n'est de loin pas la première ni la seule série à faire de la drogue un objet de prédilection, bien au contraire. La récurrence de ce thème est manifeste depuis une vingtaine d'années. Mentionnons, sans souci d'exhaustivité, *Oz* (1997), *The Sopranos* (1999), *The Corner* (2000), *The Wire* (2002), *The Shield* (2002), *Dr House* (2004), *Shameless* (2004), *Ideal* (2005), *Weeds* (2005), *Skins* (2007), *Breaking Bad* (2008), *Sons of Anarchy* (2008), *Nurse Jackie* (2009), *Justified* (2010), *Orange is the New Black* (2013), *The Knick* (2014), *Gomorra* (2014), *Limiteless* (2015), *Mr. Robot* (2015), *Queen of the South* (2016), *Cannabis* (2016), *High Maintenance* (2016) et *El Chapo* (2017). Il semblerait en effet que ces productions, majoritairement anglo-saxonnes, aient à voir avec ce que le sociologue Patrick Pharo a appelé « le capitalisme addictif »<sup>3</sup>. Il y est question de la dépendance pathologique de nos sociétés développées à la recherche compulsive de certains biens, en dépit de ses conséquences nocives pour l'ensemble de la collectivité. À en croire le psychanalyste Gérard Wajcman, « dès lors que dans la société actuelle tout prend un caractère addictif, [la drogue] apparaît finalement comme le paradigme de tous les objets, le produit d'appel de tous les commerces, voire ce qui donne la matrice de toute l'organisation sociale »<sup>4</sup>. Cette substance, dont la consommation n'est pas centrale dans *Narcos*, implique cependant des lieux de fabrication et de stockage, des moyens de transport, des itinéraires sans cesse renouvelés par lesquels transiter, des structures financières pour en accueillir les bénéficiaires, des instruments juridiques et policiers visant à la circonscrire, des calculs infinis sur la corruptibilité humaine, conditionnant en dernière analyse l'ensemble des rapports de pouvoir.

3 Patrick Pharo, *Le Capitalisme addictif*, Paris, PUF, 2018.

4 Gérard Wajcman, *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, Lagrasse, Verdier, 2018, p. 93.

## Orientations formelles

Les deux premières saisons de *Narcos*, dont il sera question dans le présent article, tout en traduisant ces enjeux, épousent les canons du film policier dans la mesure où l'expansion criminelle de Pablo Escobar et de son cartel adossé à la ville de Medellín y est contre-carrée par une chasse au maillage de plus en plus serré, menée par des organismes issus du gouvernement américain – la Drug Enforcement Administration (DEA), la Central Intelligence Agency (CIA) et l'ambassade américaine principalement –, mais aussi par l'exécutif colombien, par ses services intérieurs, par son armée, enfin par un corps d'élite mercenaire *ad hoc*, le Bloc de recherche, en collusion avec des groupuscules paramilitaires aux méthodes tout aussi radicales, recrutés par des barons de la drogue concurrents.

La narration est portée en voix off par l'acteur Boyd Holbrook, qui interprète l'agent américain de la DEA Steve Murphy. La DEA est un service fédéral de police créé par Richard Nixon en 1973 pour combattre le trafic de drogue à l'échelle internationale. Steve Murphy a joué un rôle important dans la traque effective d'Escobar et a collaboré au scénario de la série. Le narrateur-personnage offre un point de vue américain, celui du nouvel arrivant, sur la réalité colombienne. Il raconte et commente l'histoire depuis les années 2010, celles du tournage de la série. Ce procédé permet d'établir une distance temporelle avec les événements relatés tout en ancrant le récit dans le présent à partir duquel il s'énonce. À cet égard, non seulement *Narcos* n'échappe pas au présentisme propre à la plupart des séries à visée historique, mais elle le renforce même : il s'agit de dire le passé au présent. Cette posture implique en l'occurrence un brouillage accru entre fiction et réalité, dès lors que la caractérisation proposée et le discours tenu par le personnage-narrateur s'appuient directement sur son référent réel. Murphy débarque en Colombie en provenance de Miami et accède à un univers dont il ne maîtrise ni la langue ni les codes. Son apprentissage de la lutte anti-drogue en fait l'allié du spectateur, dans un contexte

où les contours du réel s'avèrent indiscernables, la perception de ce dernier étant systématiquement débordée par la violence, la corruption, les rumeurs et l'intoxication.

Le réalisateur brésilien José Padilha, maître d'œuvre des deux premiers épisodes de la saison 1 et responsable du choix de son compatriote Wagner Moura pour interpréter le personnage d'Escobar<sup>5</sup>, a grandement pesé sur les partis pris formels et esthétiques de la série. Documentariste de formation, il a apporté un soin particulier à la reconstitution et à l'insertion de nombreuses images d'archives. Sa mise en scène, l'usage qu'il fait des documents d'époque, des décors naturels et des costumes créent une fluidité remarquable entre la trame narrative portée à l'écran par les personnages et ses référents historiques. Ainsi la narration glisse-t-elle de façon troublante d'images télévisuelles ou de films privés où figure le « véritable » Pablo Escobar à son incarnation fictionnelle par l'acteur précité. Le recours aux images d'archives vise, de l'avis des auteurs, à conférer à la représentation fictionnelle une aura d'authenticité, une véritable « assise »<sup>6</sup>. Ainsi que l'indique la journaliste Clélia Cohen, « ce qui devrait nous éloigner de la fiction nous y plonge davantage, et la greffe entre documentaire et romanesque prend »<sup>7</sup>. La confusion sciemment entretenue entre fiction et réalité apparaît d'ailleurs comme un enjeu majeur de ce show. Elle rejoint, à bien des égards, la notion de réalisme magique sous l'autorité de laquelle se place d'emblée la série. Ces problématiques seront au cœur de notre analyse.

Les sources de la fiction sont riches et variées: enquêtes journalistiques, travaux d'historiens, témoignages d'acteurs politiques,

5 José Padilha aurait menti à Netflix en affirmant que Wagner Moura parlait parfaitement espagnol afin d'imposer l'acteur dans le rôle d'Escobar. Moura prendra des cours de langue accélérés à Medellín pour les besoins du rôle. Voir *Narcos*, saison 1, épisode 1, bonus.

6 «*A sense of grounding*» selon l'expression de Chris Brancato. Voir *Narcos*, saison 1, épisode 6, bonus.

7 Clélia Cohen, «Narcos, parties de cartels», *Libération*, 2 octobre 2015, [https://next.liberation.fr/images/2015/10/02/serie-narcos-parties-de-cartels\\_1396012](https://next.liberation.fr/images/2015/10/02/serie-narcos-parties-de-cartels_1396012) (consulté le 9 octobre 2018).

culturels et économiques, entretiens approfondis. Si les scénaristes s'autorisent certaines licences dramatiques au profit du sacro-saint divertissement, globalement, la série malmène peu la dimension historique de son sujet, dans un souci affiché de respect de l'histoire colombienne et de crédibilité du propos. S'agissant de ses deux premières saisons, *Narcos* a été construite à partir d'un fonds d'images d'archives disponibles, principalement issues de télévisions colombiennes et internationales, mais également de photographies privées<sup>8</sup>, journalistiques ou institutionnelles. Ces images scandent l'ascension, la traque et la chute de Pablo Escobar qui se confondent avec l'histoire tragique de la Colombie sur une vingtaine d'années (1973-1993).

À part l'effet présentiste signalé précédemment, la temporalité de la fiction s'avère en grande partie chronologique. La vitesse du récit se modifie toutefois radicalement d'une saison à l'autre. La saison 1, de l'ordre de la fresque, porte sur les dix-huit premières années d'un parcours criminel. Elle narre l'arrivisme d'un petit truand, associé à la contrebande de Medellín, qui acquiert progressivement un pouvoir économique, social et politique considérable en s'affirmant comme l'un des acteurs majeurs de l'industrialisation du business de la cocaïne à l'échelle mondiale. Cette envolée fulgurante rencontre des résistances dès lors que le chiffre d'affaires généré par l'entreprise et les menées hégémonistes du baron de la drogue engendrent un problème de sécurité publique. De l'ordre de la traque, la saison 2 se focalise sur les dix-huit derniers mois de la vie d'Escobar, de son évasion de la prison d'Envigado à son exécution par le Bloc de recherche sur le toit d'une maison de Los Olivos, un quartier de Medellín. Ce ralentissement narratif permet de s'intéresser davantage à la psychopathologie du patron de la drogue, d'incarner la terreur qu'il sème et de donner à éprouver la chasse à l'homme dont il fait l'objet.

8 Citons, en particulier, le magnifique ouvrage de James Mollison, *The Memory of Pablo Escobar*, Londres, Chris Boot, 2007, auquel la série doit beaucoup.

## Un produit explosif

L'évolution du regard porté sur cette substance illicite qu'est la cocaïne et les enjeux internationaux qui en découlent transparaissent dans *Narcos*. Les instruments de lutte contre le commerce de la drogue sont relativement faibles jusqu'à la seconde moitié des années 1980. À l'orée de cette décennie, nombreux sont ceux qui pensent, à commencer par Escobar lui-même, que le business sera légalisé dans un futur proche. La cocaïne jouit alors d'une image positive, celle d'un produit destiné à une élite, non pas une drogue mais un fortifiant pour jeunes dynamiques et entrepreneurs, qualifiés bientôt de *yuppies*. Cependant, devant l'augmentation massive de la consommation et la saignée financière qui en résulte pour l'économie américaine, le climat se modifie peu à peu. En septembre 1979, sous la présidence de Julio César Turbay, un traité d'extradition est signé entre la Colombie et les États-Unis reconnaissant le trafic de drogue comme un crime contre la nation américaine. L'accord autorise le transfert de narcocriminels colombiens vers les États-Unis pour y être jugés et incarcérés. La menace est prise au sérieux : purger une peine de prison au pays ou chez les *Yankees* n'a rien à voir.

Ce défi incite Escobar à s'engager en politique dès 1982. Il convoite l'immunité parlementaire afin de se soustraire à la justice. Porté par sa mégalomanie, il se rêve en président de la République, ambition que la série reflète avec maestria (saison 1, épisode 3). Grâce à un imposant réseau clientéliste, il parvient à se faire élire député suppléant à la Chambre des représentants pour la région d'Antioquia. Mais cette percée est de courte durée car son passé criminel le rattrape. Luis Carlos Galán, politicien charismatique et fondateur du Nuevo Liberalismo, partisan d'une lutte acharnée contre la corruption, l'accuse publiquement de narcotraffic. Son collègue et ministre de la Justice, Rodrigo Lara Bonilla, obtient la levée de l'immunité du natif de Rionegro et son éviction de la politique officielle pour une affaire d'assassinats de policiers du



Saisie de cocaïne par l'armée colombienne (saisons 1 et 2, générique)

renseignement (DAS) remontant à 1977. Il s'attaque directement aux intérêts des cartels en faisant démanteler plusieurs de leurs laboratoires tapis dans la jungle colombienne. Cette posture courageuse lui vaut d'être abattu le 30 avril 1984 par des tueurs à la solde du « Patron ». Le traité d'extradition est mis en œuvre dans la foulée par le président en fonction Belisario Betancur. Dès lors, Escobar entre dans une guerre larvée contre l'État colombien afin d'éviter de finir ses jours dans une prison étrangère et doit désormais vivre dans la clandestinité. Il alterne menaces de mort, attentats à la bombe, enlèvements et assassinats ciblés de celles et ceux qui s'opposent à lui : magistrats, juges, journalistes, hommes politiques, entrepreneurs ou simples citoyens. Cette pression permanente, orchestrée initialement par un syndicat des *Extradables*<sup>9</sup>, porte ses fruits. En décembre 1986, le décret d'application dudit traité est jugé non conforme par la Cour suprême colombienne.

Toutefois, des dissensions accrues se manifestant entre le cartel de Medellín et celui de Cali qui aspirent tous deux à dominer le

9 Dès 1983, Pablo Escobar met sur pied à Medellín un forum des *Extradables* où il réunit les principaux barons de la drogue colombiens disposés à combattre ces dispositions juridiques par tous les moyens. Leur devise a le mérite de la clarté : « Mieux vaut une tombe en Colombie qu'une prison aux États-Unis. »



L'agent de la Drug Enforcement Administration (DEA) Javier Peña reconstituant l'organigramme du cartel de Cali. La traque de ce dernier constitue l'enjeu majeur de la troisième saison de *Narcos*

secteur. Tandis qu'Escobar mène ce qui s'apparente, chaque jour davantage, à une guerre personnelle contre l'État pour négocier son éventuelle reddition en position de force, ses concurrents sont partisans de la discrétion et s'imaginent même se fondre à terme dans le cadre politique existant.

L'épreuve tourne à une guerre des cartels dès janvier 1988, lorsqu'une charge explosive placée sur ordre de Cali souffle l'immeuble où réside la famille de Pablo Escobar, dans un quartier huppé de Medellín, blessant la fille du chef. Une violence tous azimuts s'impose: celle des cartels, celle de la police et de l'armée censée les combattre, mais aussi celle des guérillas et des paramilitaires. Signe de ce chaos ambiant, pas moins de quatre candidats sur six à la présidentielle de 1990 sont assassinés sur ordre d'Escobar ou de ses acolytes, dont Luis Carlos Galán.

## Courtiser le réel

L'épisode 5 de la première saison de *Narcos*, mettant en scène l'assassinat de Luis Carlos Galán, est révélateur de la façon dont la série joue sur la porosité entre fiction et réalité ou, du moins, entre romanesque et images d'archives. La séquence évoque les risques auxquels s'expose tout politicien ambitieux dans la Colombie de l'époque: un gilet pare-balles ne constitue pas une protection suffisante. La scène témoigne d'abord du pouvoir des trafiquants, qui atteint des sommets à l'époque. La devise du *plata o plomo* («l'argent ou le plomb») gangrène la vie économique, politique et sociale colombienne. Dans un système où les interactions sociales sont régies par un principe de faveurs, l'afflux massif de l'argent de la drogue n'a fait que rendre plus difficile, voire héroïque, la lutte anticorruption, incarnée ici par le personnage de Galán.

La séquence nous dépeint une figure christique, happée par une foule exaltée. Un être convaincu du bien-fondé de sa mission et doté d'un courage presque suicidaire. La configuration du héros fait écho à une mémoire encore vive en Colombie, liée à l'assassinat en 1948 du leader politique Jorge Eliécer Gaitán<sup>10</sup>. Elle s'opère dans un montage habile entre récit fictionnel et images d'archives. La scène est construite en gradation: elle part d'un intérieur feutré de voiture, d'une discussion intime entre le candidat et son directeur de campagne, César Gaviria, puis le personnage de Galán s'extrait de l'automobile pour accomplir son destin, celui de mourir dans les bras du peuple. Le glissement de la trame fictionnelle vers les images télévisées d'époque témoigne d'une maîtrise

<sup>10</sup> D'extraction modeste, Jorge Eliécer Gaitán (1898-1948) milite précocement dans les rangs du parti libéral. Professeur de droit et vibrant orateur, il se fait connaître par sa défense des droits des travailleurs et sa promotion d'une vaste réforme agraire. À l'instar de son lointain héritier, son discours est un appel au peuple contre les élites corrompues. Tout comme Galán après lui, il entre en dissidence avec sa famille politique, qu'il domine néanmoins dès 1947, avec pour perspective la présidence. Il est assassiné à Bogota le 9 avril 1948. La nouvelle provoque une insurrection armée, le *Bogotazo*, qui se traduit par un saccage de la capitale, une grande peur sociale et l'ouverture d'une période sanglante, appelée *la Violencia*.

cinématographique. Il est facilité par la voix off de l'agent Murphy, caution de la véracité du récit, qui rappelle au spectateur le contexte ainsi que par l'usage de la bande-son, à la tonalité soudain dramatique. Le soin apporté au montage, à la musique, à la lumière, aux couleurs, à la caractérisation des personnages et aux costumes, dans un souci extrêmement minutieux du raccord, assure la fluidité de la narration.

Signalons que dans *Narcos* le recours aux images d'archives répond à trois raisons principales. À l'origine même de la conception du show, leur usage est lié à des nécessités financières. Cette contrainte est d'emblée assumée et convertie en parti pris esthétique, voire identitaire, de la série. En effet, producteurs et auteurs se sont à plusieurs reprises affranchis de reconstitutions coûteuses au profit de documents d'époque. Ces derniers servent par ailleurs de marqueurs temporels afin d'ancrer la diégèse dans un contexte historique spécifique. Enfin, ils font figure de « preuves » de la véracité des événements relatés. Produire ces images revient à attribuer un supplément de crédibilité et même d'âme à la fiction proposée. Tout se passe en effet comme si le brouillage consciencieux entre fiction et éléments tirés du réel contribuait à susciter un degré d'adhésion supérieur au récit proposé.

Attentif aux évolutions du contexte international, *Narcos* se fait l'écho de l'augmentation conséquente (25 %), sous George Bush senior, du budget militaire américain dévolu à la « guerre contre les drogues ». C'est l'une des mesures prises dès 1990 pour tenter d'apaiser un contingent déboussolé, pour ne pas dire affolé, par la fin de la guerre froide. Washington s'impose plus que jamais dans la supervision en Amérique latine de politiques de répression contre le trafic de drogue, entretenant sur place des effectifs militaires et policiers permanents.

En Colombie, la tête des principaux barons est mise à prix et des raids policiers sont organisés dans tout le pays. Un corps d'élite, le Bloc de recherche (*Bloque de búsqueda*), constitué de forces spéciales de la police nationale, est mis en place. Financé et supervisé



Le candidat à la présidence Luis Carlos Galán (cheveux bouclés) lors d'un meeting à Soacha, le 18 août 1989, quelques instants avant son assassinat par le cartel de Medellín (saison 1, épisode 5)

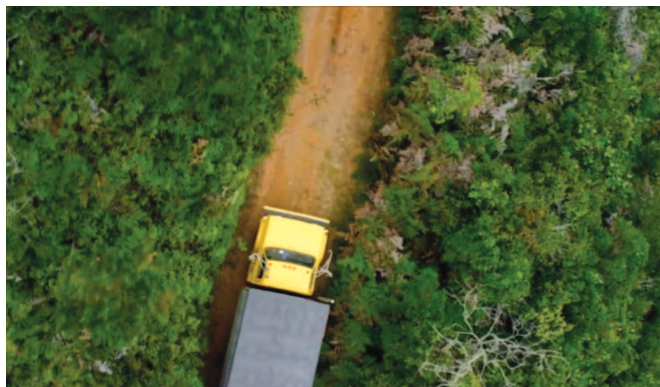
par les Américains, il s'installe à Medellín avec pour mission de capturer, voire d'éliminer Escobar. Ses hommes recourent aux mêmes types d'exactions que leurs ennemis et pratiquent le « nettoyage social » des quartiers pauvres de la ville.

Élu en mai 1990, dans un contexte désastreux, le nouveau président César Gaviria est prêt à des accommodements pour restaurer la paix publique. D'autant que l'exécutif est en butte à une pression accrue du cartel de Medellín, qui s'est lancé dans une campagne sans précédent d'enlèvements de personnalités issues des élites de Bogota. Pendant sa campagne, Gaviria avait défendu l'extradition comme un instrument visant à renforcer l'action de la justice, tout en présentant une stratégie inédite contre les cartels : ceux qui se livreraient à la justice et avoueraient tout ou partie de leurs crimes obtiendraient en échange de ne pas être extradés. Or, cette posture ne satisfait nullement Escobar qui exige, *via* ses avocats, l'abolition du traité d'extradition ainsi que toutes les garanties de protection pour sa famille et ses hommes dans le cas où il viendrait à se rendre.

Maniant le terrorisme d'une part et les pourparlers de l'autre, le narcotraffiquant tient le pays en haleine, s'illusionnant même sur sa capacité à obtenir le statut d'adversaire politique et, par ce biais, l'amnistie. Après d'intenses tractations juridiques, l'Assemblée constituante, formée en février 1991, suspend le traité d'extradition, contre l'avis du gouvernement. Dès lors Escobar négocie les termes de sa reddition. Il est incarcéré le 19 juin au lieu-dit La Catedral del Valle, à Envigado, dans la banlieue de Medellín. Il s'agit d'une prison dont il a lui-même supervisé les plans, située à proximité du village de son enfance, et dont il a choisi à la fois les gardiens et les codétenus. La situation ressemble fort à une capitulation institutionnelle face au narcoterrorisme. Nombreux sont toutefois ceux qui préfèrent voir en Escobar le capo de sa seule prison plutôt que de l'ensemble de la Colombie.

### Quadriller et atteindre

L'épisode 9 de la première saison de *Narcos* s'ouvre avec une vue aérienne d'un camion serpentant dans les lacets qui mènent à la prison d'Escobar. Outre qu'il constitue une signature esthétique de la série, ce surplomb, créé par un drone, s'avère également signifiant en ce qu'il nous dit du développement de la société de surveillance à partir des années 1980. Quantité de scènes consistent en des survols du territoire colombien par des avions militaires américains équipés de radars. Les trafiquants et ceux qui les pourchassent sont équipés des technologies dernier cri pour l'époque, à l'instar des téléphones satellitaires. De sorte que le décalage temporel qui nous sépare de cette période est amoindri par l'usage permanent des outils de repérage et de communication, dont ce type de conflits a incontestablement accéléré l'essor. La perspective semble indiquer d'où proviennent certaines de nos pathologies actuelles de contrôle et de communication.



Le plan aérien, signature esthétique de la série (saison 1, épisode 9)

Plus globalement, le pouvoir tel qu'il s'exerce dans cette série est manifesté à la fois par les instruments de contrôle (téléphones, radars, micros, etc.) qui transmettent l'information requise, la cible à atteindre, et par le bras armé vengeur qui exécute. Associée à un contexte de guerre larvée, la nécessité de surveillance des personnes et des biens, de quadrillage d'un territoire difficile d'accès qu'il faut s'approprier aux dépens de l'ennemi se traduit également par la maîtrise des itinéraires, sans cesse renouvelés, par lesquels circule le produit. Le pouvoir qu'acquiert Escobar sur la Colombie, avant de revêtir les formes de la terreur, est un pouvoir commercial, celui d'un expert de la contrebande. Tout son art consiste à repérer et à sécuriser les meilleurs tracés pour convoier la marchandise, source de profits insensés. Dès la fin de son adolescence, le jeune Pablo a joué le rôle de *mosca* («mouche»), autrement dit la personne chargée d'ouvrir la voie en allant à la rencontre des forces de l'ordre et des autorités locales pour les soudoyer et faciliter ainsi l'acheminement. Si son business devient florissant, c'est parce qu'il sera à même de proposer des parcours plus sûrs que ceux de ses concurrents.

La séquence débutant par une vue aérienne concerne donc l'essence du commerce d'Escobar : passer de la marchandise en fraude

en déjouant les obstacles<sup>11</sup>. Le camionneur s'appelle d'ailleurs Païsa, un terme servant à désigner la population originaire de la province d'Antioquia, à laquelle on prête volontiers des qualités de débrouillardise, voire de malice. À son époque de gloire, la presse complaisante surnommait Escobar le « Robin des Bois Païsa ». Il était certes perçu comme un hors-la-loi, mais comme un bandit vertueux, se jouant des autorités corrompues et redistribuant une partie de ses richesses aux pauvres, en particulier dans sa région d'origine. L'aura et les complicités dont il jouira jusqu'à sa mort ne peuvent se comprendre sans considérer la face positive du personnage auprès des populations désœuvrées et marginalisées des *comunas* de Medellín, qui lui sont redevables de sa « générosité ».

Le fait que le Patron ait purgé sa peine « à domicile », dans l'enceinte d'un ancien centre municipal de désintoxication pour drogués (*sic*), en dit long. Son incarcération s'inscrit dans une tradition ancienne : en Colombie, les délinquants puissants bénéficient d'un dispositif juridique particulier appelé communément « la maison comme prison ». Non seulement Escobar s'est installé chez lui, car le terrain lui appartient (*via* un homme de paille), mais il y reçoit sa famille à sa guise et continue d'y gérer ses affaires. Il convoque des journalistes, des avocats, des footballeurs, des stars du petit écran et des prostituées.

Le rôle premier de cette prison n'est pas de l'enfermer mais de le protéger contre d'éventuelles attaques. L'emplacement est choisi pour sa position stratégique, offrant une vue à 360 degrés sur la région et des options de fuite. La captivité sape néanmoins le moral du chef et renforce ses tendances paranoïaques. Convaincu d'avoir été victime d'une trahison, il fait assassiner sauvagement sur place deux de ses partenaires du cartel de Medellín. Malgré son soin à

11 Cette activité a une composante d'héritage familial puisque Escobar a été influencé par la figure de son grand-père maternel qui, avant-guerre, importait avec succès du whisky des États-Unis en cachant la marchandise dans des cercueils, organisant même de fausses processions funèbres. Voir Thierry Noël, *Pablo Escobar. Trafiquant de cocaïne*, Paris, Vendémiaire, 2015, p. 15.

faire disparaître les corps, le crime est éventé et le gouvernement colombien n'a d'autre choix que de rompre le contrat passé avec le détenu. Il est prévu que ce dernier soit transféré dans une prison de haute sécurité à Bogota. Voyant dans cette opération son arrêt de mort, Escobar prend en otage le vice-ministre de la Justice venu le chercher et s'enfuit dans des circonstances inexplicées.

### Du réalisme magique

Ici s'enracine le mythe. La capacité qu'a eue le trafiquant, pendant une dizaine d'années, à échapper à l'ensemble des forces adverses résolues à le capturer et à le traduire en justice est ahurissante. Le bandit a lui-même alimenté sa légende par voie médiatique, celui d'un homme irréductible. *Narcos* se rattache étroitement à la notion du réalisme magique. Il y est fait allusion à maintes reprises au cours des deux premières saisons et les créateurs placent cet enjeu au cœur de leur série. Au début de l'épisode 10 de la saison 2, la voix off aux accents pédagogiques de l'agent Murphy commente : « Dans le dictionnaire, le réalisme magique est décrit comme un style intégrant des éléments fantastiques et mythiques dans un univers réaliste. La Colombie en est le berceau. Tous ceux qui y ont vécu savent pourquoi. C'est un lieu où l'étrange côtoie l'inexplicable au quotidien. »

Historiquement, l'expression *magischer Realismus* apparaît déjà sous la plume de l'écrivain romantique Novalis. Au xx<sup>e</sup> siècle, elle fait florès à partir d'une étude du critique d'art allemand Franz Roh consacrée aux courants novateurs de la peinture post-expressionniste en Europe<sup>12</sup>. Comme l'indique Charles W. Scheel,

12 Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.

Roh proposait de nommer «réalisme magique» les différentes tendances de retour à une représentation réaliste (voire statique, mais empreinte d'un soupçon de mystère) des objets, après l'engouement pour le flou impressionniste et les stylisations mouvementées de l'expressionnisme. [...] [L]a traduction de son ouvrage en espagnol dans la revue madrilène *Revista de Occidente* dès 1927 devait populariser son titre, *Realismo mágico*, de manière durable en Amérique latine et bien au-delà.<sup>13</sup>

Les innombrables références ultérieures au réalisme magique, notamment dans le cadre de la littérature et du cinéma, champs privilégiés d'application de cette expression, consistent en des extrapolations narratologiques et esthétiques généralement éloignées de la pensée de Roh.

À dire vrai, il est malaisé de définir rigoureusement la notion, tant elle s'est vue recouverte, au fil du temps, de perspectives et d'influences diverses. Retenons qu'elle s'impose avec la critique littéraire des années 1960, à la faveur du boom de la littérature latino-américaine dont *Cent ans de solitude* (1967), du colombien Gabriel García Márquez, est considéré comme le roman phare. Avançons surtout que le réalisme magique est une manière de repenser la question du rapport entre réalité et imaginaire. Les œuvres rattachées à ce courant proposent une vision du réel renouvelée et élargie par la dimension d'étrangeté, d'onirisme, de mystère ou de mythe propres à l'esprit humain. Dans ces récits, les sortilèges, les miracles et l'incompréhensible sont présentés comme des éléments naturels de l'existence. Sur le plan narratif, le réalisme magique résout l'antinomie réalisme/surnaturel en prétendant qu'elle n'existe pas : les aspects du code surnaturel sont traités avec le même sérieux ou, le cas échéant, avec la même nonchalance ou

<sup>13</sup> Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan, p. 16.

ironie que les aspects réalistes du récit. C'est dire que l'appréciation de cette antinomie demeure à la charge du lecteur ou du spectateur.

Aussi qu'en est-il de l'application de ce mode d'écriture à la série *Narcos*, qui s'en revendique? La fuite d'Escobar de sa prison (saison 2, épisode 1) emprunte au réalisme magique une esthétique: nous sommes de nuit, sous l'épaisse canopée de la forêt colombienne, dans un environnement propre aux fantasmes et aux hallucinations. Le narrateur précise que le fugitif recherché est au milieu de nulle part, autrement dit dans le monde de tous les possibles. Des coups de feu retentissent au loin et la peur s'installe chez les militaires chargés de le capturer. On les entend haleter d'inquiétude. Deux d'entre eux se parlent pour se donner du courage, comme des enfants dans la nuit. Un autre s'écrie: « Silence, il y a quelqu'un. » Les phares illuminés des jeeps, l'alternance champ-contrechamp, les notes troublantes et un craquement de bois sec achèvent de nous préparer à une apparition spectrale. Le fugitif est d'abord filmé de dos, comme un personnage non identifiable.

Au-delà de sa dimension esthétique et du fait que l'on se retrouve dans le cadre d'une opération militaire somme toute classique, le réalisme magique s'exprime également dans un bref dialogue entre les soldats. Ceux-ci sont originaires de Medellín et colportent des légendes sur la figure du Patron. Ils l'envisagent comme un être surhumain ou comme un phénix vengeur, capable de renaître de ses cendres. Semblables fantasmes ont été colportés à l'époque. Dans son récit sur l'enlèvement de la journaliste Maruja Pachón par les hommes d'Escobar, Gabriel García Márquez indique:

Grâce à sa fortune et à la clandestinité, Escobar était resté le maître des lieux, converti en une légende qui, dans l'ombre, avait la mainmise sur tout. [...] Il était au faite de sa puissance, et dans les communes de Medellín, on brûlait des cierges sur des autels où trônait son portrait. On alla jusqu'à croire qu'il accomplissait des miracles. Aucun Colombien

n'avait jamais manipulé l'opinion publique avec un tel talent, et jamais personne n'avait eu un plus grand pouvoir de corruption.<sup>14</sup>

Pour ces simples recrues, arrêter un mythe, c'est prendre le risque d'y laisser sa peau et celle de sa famille. Bien des zones d'ombre demeurent sur la manière dont le fugitif le plus recherché est parvenu à s'échapper de La Catedral. Il est toutefois hautement probable qu'il ait bénéficié de complicités parmi les forces armées chargées de le capturer. Avec cette évasion réussie, l'aura d'Escobar respendit : il devient cette figure maligne capable de se jouer de toutes les autorités.

La fin de la scène verse cependant dans le comique : l'ennemi numéro 1 est un individu désarmé, les bras ballants, ventripotent et moustachu, affublé d'un pull-over aux motifs ridicules et de tennis blanches. Il affiche cette exquise politesse sud-américaine en s'adressant au soldat qui lui barre la route : « J'en suis navré pour vous mon fils, hélas je ne peux pas vous laisser faire. Si vous me permettez. » Puis il s'en va avec ses gardes du corps, comme si de rien n'était.

À l'image de l'esprit de *Narcos*, cette séquence semble placer sur le même plan, dans un procédé propre au réalisme magique, à la fois les caractéristiques surnaturelles projetées sur la figure d'Escobar, liées en l'occurrence à la terreur qu'il inspire, et les aspects triviaux et policés de sa personnalité, rattachés ici à son accoutrement banal et à ses propos civilisés. L'approche permet ainsi aux scénaristes de jouer sur la double dimension du personnage, mythologique et ordinaire, passant de l'une à l'autre sans solution de continuité, et laissant au spectateur le rôle d'arbitre de cette antinomie. Outre qu'il donne accès à une psychologie fine, entremêlant imaginaires portés/projetés et réalité crue, le réalisme magique place le destinataire de la fiction face à un véritable travail interprétatif, qui ne rend cette dernière que plus désirable.

14 Gabriel García Márquez, *Journal d'un enlèvement*, Paris, Grasset, 1996, p. 210.



Une atmosphère de réalisme magique : Pablo Escobar et ses hommes lors de leur évasion de la prison d'Envigado (saison 2, épisode 1)

## Vers l'hallali

La guerre que le roi de la cocaïne est en mesure de mener contre l'État colombien, financée par les profits inouïs dégagés par ce commerce, repose avant tout sur une armée de l'ombre – près de trois mille jeunes hommes, issus pour la plupart des quartiers pauvres du département d'Antioquia. Ces bandits sont les tueurs à gage dont Escobar s'est entouré pour asseoir son pouvoir et se défendre. On les nomme *sicarios* (« sicaires »), en référence à la *sica*, une épée courte et recourbée, considérée dans la Rome antique comme l'arme des brigands et des assassins. L'une des amantes de Pablo, Virginia Vallejo, les voit comme « des garçons au regard torve et au langage obscène, qui ne cachent pas leur mépris pour la société et pour les femmes »<sup>15</sup>. Escobar lui-même fut en son temps un sicaire, un *gatillero*, autrement dit un individu à la gâchette facile pour le compte de la pègre locale. Cette activité constitua d'ailleurs l'un des moteurs de son ascension sociale en compagnie de son cousin et associé Gustavo Gaviria. Les sicaires enrôlés sont parfois des

<sup>15</sup> Virginia Vallejo, *Pablo, je t'aime, Escobar, je te hais*, Paris, J'ai Lu, 2018, p. 462-463.

enfants, sans occupation, issus des *comunas*, ces bidonvilles ayant poussé tels des champignons sur les collines de Medellín.

Pour alimenter sa lutte sans merci contre le gouvernement, Escobar trouve ses soutiens les plus décisifs dans les quartiers miséreux. Il y a fait construire un complexe de maisons portant son nom, destinées à être occupées « gratuitement » par les plus nécessiteux ; il a investi de l'argent dans des dispensaires, des équipements sportifs ou des projets éducatifs. Il y a créé son fief, à l'instar d'un caudillo du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un milieu délaissé par l'oligarchie en place à Bogota. Une scène parfaitement véridique de la série le montre en train de distribuer des billets de banque par liasses entières à une population indigente qui l'accueille tel un saint (saison 2, épisode 1).

Dans sa guerre impitoyable contre les autorités officielles et les clans mafieux concurrents, Escobar ne cesse d'occuper le terrain, de saisir ce qui peut l'être – les propriétés, les laboratoires, les entrepôts, les réserves d'argent et les hommes. L'hybris du personnage, manifestée par le fantasme de posséder non seulement les choses mais aussi les corps et les esprits, se déploie brillamment dans l'épisode 3 de la saison 2. Interrogeant, sous la menace d'un couteau, des hommes appartenant à une faction dissidente de son cartel, il conclut son interrogatoire par une parole d'inspiration biblique, pointant la folie du criminel : « Pauvres pécheurs, vous ne saviez pas qui était votre vrai Patron. »

Outre sa mégalomanie, ce qui risque de mettre Escobar aux abois est le manque de liquidités. L'épisode évoque la recherche des *caletas*, c'est-à-dire des planques dans lesquelles les barons du cartel de Medellín ont caché des quantités invraisemblables d'argent ou d'armes. Le business de la cocaïne généra tellement de fric en si peu de temps qu'il fut impossible de le blanchir efficacement. L'une des solutions trouvées par le camp d'Escobar consista à placer cet argent dans des tonneaux, enterrés par milliers dans les propriétés des trafiquants. Une autre option revint à acheter des maisons, puis à les garnir de billets de la cave au grenier tout en payant des gens



Escobar, «bienfaiteur» des populations pauvres de Medellín  
(saison 2, épisode 1)

pour veiller sur le trésor, disponible à tout moment. Cependant, depuis sa cavale, les liquidités auxquelles à accès le Patron se tarissent, englouties dans une lutte toujours plus acharnée et dispendieuse contre ses ennemis.

Entre son évasion de La Catedral en juillet 1992 et sa mort en décembre 1993, Escobar se voit traqué par un ensemble de forces adverses qui concourent à son élimination. Une telle chasse à l'homme, dotée de moyens exceptionnels, est uniquement comparable, dans l'histoire récente, avec celle opérée contre Ben Laden après l'attentat du World Trade Center en septembre 2001. Se liguent notamment l'armée et le gouvernement américains, la CIA, la DEA, le gouvernement colombien et l'armée nationale, la police secrète, mais également le Bloc de recherche, appuyé pour l'occasion par le cartel de Cali ainsi que par une nouvelle organisation aux méthodes barbares, les PEPES – l'acronyme signifiant « les persécutés de Pablo Escobar » (*Perseguidos por Pablo Escobar*). Harcelé et enfin localisé par un dispositif mobile d'écoute et de triangulation, le baron de Medellín est abattu par le Bloc de recherche au lendemain de ses 44 ans. Sa mort signe également l'épilogue de la saison 2.

## À l'aune du présent

Que nous dit *Narcos*, par le truchement d'une histoire vieille d'une trentaine d'années, sur le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui? Quelles inquiétudes, quels enjeux reflète-t-elle? Il nous semble qu'elle articule au moins trois problématiques principales. Premièrement, celle des guerres modernes. Les «guerres de la drogue», en particulier celle qui a été menée contre le cartel de Medellín, préfigurent la lutte actuelle contre le terrorisme djihadiste, au sens où elles mobilisent prioritairement des compétences de renseignement et de surveillance, tout comme des outils de détection des financements occultes. La lutte contre le terrorisme n'a rien d'une guerre classique, faite de fronts et de soldats aisément identifiables. Elle s'apparente davantage à une guérilla, ponctuée d'opérations spectaculaires, de contre-offensives et de périodes de latence. Surtout, elle menace de dériver vers la guerre civile, parce que la terreur vise la guerre de tous contre tous. Le système à la fois mercenaire et d'endoctrinement mis en place par Escobar dans le but de faire régner l'épouvante ne diffère pas fondamentalement de celui qui prévaut aujourd'hui parmi certaines mouvances de l'islamisme radical. En outre, *Narcos* chronique l'échec retentissant des nombreuses opérations contre la drogue et le terrorisme menées à l'initiative des États-Unis depuis les années 1970.

Deuxièmement, *Narcos* est un miroir de la mondialisation, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle s'est considérablement affirmée à partir des années 1980. La drogue, le négoce de la cocaïne en particulier, en fut et en demeure l'un des vecteurs les plus spectaculaires. Sans doute aucun produit de consommation n'a-t-il connu pareil succès commercial et diffusion aussi massive et rapide à l'échelle planétaire. Son expansion a accompagné le développement de routes spécifiques et de moyens de transport adaptés; elle a donné lieu à l'invention d'instruments techniques, juridiques, financiers et répressifs *ad hoc* pour tenter de l'héberger ou de la circonscrire. La série a le mérite d'embrasser ces différents

niveaux, naviguant du local à l'international, et d'observer les rapports de pouvoir qui sous-tendent le négoce de cette marchandise. Indiquons par ailleurs que *Narcos* est la première série combinant à la fois un thème, un casting et une plateforme de diffusion mondialisés.

Troisièmement, et là réside sans doute la dimension la plus intéressante, la série nous parle des rapports qu'entretiennent la fiction et la réalité. Or, aborder ce sujet par le prisme des barons de la drogue colombiens indique d'entrée à quel point il sera difficile de démêler le vrai du faux. S'il nous semble excessif d'adopter le point de vue quelque peu essentialiste des *showrunners*, qui considèrent la Colombie comme la terre d'élection naturelle du réalisme magique, force est cependant de reconnaître que la notion trouve un écho manifeste dans ce pan de l'histoire sud-américaine. Il est vrai que l'établissement des faits, notamment en ce qui concerne la trajectoire de Pablo Escobar, est une entreprise malaisée. Les mythes et les légendes attachés au personnage s'imposent volontiers à la réalité, tandis que le travail des historiens, rendu plus difficile par la nature illégale et clandestine du trafic de la drogue, demeure balbutiant. La série se glisse parfois dans les silences, les mystères ou les vides interprétatifs pour tisser son propre récit.

À n'en pas douter, *Narcos* reconfigure la réalité colombienne en la rendant attrayante et divertissante par des opérations de codification, de personnalisation, d'extraction, de fusion, de simplification et d'esthétisation. C'est le principe d'une production cinématographique et elle y excelle. Mais elle procède aussi, de façon plus inédite, en insérant des images documentaires à la matrice fictionnelle. Or ces images ne se contentent pas d'attester une réalité existante, elles s'avèrent partie prenante de la fiction, laquelle semble avoir annexé à son profit le référent historique visé. Semblable démarche, à l'instar du réalisme magique, tend à présenter la relation entre imaginaire et réalité comme non problématique. Tout se passe en effet comme si nous pouvions évoluer de l'un à l'autre naturellement, sans heurts, dans une continuité dynamique

propre à l'outil cinéma. «À bien des égards, le réalisme magique se pose comme le discours de l'absence de frontière, entendue comme ligne de démarcation qui sépare et oppose [...].»<sup>16</sup> Aussi, face à une telle fiction au long cours, dotée des atours de la réalité, sommes-nous pleinement requis en tant qu'historiens. Certes pour affirmer la légitimité de la démarche critique qui est la nôtre, à même de redessiner la frontière, toujours plus poreuse et mouvante, entre réalité et imaginaires. Mais aussi pour soutenir que la réalité du passé est nécessairement un processus de reconstruction au présent. Enfin pour analyser et reconnaître le pouvoir d'adhésion de la fiction dans ses usages sensibles du passé<sup>17</sup>.

16 Claude Le Fustec, «Le réalisme magique: vers un nouvel imaginaire de l'autre?», *Amerika*, 2/2010, p. 2.

17 Voir Janny Amaya Trujillo, «Érase una vez en México. Ficción y memoria del pasado reciente en la serie *El Chapo*», *Revista Comunicación y Medios*, 37 (2018).



Crédits iconographiques des séries illustrées dans l'ouvrage (tous droits réservés)

12 *Story of Yanxi Palace* © – Huanyu Film, Qiyi

17 *Ku'damm 56* © – UFA Fiction

22 *Gotham* © – Primrose Hill Prod, DC Comics, Warner Bros TV

33, 40 *Versailles* © – CAPA Drama, Incendo Productions, Zodiak

52, 55, 63, 68 *Taboo* © – Hardy, Son & Baker, Scott Free Productions

77, 82, 86, 89 *Indian Summers* © – Arte, Biscuit Film, Masterpiece, New Pictures, PBS.

97, 99, 101, 107 *Bates Motel* – American Genre, Carlton Cuse Productions, Kerry Ehrin Productions, Universal Television.

121, 122, 125, 127, 133, 135 *Narcos* © – Dynamo, Gaumont International Television, Netflix