



# Séries scandinaves : *les héritières venues du froid*

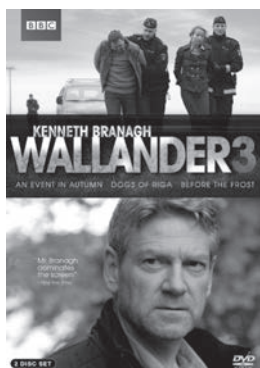
Cousines du film noir et des récits gothiques, les séries scandinaves ont prospéré grâce au cinéma et à la littérature. À la fois exotiques et familières, elles exploitent l'ordinaire et le quotidien pour livrer une critique féroce de sociétés longtemps considérées comme un idéal démocratique en Occident.

PIERRE SÉRISIER



**K**urt Wallander est un homme dépassé par son temps. Un policier qui vit dans une Suède dont il subit la transformation, sans l'accepter. Si les romans de Henning Mankell et les adaptations télévisées auxquelles ils ont donné lieu ont rencontré un tel succès international, c'est qu'ils répondent aux peurs diffuses apparues voilà un quart de siècle, des peurs qui ont grandi avec la mondialisation et avec la fin progressive d'un modèle collectif très protecteur, construit à partir de la Seconde Guerre mondiale.

Kurt Wallander est « un étranger socialement et sexuellement déclassé, privé de carte et de boussole dans un nouveau monde inconnu qu'il ne comprend pas. Seul son travail lui confère un sentiment d'appartenance et une identité ». Cette description sans concession que l'écrivain suédois livre de son héros constitue la pierre angulaire de la réussite des fictions scandinaves. À la suite du commissaire dépressif d'Ystad, une cohorte de flics, hommes et femmes, ont enquêté sur notre époque et révélé les troubles qui nous habitent. Avec une lenteur consommée, ils nous ont obligés à contempler l'abîme de nos existences et à plonger le regard dans le gouffre béant d'un univers amputé de ses frontières et de ses repères.



L'inspectrice danoise Sarah Lund de *Forbrydelsen* (*The Killing*), la policière suédoise Saga Norén de *Bron/Broen* (*The Bridge*), la hackeuse Lisbeth Salander de *Millénium*, la famille Engman d'*Äkta Människor* (*100 % humain*) ou la Première ministre Birgitte Nyborg de *Borgen* se heurtent chacune à leur manière à la métamorphose de leur quotidien à la fin d'une utopie qui, paradoxalement, continue d'être citée en exemple et considérée comme un eldorado pour les populations opprimées du Tiers-monde.

Ces séries venues du Nord<sup>1</sup> ont apporté depuis dix ans une bouffée d'air frais dans une industrie télévisée dominée par les studios hollywoodiens. Elles ont exploité un exotisme qui avait en partie disparu des fictions américaines toujours plus abondantes, toujours plus répétitives et toujours plus faciles à consommer. Elles

ont popularisé un univers parfois mal connu du grand public en plaçant des personnages ordinaires au cœur de traditions mythologiques.

Dans cet environnement particulier où résonnent les antiques sagas vikings et les récits aux accents gothiques, les codes sociaux et la langue pourraient constituer une barrière. Et pourtant, non. Il y a une familiarité spontanée, une intemporalité et une universalité du propos qui rendent ces fictions immédiatement compréhensibles et attachantes. Les séries scandinaves posent les bonnes questions. Elles nous interrogent avec pertinence sur notre temps et elles nous incitent à déplacer notre attention rivée sur les États-Unis. Pour réussir ce tour de force, elles ont de manière très pragmatique misé sur deux atouts, la qualité des scénarios et l'utilisation d'éléments réalistes.

Au Danemark, cette qualité et ce réalisme trouvent leur fondement dans le dogme édicté en 1995 par les réalisateurs Thomas Vinterberg et Lars von Trier. Ce manifeste à la tonalité provocatrice, rédigé en trois quarts d'heure, entendait dénoncer le règne de l'argent dans le cinéma. Les gros budgets ne font pas les meilleurs films. Mais au-delà du coup médiatique, les deux créateurs préconisaient avec sérieux un ensemble de règles quant à la production d'une œuvre : un sujet central fort, une mise en scène sans artifice, un tournage sans plan fixe et un rejet du film de genre. *Festen*, sorti en 1998, fut le premier film « labellisé » Dogme95 et valut à Vinterberg le prix du jury à Cannes. Son impact fut considérable et trouva un écho dans la révolution imposée à partir de 1994 par Rumle Hammerich, directeur de la fiction de Danmarks Radio, la télévision publique danoise devenue DR. Le scénariste fut placé au sommet de la pyramide afin de porter une vision et de proposer des fictions menant de front un double récit.

*Arvingerne (The Legacy)*, histoire de quatre enfants qui héritent de la maison et de l'œuvre de leur mère, artiste internationalement reconnue, fait penser au tragique repas de famille de *Festen*. La filiation entre les deux est évidente. Avant même la publication du Dogme95, Lars von Trier avait jeté les bases de cette nouvelle manière de faire dans une fiction inclassable et aujourd'hui encore saluée par nombre d'admirateurs : *Riget (L'Hôpital et ses fantômes)*. Diffusée en 1994, la même année qu'*Urgences* aux États-Unis, *Riget* comme sa rivale américaine réinvente la série médicale. Avec une réalisation intrusive (la caméra colle aux personnages), Lars von Trier dénonce la corruption et la décadence du monde, l'arrogance des médecins et le rôle de la science dans la destruction de la morale. Les quatre premiers épisodes de ce pamphlet politique sont tournés *in situ*, dans le Rigshospitalet de Copenhague, en un temps record et avec un budget limité. Le succès est tel que le réalisateur tourne quatre épisodes supplémentaires trois ans plus tard. Un troisième chapitre est annoncé mais restera lettre morte après



les décès en 1998 d'Ernst-Hugo Järegård, qui incarnait le Dr Stig Helmer, et de Morten Rotne Leffers, l'un des deux plongeurs trisomiques officiant dans les sous-sols de l'hôpital.

En Suède, en Norvège et en Islande, la qualité a été puisée dans les livres mais aussi dans la vieille tradition des mythes propres à cette partie de l'Europe. Les ouvrages d'auteurs comme Henning Mankell, Åke Edwardson, Liza Marklund,

*« Là où les Américains proposaient sans relâche des héros plus grands que nature, des archétypes auxquels il devenait de plus en plus difficile de s'identifier, les Suédois, les Norvégiens et les Islandais donnaient vie à des individus semblables à nous, ni mieux, ni pires. »*

Arnaldur Indridason, Jo Nesbø et, avant eux, le couple Maj Sjöwall et Per Wahlöö ont servi de fondations à des adaptations exigeantes, peuplées de personnages à la fois complexes, paradoxaux et terriblement ordinaires. Les séries scandinaves ont bénéficié à plein de l'influence des maisons d'édition, principalement suédoises et norvégiennes, dont le patient travail orienté vers l'exportation a façonné le goût des lecteurs étrangers.

La greffe dans des pays comme la Grande-Bretagne (porte d'entrée majeure des polars nordiques), l'Allemagne et ensuite la France a d'autant mieux réussi qu'elle a répondu à une attente jusqu'alors peu satisfaite. Là où les Américains proposaient sans relâche des héros plus grands que nature, des archétypes auxquels il devenait de plus en plus difficile de s'identifier, les Suédois, les Norvégiens et les Islandais donnaient vie à des individus semblables à nous, ni mieux, ni pires. Leurs contradictions, leurs doutes, leurs craintes et leurs espoirs étaient les nôtres.

Cette pratique de l'adaptation littéraire a naturellement rapproché la fiction policière scandinave du public britannique, très habitué à ce type de programme. « L'adaptation est inhérente à la fiction télévisée. Pendant très longtemps, il ne s'est agi que d'adaptations littéraires. La télévision britannique proposait, par exemple, des œuvres de Charles Dickens sous forme de mini-séries, souvent avec une tendance pédagogique ou culturelle très marquée », explique Shannon Wells-Lassagne, maître de conférences à l'université de Lorient et auteure d'un ouvrage intitulé

*Television and Serial Adaptation* chez Routledge.

Le réalisme et la critique sociale qui traversent l'œuvre du père de David Copperfield formaient un socle de connivence naturelle avec les fictions nordiques. Les chaînes britanniques, connues pour la qualité et l'audace de leurs programmes, sont aujourd'hui un débouché naturel pour les productions scandinaves. Au point que certains critiques culturels ont récemment exprimé dans la presse leur

inquiétude face à ce qu'ils décrivent comme une concurrence forte imposée aux créations nationales. Au pays d'Agatha Christie, Sarah Lund et Saga Norén menacent de détrôner Miss Marple ou le Père Brown, héros de G. K. Chesterton. En revanche, pas de crainte pour Sherlock Holmes. Le détective londonien conserve un statut d'intouchable : le personnage d'Arthur Conan Doyle est régulièrement remis au goût du jour, comme cela a été le cas avec *Sherlock*, dernière adaptation en date, apparue en 2010, et devenue en quelques années un phénomène international. Au fil du temps, ces productions dérivées rivalisent d'intérêt avec le canon holmésien lui-même.

Pour des raisons structurelles liées à l'édition, les séries scandinaves ont été portées dans les années 2000 par les romans policiers. La moitié des projets mis en œuvre appartiennent encore à ce genre, bien que les choses évoluent rapidement. Avant de se transformer en phénomène télévisuel, le « Nordique Noir » a été un phénomène littéraire. Si les liens avec la Grande-Bretagne sont forts, c'est aux États-Unis que ces productions trouvent la source de leur inspiration. Leurs racines plongent dans le « film noir », expression forgée par le critique français Nino Frank en 1946 pour qualifier les fictions policières et les thrillers psychologiques américains des années 1940 et 1950.

Le Nordique Noir reprend certains aspects de ce genre qui, lui-même, s'inspirait de l'expressionnisme allemand. L'utilisation d'une lumière réduite et l'atmosphère inspirant la mélancolie ou exprimant le mal-être du héros sont, cette fois, associées à des thèmes propres à la Scandinavie comme l'égalité sociale, l'organisation collective de la protection sociale et le vivre ensemble. Mais le Nordique Noir ne s'arrête pas en si bon chemin. Il va au-delà et inverse les polarités entre masculin et féminin en posant la question des relations humaines.

Dans le film noir, le héros est un individu solitaire qui se tient à l'écart de ses semblables afin d'affirmer sa masculinité. Les émotions, qu'elles soient amicales, familiales ou amoureuses, représentent toujours une menace pour le détective *hard-boiled*. En assumant sa marginalité et son cynisme, ce dernier entend rompre avec une transformation de la société américaine qui s'est urbanisée, hiérarchisée et normalisée au début du <sup>xx</sup>e siècle. L'homme n'est plus un pionnier exprimant son identité par la conquête, mais un rouage intégré dans une organisation sociale qui estompé sa particularité. Échapper à cette évolution ne peut s'accomplir que par la rupture et l'isolement volontaires, sans que la menace disparaisse pour autant.

Dans le Nordique Noir, les héros masculins, comme l'inspecteur Martin Rohde de *The Bridge*, présentent des caractéristiques autrefois associées à la féminité. Bien que volage, le policier de Copenhague est un père de famille qui aime sa femme, il est attaché à la pérennité de son foyer et soucieux des liens sociaux qui le définissent.



À l'inverse, Saga Norén, l'inspectrice suédoise avec laquelle il traque un tueur en série, ne respecte pas les conventions sociales. Elle s'accommode mal de la hiérarchie et réduit ses relations amoureuses à des rencontres sexuelles nécessaires à son équilibre physique. Ce comportement est d'abord imputé aux troubles comportementaux dont elle semble souffrir : on l'imagine affectée d'une forme d'Asperger. En réalité, la policière a mis au point un système de défense pour ne plus être dépendante émotionnellement. Comme cela est révélé dans la troisième saison de la série, tous les êtres auxquels elle s'est attachée l'ont soit abandonnée, soit fait souffrir. À commencer par sa propre mère.

*« Les séries scandinaves entretiennent un cousinage avec les récits gothiques caractérisés par le mystère qui, tout comme le film noir, place le spectateur sous tension et propose de repenser le rôle social occidental. »*

La violence psychologique dont a été victime Saga Norén trouve un écho dans la violence physique subie par Lisbeth Salander, la hackeuse gothique de la trilogie *Millénium* de Stieg Larsson. C'est en raison des abus que lui ont infligés des hommes que la jeune femme se dissimule derrière une apparence dépourvue de genre. Elle grime son identité dans l'outrance vestimentaire.

Dans le cas de Sarah Lund, l'héroïne de *The Killing*, le traumatisme est extérieur. L'enquête qu'elle mène sur la mort de l'adolescente Nanna Birk Larsen vire à l'obsession. Son devoir de policière étouffe progressivement ses émotions pour aboutir à la destruction de son couple et à un éloignement affectif d'avec son fils. Lund reproduit le comportement des célèbres Philip Marlowe ou Sam Spade. Son identité est liée à son dévouement à la victime et à la résolution de l'affaire qui lui a été confiée. Sa féminité est dissimulée derrière le pull informe qu'elle porte en permanence.

Cette métamorphose est accentuée par celle que vit en parallèle son successeur à la brigade criminelle, Jan Meyer, avec qui elle est contrainte de collaborer. Dans un premier temps, Meyer présente les traits du flic direct, agressif, désagréable et menaçant. Au fil de l'enquête, il se révèle adaptable et conciliant, se soucie de plus en plus de sa famille, arrête de fumer alors que Lund recommence. Cette inversion des polarités conduit l'inspectrice à reprocher à son collègue un manque d'implication dans l'enquête. Funeste erreur de jugement qui aboutit à la mort de Meyer.

La critique de la société danoise est virulente, même si elle demeure au niveau du sous-texte. La normalité sociale, psychique, sexuelle voire architecturale est présentée comme une apparence trompeuse. Toutes ces séries reposent sur un caractère liminaire fort. La violence se dissimule juste en dessous de la surface,

elle se cache derrière des façades de respectabilité et/ou des masques de normalité. La famille, contrairement à l'idéal qu'elle continue d'incarner, est une sphère dangereuse et destructrice.

Cette menace et cette hostilité ne sont pourtant pas cantonnées au cercle restreint des liens du sang. Les séries scandinaves entretiennent un cousinage avec les récits gothiques caractérisés par le mystère qui, tout comme le film noir, place le spectateur sous tension et propose de repenser le rêve social occidental. L'environnement est alors personnifié pour incarner l'état émotionnel des personnages. L'emploi d'une esthétique négative sert à exprimer l'état de délabrement intérieur, la vulnérabilité et la tension psychique des héros. Les rues de Copenhague et de Malmö sont des labyrinthes pluvieux et nocturnes observés au travers d'un prisme monochrome. Tout devient hostile : les personnages, les lieux et l'atmosphère générale.

Dans ce théâtre de violence, le récit gothique et le film noir assignent à la femme une position sociale préétablie, celle du mariage et de la sphère familiale. Sortir de cette sphère se traduit par une mise en danger personnelle et par la nécessité d'une intervention masculine salvatrice. Dans le Nordic Noir, ce sont les hommes qui dépendent des femmes. L'un des exemples les plus éclairants est la relation qu'entretiennent Birgitte Nyborg, héroïne de *Borgen*, qui devient Première ministre du Danemark après le succès de son parti aux élections, et son mari. Celui-ci accepte de mettre sa carrière entre parenthèses, et la vie de toute la famille est organisée en fonction de l'agenda politique. L'échec de ce compromis s'avère inévitable car Birgitte Nyborg et son mari croient à l'organisation d'une normalité, impossible dans leur situation.

La pesanteur de la norme se tient au cœur des séries scandinaves qui dénoncent les fondements mêmes du Folkhemmet (la « maison commune »), autrement dit l'organisation sociale la plus généreuse, la plus étendue et la plus progressiste qui ait existé dans le monde. La critique, objet de nombreux ouvrages et romans avant d'être portée au petit écran, se focalise sur l'État providence, qui serait devenu un totalitarisme *soft*. C'est la thèse que soutient le Britannique Roland Huntford dans son livre *The New Totalitarians* (1971) consacré à la société suédoise. L'auteur y explique que le gouvernement n'utiliserait pas les traditionnelles méthodes de coercition et de maintien de l'ordre mais des techniques plus anciennes de persuasion et de manipulation afin de maintenir une organisation qui lui est favorable.

Cette politique d'uniformisation, visant à produire des individus moyens et similaires au nom de l'égalitarisme, est décrite dans *100 % humain*, fiction d'anticipation dans laquelle des androïdes nommés « hubots » accomplissent les tâches



quotidiennes que les humains refusent d'assumer eux-mêmes. Si la référence à l'eugénisme que la Suède pratiqua jusqu'en 1975 est évidente, la série prend acte de l'avènement inévitable d'un individualisme longtemps sacrifié au bénéfice d'une organisation collective. Mêlant suspense et sujets philosophiques, elle remet au goût du jour l'idéal rousseauiste attaché aux principes d'égalité, d'intégrité, d'authenticité et de refus de la dépendance.

Aussi marquante qu'elle ait pu être, la charge de Roland Huntford n'a jamais nourri les auteurs de fictions scandinaves. Sans doute parce qu'elle ne tient pas compte de l'aspect dynamique et destructeur du totalitarisme, tel que le définit Hannah Arendt, alors que la Suède propose, elle, un modèle de l'immobilité. C'est justement ce modèle que les écrivains Maj Sjöwall et Per Wahlöö dénoncent dans leurs dix romans réunis sous le titre de « Roman d'un crime ». Dès la publication de leur premier ouvrage, en 1965, les auteurs, proches de la gauche radicale, mènent « une analyse de la société bourgeoise et des relations entre la criminalité et les doctrines politiques et idéologiques ».

Porté à l'écran, leur héros, Martin Beck, enquêteur de la police de Stockholm, est un flic inadapté à son époque, témoin d'une social-démocratie figée et satisfaite d'elle-même.

Héritier de Martin Beck, Kurt Wallander incarne cette transformation et cette contestation de la société scandinave. Bien sûr, le héros de Henning Mankell ne répond pas à la question de savoir comment on en est arrivé là, mais l'écrivain esquisse un début d'explication et le dernier mot lui revient pour illustrer ce qu'il perçoit comme la fin du modèle suédois : « User et jeter devint la seule règle qui concernait réellement tout le monde [...]. Tant qu'il ne s'agissait que de nos chaussettes, ce changement n'avait peut-être pas beaucoup d'importance. Mais le phénomène s'est étendu. À la fin, cela devint comme une sorte de morale invisible mais constamment présente<sup>2</sup>. »

### POUR ALLER PLUS LOIN

● Gunhild Agger et Anne Marit Waade, « Media and crime: fiction and journalism », *Northern Lights: Film and Media Studies Yearbook*, vol. 9, 2011.

● Michael Booth, *The Almost Nearly Perfect People: Behind the Myth of the Scandinavian Utopia*, Auckland, Penguin Random House, 2015.

● Glen Creeber, « Killing us softly: investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television », *The Journal of Popular Television*, vol. 3, 2015.

● Barry Forshaw, *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

1. Cet article dévoile des éléments des séries *The Killing*, *The Bridge* et *Borgen*.

2. Henning Mankell, dans Annie Bourguignon, « Nous qui pataugeons dans la boue. Le monde des romans policiers de Henning Mankell », *Études germaniques. Le roman policier scandinave*, n° 4, octobre-décembre 2010, p. 885.