

LES SÉRIES AMÉRICAINES COMME SYMPTÔME

AS SÉRIES AMERICANAS COMO SINTOMA

François JOST¹

RÉSUMÉ

Les séries américaines à succès (The Mentalist, Lie to me, Dr House, etc.) sont ici envisagées comme des symptômes, c'est-à-dire comme des signes qui disent quelque chose de la société qui les plébiscite. En ce sens Il s'agit d'un essai de séméiologie, la science des symptômes pour la médecine. On montre qu'elles assouvissent d'abord une soif de savoir. L'intimité y joue comme connaissance ultime, comme l'atteste divers procédés comme la voix over. A travers ce désir de pénétrer au plus profond des êtres, il y a une infatigable poursuite de la transparence perdue. Dans ce contexte tout secret a vite fait de s'identifier à un mensonge. Les series américaines apportent une consolation à la perte définitive de la transparence dans nos sociétés démocratiques.

MOTS-CLÉS

Séméiologie; Intimité; Séries américaines; Transparence; Voix over.

ABSTRACT

The American series of success (The Mentalist, Lie to me, Dr. House, etc...) are seen here like symptoms, ie, as signs that say something about the society that approve them. In this way, it is an essay from séméiologie, the science of symptoms for Medicine. It is shown that they satisfy a thirst for knowledge. In this context, intimacy plays the role of ultimate knowledge, as evidenced by various procedures as the voice over. Through this desire to penetrate the deep intimacy of beings, there a relentless quest for transparency lost. In this context, the secret is considered a lie. The American series show a definite loss of comfort transparency in our democratic societies.

KEYWORDS

Séméiologie; Intimacy; American Series; Transparency; Voice over.

RESUMO

As séries americanas de sucesso (The Mentalist, Lie to me, Dr House, etc.) são aqui vistas como sintomas, ou seja, como signos que dizem alguma coisa da sociedade que lhes aprova. Nesse sentido, trata-se de um ensaio de séméiologie, a ciência dos sintomas para

1 Professeur à la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Directeur du Centre d'Etude sur les Images et les Sons Médiatiques (CEISME), FRANÇA. E-mail: francoisjost@orange.fr

a medicina. Mostra-se que elas satisfazem uma sede de saber. Nesse contexto, a intimidade desempenha um papel de conhecimento último, como atestam diversos procedimentos como a voz over. Através desse desejo de penetrar na intimidade profunda dos seres, há uma infatigável busca pela transparência perdida. Nesse contexto, o segredo é considerado uma mentira. As séries americanas apresentam uma consolação à perda definitiva da transparência em nossas sociedades democráticas.

PALAVRAS-CHAVES

Séméiologie; Intimidade; Séries americanas; Transparência; Voz over.

DU SIGNE AU SYMPTÔME

On se souvient peut-être que les *Mythologies* de Barthes avaient une double ambition : une « critique idéologique portant sur le langage de la culture dite de masse » et « le démontage sémiologique de ce langage ». Au fil des ans, la première a fini par se diluer et la sémiologie par former un territoire autonome déconnecté de l'analyse de la société. Or, si l'analyse des programmes et de la programmation télévisuels supposent une prise en compte du contexte au sens large, il me semble que, par un juste retour des choses, le devoir du théoricien des médias est d'articuler leur signification à la société dans laquelle ils se développent. Cela ne veut pas dire qu'il faut abandonner la sémiologie pour ne faire que de la sociologie, mais plutôt qu'il faut retrouver sa dimension de « critique idéologique » et s'en servir pour comprendre notre société.

Il ne suffit pas de montrer *comment* se produit le sens, il faut aussi interroger sur son pourquoi. Pourquoi la télé-réalité a-t-elle connu le succès que l'on sait alors que ses nombreux prodromes dans les deux dernières décennies du 20^e siècle n'en ont pas eu ? Pourquoi les séries américaines, méprisées naguère, suscitent-elles aujourd'hui autant d'addictions aujourd'hui ? Et pourquoi certaines sont-elles plus populaires que d'autres ?

Ces questions auxquelles deux de mes ouvrages récents se sont efforcés d'apporter des réponses (Jost 2009, Jost 2011) amènent à sortir les relations du programme à la société de l'alternative dans laquelle on les pense habituellement.

Le cadre de pensée le plus ancien et le plus rabâché est celui fourni par Adorno et Horkheimer : il confère aux médias un rôle déterminant dans la fabrication de nos visions du monde, et soutient que notre imaginaire est largement tributaire des idées ou des émotions que leurs programmes construisent. Le second, en vogue chez les tenants des *Cultural studies*, voit dans les contenus des programmes, le *reflet* de nos sociétés, de leurs structures ou de leurs contradictions. La première thèse est quasi-impossible à prouver et la seconde peine à aller au-delà des évidences : une fois que l'on a dit que le processus d'élimination

des candidats dans *Big Brother* est à l'image de notre société d'exclusion, on n'est guère plus avancé.

Je préfère donc envisager le programme sous un troisième angle redonnant à la sémiologie ou à la séméiologie le sens qu'elle a en médecine : l'étude des *symptômes*. De même que le mythe chez Barthes ne se donne jamais sous le signe de l'évidence, le symptôme n'est pas, contrairement au reflet, un signe transparent dont la signification apparaîtrait au seul regard. Il ne ressemble pas non plus forcément à l'objet dont il renvoie ou déforme l'image. Plutôt qu'une *icône*, il est un *indice* qui garde la trace de son objet sans forcément lui ressembler : un mal de tête ne ressemble pas à sa cause, mais y renvoie. Le symptôme est aussi plus qu'un signe : c'est un signe de crise ou, tout au moins, d'un fonctionnement pathologique du corps. Considérer les programmes comme des symptômes, c'est donc à la fois les considérer comme signes d'un objet qu'ils ne manifestent pas explicitement, mais par une signification latente, et envisager dans quelle mesure ils disent quelque chose d'un état de la société, de la politique ou des téléspectateurs, ce « quelque chose » étant dans certains cas un dysfonctionnement, un malaise ou la part sombre de nous-mêmes.

Pour exemplifier cette relation du programme à la société dans laquelle il se développe, je me contenterai ici d'un exemple, celui des séries américaines, sur lesquelles j'ai publié récemment un petit ouvrage dont la traduction sort cette semaine au Brésil aux éditions Sulina, à Porto Alegre. Non pas de toutes les séries américaines, mais de celles qui rencontrent un très grand succès aussi bien en France qu'aux Etats-Unis, par exemple *Le Mentaliste*, *CSI*, *NCIS* ou *Desperate Housewives*. Il faut en effet bien les distinguer de celles que les intellectuels préfèrent, comme *Mad Men*, *Oz* ou *The Wire*, qui sont généralement produites par des chaînes câblées comme HBO qui, on le sait, se vante de ne pas être de la télé. *HBO is not TV*

1. LA SOIF DE SAVOIR

L'un des arguments les plus souvent usités pour vanter la supériorité des séries américaines sur les séries françaises est le réalisme.

Elles colleraient mieux que les nôtres à la réalité, la montrant sans fard, telle qu'elle est. On l'a dit à propos de *NYPD Blue*, qui nous ferait pénétrer la vraie vie quotidienne des policiers new-yorkais, d'*Urgences (ER)*, qui ne nous épargne rien du jargon médical et qui respecterait les gestes des chirurgiens ou, même, de *Dr House*, qui se fonde sur le diagnostic différentiel de pathologies rares. La promesse d'un policier débarrassé de ses oripeaux conventionnels pour toucher enfin une vérité quotidienne est devenue une antienne répétée à la sortie de chaque nouvelle série française.

Et pourtant il se trouve à chaque fois un inspecteur, un médecin ou un chirurgien rabat-joie pour venir contester les gestes, les habitudes ou les propos de ses homologues fictifs, pour dire qu'en fait *cela ne se passe pas comme ça*. Cela ne devrait étonner que ceux qui pensent que le réalisme est la capacité de la fiction à copier la réalité, ce qui, à vrai dire, fait du monde. Même les plus fins analystes des séries tombent souvent dans ce travers, oubliant ou feignant d'ignorer que le réalisme est d'abord un type de discours, qui obéit à des règles strictes, dont l'acmé n'est pas l'exactitude ou la conformité à notre monde, mais l'impression qu'il donne **d'être proféré par un narrateur qui connaît son affaire**. À cet égard, que les raisonnements des experts de *CSI* soient épistémologiquement faux² importe moins que l'impression qu'ils nous donnent de faire surgir la vérité d'un raisonnement.

Les analystes de la télévision retombe souvent dans cette vieille erreur qui est de jauger le réalisme à l'aune du mimétisme de la réalité et à celle de l'énoncé de réalité. En d'autres termes, comme Philippe Hamon l'a montré depuis longtemps, ce qui définit le réalisme est moins son adéquation à la réalité que « l'assimilation du réel à la connaissance (au savoir) de l'objet qu'on décrit ; plus on connaîtrait, plus on serait réaliste »³³. Si l'on s'en tient à cette définition, on peut déduire du même coup que le plaisir du téléspectateur, son attirance, pour les séries que j'ai évoquées, ne procède pas du pur divertissement insouciant, mais d'une soif de savoir.

Dans les années 60, les responsables des deux chaînes de télévision ne reconnaissaient qu'aux documentaires cette capacité d'être porteurs de connaissance. Aujourd'hui, le cahier des charges des télévisions publiques considère que les adaptations littéraires, les biographies, les reconstitutions historiques ont un « contenu culturel et de connaissance » et entérine donc le caractère pédagogique de la fiction réaliste. Il le limite néanmoins aux fictions qui se fondent sur des objets nobles de notre patrimoine (les « grands » romans) ou sur l'Histoire avec un grand H. Or l'observation des grandes séries à succès montre qu'elles renvoient toutes à un monde inconnu qu'elles rendent accessible au téléspectateur. Pour s'en rendre compte, encore faut-il admettre que ce que nous apprend une série ne se limite pas à la littérature ou à la magnification des grandes figures de notre passé, mais s'étend à trois domaines du savoir :

- le savoir encyclopédique du monde (par l'ensemble des sciences) ;
- le savoir-faire et les compétences professionnelles;
- le savoir-être (la gestion de comportements);

Les téléfilms historiques visent directement à étendre la connaissance de notre histoire par le public, au point que les producteurs se vantent parfois d'être plus efficaces qu'une leçon

2 Voir sur ce point Thibaut de Saint-Maurice, *Philosophie en séries*, Ellipses, 2009.

3 Ibid

donnée par un historien à l'école. Bien que l'histoire puisse être une toile de fond, un bain d'immersion des séries, elle en est rarement l'actrice principale (même s'il existe des séries comme *Les Tudors*). Plus généralement, les trois couches de savoirs sont mêlées, et l'un d'entre eux domine.

Une grande majorité des séries diffusées sont centrées sur une profession et livrent un savoir-faire, qu'il s'agisse du *modus operandi* de la police scientifique (*Les Experts*), des ressources nouvelles d'investigation données par la connaissance de la psychologie humaine (*Le Mentaliste*, et *Lie to me*), de l'identification des pathologies rares (*Dr House*), des protocoles de soin (*Urgences*), etc. Peu importe que les savoirs évoqués soient parcellaires, que les raisonnements soient approximatifs, que la rapidité des solutions apportées par l'expertise scientifique soit sans rapport avec celle de la « vraie » police, toutes ces fictions comblent notre désir de savoir, ce que les scholastiques appelaient la *libido cognoscendi*, en nous donnant l'impression de découvrir des continents inconnus. Certaines fictions comblent si bien ce désir qu'elles suscitent des vocations : depuis le succès de *CSI*, on ne compte plus les jeunes qui veulent se lancer dans la police scientifique.

Quant à des séries comme *Sex and the city*, *Ugly Betty* (*Le Destin de Lisa*) ou *Desperate Housewives*, elles apportent plutôt des connaissances sur les comportements possibles dans telle ou telle situation, du savoir-être. Depuis l'étude classique de Tania Modlelski⁴, on sait que le soap-opera constitue une sorte d'entraînement à la vie familiale : comme les personnages qui passent leur temps à lire dans l'esprit des autres, la femme, la *housewife* doit anticiper les désirs et les besoins de la famille.

Tout cela suggère que **les séries sont un vaste lieu d'apprentissage et que le champ des connaissances qu'elles balayent est bien plus étendu que cette culture officielle visée par les obligations des chaînes publiques.**

Parmi tous les champs de connaissances possibles, il en est qui caractérise l'évolution de la télévision ces deux dernières décennies, **l'intimité**. Et, quand on suit en détail l'évolution des séries, on voit une évolution très nette, un véritablement mouvement centripète vers l'exploration de l'âme humaine.

2. L'INTIMITÉ COMME CONNAISSANCE ULTIME

Comme on l'a souvent remarqué, la vie privée et l'intimité ont pris une place de plus en plus grande dans les séries. Encore faut-il s'entendre sur ce que l'on veut dire par là. Pour y voir un peu plus clair, on peut décrire cette évolution de la façon suivante.

4 Modlelski Tania (1983), "The rhythms of reception: daytime television and 'women' work" in *Regarding Television. Critical Approaches. An Anthology*, Ann E. Kaplan ed., California, University Publications of America.

Dans les séries non feuilletonnantes (*not soap*), la vie privée est seulement un état civil, elle est *évoquée*, destinée à suggérer que, pour le personnage, il y a une vie en dehors de celle que nous lui voyons jouer (c'était le rôle des allusions à madame Colombo dans *Colombo*). Lorsque est mise en scène une aventure sentimentale passagère, les épisodes suivants n'en gardent aucune trace, les compteurs sont chaque fois remis à zéro (*Starksy et Hutch*).

Avec la feuilletonnisation, la vie privée se voit accorder une place à côté de la vie professionnelle qui occupe l'essentiel de l'intrigue. La situation familiale est une toile de fond qui apparaît de temps à autre (*Julie Lescaut, Navarro, Une femme d'honneur*, etc.)

En renversant la hiérarchie entre rôle professionnel et rôle privé, des séries américaines vont alors mettre l'accent sur la vie sentimentale ou sexuelle et sur sa partie immergée : le visible. Des scènes d'amour physique, qui jusqu'alors étaient absentes des séries, viennent naturellement s'intercaler entre les scènes de vie professionnelles (comme dans *Grey's Anatomy*, dont le premier épisode commence sur Meredith, qui se réveille à côté d'un homme dont elle ne sait pas encore le nom, et qui s'avérera être son patron).

Mais le véritable signe de ce mouvement centripète de la fiction vers l'intimité ne s'arrête pas à la monstration de situations privées qu'on ne voyait pas auparavant. Il est plutôt dans la place majeure accordée à l'expression du for intérieur. *Angela 15 ans, Desperate Housewives, Grey's Anatomy, Ally McBeal, Sex and the City, Ugly Betty...* la liste est longue des séries de la dernière décennie qui sont commentées par une voix intérieure, **une voix over**. Commentées plutôt que racontées. Car, à la différence des voix *over* des films noirs, par exemple, cette voix ne vient pas compléter des informations sur des événements que nous n'avons pas vus ou lier les actions entre elles, elles expriment des sentiments, des émotions ou des vérités générales. Contrairement aux voix des films policiers, qui sont généralement masculines et dont le rôle, essentiellement narratif, est de mettre de l'ordre dans le récit, les voix des séries sont le plus souvent féminines et **thymiques**, au sens où elle informe sur le personnage du point de vue de son humeur, de son affectivité. La voix intérieure de l'héroïne du *Destin de Lisa* (version allemande du format colombien *Betty la Fea*⁵) nous fait connaître ses souhaits, ses sentiments, ses résolutions (« Allez, je me calme »), en bref, un monde de sentiments, qui ouvre sur une confrontation permanente entre le visible et l'invisible. Certes, bien souvent, les commentaires de Lisa explicitent des états d'âme que l'on pourrait comprendre par les seules actions, mais leur formulation construit des *topoi*, des *lieux communs* dans lesquels les adolescentes se reconnaissent facilement. « Je ne sais pas saisir ma chance » (épisode 3), « Comme papa dit

5 Le format colombien *Betty la Fea* a été décliné en plusieurs versions : en Allemagne, *Verliebt in Berlin*, traduit en français par *le Destin de Lisa* ; aux Etats-Unis, *Ugly Betty*.

souvent, tu retombes toujours sur tes pieds » (épisode 5) ... des énoncés comme ceux-ci appellent le même commentaire : « Moi aussi ! », « Comme moi ! ». Lisa dit tout haut ce que les ados pensent tout bas.

Ces voix sont donc le symptôme de la place toujours croissante qu’occupe l’intimité dans notre société et, spécialement, dans les programmes télévisés ou dans la presse. Elles accèdent à un autre continent, qui n’est plus du ressort du visible, mais du caché, du secret, de l’intime au sens propre, c’est-à-dire « ce qui est le plus en dedans, au fond ». Le rôle des *topoi* énoncés par les voix *over* est de faire le pont entre la singularité d’un personnage et la diversité des téléspectateurs. C’est la raison pour laquelle plusieurs séries débutent avec un prologue vocal qui construit le postulat que la série va avoir pour fonction d’illustrer. Ainsi, la voix de Meredith Grey ouvre le premier épisode de *Grey’s Anatomy* de la façon suivante : « On dit qu’une personne a tous les atouts en main ou qu’elle n’a rien. Ma mère avait tous les atouts, c’était l’une des meilleures. Moi, au contraire... je suis mal partie ! ».

Cet enfoncement du récit au plus profond de l’intime qu’est la pensée se fait, encore une fois, par le biais de la connaissance, en l’occurrence, par le biais de notre expérience commune du monde. On retrouve là le principe aristotélicien selon lequel, pour convaincre un interlocuteur, il faut que les propositions avancées « soient aussi proches que possible de quelque opinion ou autorité générale »⁶. Bien loin de s’écarter du réalisme, ce procédé de motivation de la fiction par des assertions générales est le moteur même de la vraisemblance. Les séries à voix *over* se fondent sur un enthymème, c’est-à-dire, selon Aristote, un syllogisme rhétorique fondé sur le probable, c’est-à-dire sur ce que le public pense. La valeur du raisonnement vient donc du récit et non d’une déduction abstraite. Le propre de ce mécanisme narratif est qu’il est susceptible de se fonder sur une quantité indéfinie (et parfois contradictoire) de propositions générales, qui peuvent de leur côté être illustrées par une pluralité d’histoires. Tout l’art des épisodes de *Desperate Housewives* est d’entrelacer des destinées apparemment différentes, qui sont, chacune à sa manière, une partie de l’argumentation du *topos* initial.

L’omniprésence de la voix *over* dans les séries d’aujourd’hui n’est pas le seul symptôme de cette plongée sans fond dans l’intimité. Des séries comme *CSI* ou *Dr House*, qui mettent l’accent sur la démarche investigatrice plus que sur la vie privée, participent de la même démarche dans la façon dont elles conçoivent et montrent la réalité. Quand un scientifique donne une explication à la cause d’un accident ou d’un meurtre, celle-ci est aussitôt visualisée par des images impossibles, au-delà de ce qui nous est donné de voir dans la réalité : images des amortisseurs et du circuit électrique d’une voiture sabotée, du trajet d’une

6 Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Nathan, 1992, p. 116

balle, du kérosène brûlant dans le moteur d'une voiture, dans *CSI* ; image d'une caméra qui pénètre l'intérieur du corps par un œil pour exprimer le coma dans lequel est plongé un patient, dans *Dr House*. Tout cela concourt à construire une réalité qui est au-delà des apparences. Comme le dit House, « tout le monde ment » et la vérité finalement se trouve au fond des choses.. La connaissance de la psychologie, les déductions menées à partir des interrogatoires, l'analyse des faits et gestes qui étaient au centre de la série policière classique ne suffisent pas plus que l'observation des comportements d'individus enfermés pour connaître leur vérité. La transparence paraît définitivement perdue, aussi bien pour les héros des fictions que pour les candidats de la télé-réalité, et la vérité se trouve dans l'intimité de la matière comme dans le tréfonds de l'âme.

3. À LA POURSUITE DE LA TRANSPARENCE PERDUE

L'intimité apparaît donc bien comme le fil secret qui, depuis des années, relie les séries les unes aux autres, par-delà les différences de thèmes et de milieux qu'elles décrivent. Ce fut d'abord la voix *over* du héros ou de l'héroïne dans d'innombrables séries qui permit de transformer le vu en vécu. Puis le mouvement commencé avec le dévoilement de l'intériorité humaine se poursuit vers l'intériorité des choses. La meilleure preuve de ce mouvement, c'est qu'il s'est étendu au-delà de son domaine naturel, si l'on peut dire, celui du savoir-être, pour envahir les fictions policières. Non pas dans le sens où celles-ci ont multiplié les fêlures des personnages, les scènes de vie privée ou les soucis domestiques, ce qui est incontestable, mais dans la mesure où l'expertise des enquêteurs provient de leur capacité à pénétrer l'intimité de l'Autre. Cette plongée dans l'intime a connu plusieurs étapes. En 1996, apparaît sur le réseau ABC *Profiler* (diffusé sur M6 à partir du 6 décembre 1997) : Samantha Waters, dont le mari a été tué par un psychopathe, traque les meurtriers grâce à un don extraordinaire qui lui permet de visualiser un crime à travers les yeux du tueur et de sa victime, à partir de ce qu'elle relève sur la scène du meurtre. La même année est diffusée sur Fox, *The Inside*, sous-titré en français sans ambiguïté « Dans la tête des tueurs » : cette série raconte les enquêtes de Rebecca Locke recrutée par le *Violent Crimes Unit*, VCU, département s'occupant de crimes atroces, en raison d'un événement passé, que personne ne connaît sauf le directeur de l'unité, Virgil «Web» Webster : à 10 ans, elle a été kidnappée et retenue captive 18 mois. Finalement, alors que personne ne l'a retrouvée, elle a réussi à s'échapper. Webster va se servir du traumatisme dans les enquêtes car il lui permet de comprendre l'état d'esprit de la victime... et du criminel.

La même année, *Medium* (depuis 2006 sur M6) met en scène Allison DuBois, qui a la capacité depuis l'enfance de communiquer avec les morts, de voir l'avenir et de lire dans les pensées. Ayant eu la prémonition d'un meurtre réellement commis, elle décide de mettre son talent *au service* de la justice. Cette série prétend s'appuyer sur une histoire vraie. À

la fin de la première décennie de l'an 2000, les séries les plus populaires continuent dans la même veine. Le héros du *Mentaliste*, Patrick Jane, était, quant à lui, un médium célèbre jusqu'au jour où sa femme et son enfant ont été assassinés par un tueur en série. Il décide alors de mettre ses dons d'observation, qui lui permettait de faire croire qu'il était médium, au service du *California Bureau of Investigation*. À partir de quelques détails, de quelques indices, il comprend ce qui s'est passé et utilise volontiers le mensonge pour confondre le coupable. Le coffret de DVD vante dans un « bonus » les capacités « scientifiques » du mentaliste qui le distinguent du médium. Et c'est bien la science qui lui permet d'enquêter, comme l'atteste cet échange avec sa supérieure : « *Lisbon* : vous jouez les médiums ; *Jane* : Non, ce n'est que de la science » (épisode 3, 1^{re} saison, début de *Red Tide*). De son côté, Lightman, au nom prédestiné, fait toute la lumière, dans *Lie to me*, sur les affaires sur lesquelles il enquête grâce à sa science des signes corporels. Sa théorie est fondée sur l'idée que « les gens mentent comme des arracheurs de dents », mais que « les mots disent une chose, le corps en dit une autre ». Alors que sa collègue procède dans son enquête, selon ses propres mots, par « l'analyse du contenu et de l'énoncé », Lightman est convaincu que seul le corps dit toute la vérité. Et cette vérité se trouve toujours dans un secret très lourd, qu'il fait remonter à la surface. Si parfois ses déductions paraissent fumeuses, le psychologue-sémiologue recourt aux images pour prouver ses dires : dans des séances d'analyse visuelle, il rapproche les moues des suspects de celles qu'ont eues des personnalités connues : Clinton, Sarah Palin ou Obama. L'analyse du son et de l'image ont une vertu heuristique : la représentation acoustique d'une interview débusque un stress qui n'était pas perceptible à l'oreille, les archives constituent une banque de données inépuisable des signes d'émotion. Comme Patrick Jane, pour faire surgir la vérité, il pratique aussi volontiers le mensonge pour tester la réaction corporelle du suspect.

Toutes ces histoires poursuivent le même but : entrer dans la tête de l'autre, savoir ce qu'il sait, comprendre ce qu'il sent, voir ce qu'il voit. Ce vieux rêve de l'humanité – qui oscille entre le mythe de Gygès, être invisible pour observer les autres, et celui d'Asmodée soulevant les toits pour voir à l'intérieur des maisons – est aussi celui du roman depuis Balzac. La convention romanesque par excellence est en effet le pouvoir que se donne le narrateur de passer d'une tête à l'autre, au gré des nécessités narratives, en bref, d'être omniscient. Et, pour effacer toute convention par trop artificiellement narrative, ce transfert est justifié par la science. On retrouve chez ces héros, l'idée qui présidait à *Heroes*, à savoir que l'être humain n'utilise encore qu'une petite partie de ses capacités de connaître.

Le *profileur* et le *médium* sont capables d'accomplir ces deux gestes du roman classique : appréhender la réalité par la conscience d'un personnage (ce que les narratologues appellent la focalisation) ou même la voir par ses yeux (ocularisation). Quant au mentaliste et au sémiologue des gestes, des attitudes et des moues, ils perpétuent une conception

philosophique déjà ancienne selon laquelle le paraître n'est pas l'être et qu'il faut savoir lire celui-ci pour accéder au second. **Adossée à une théorie que la vérité se cache au plus profond des êtres**, la science de ces héros valorise épistémologiquement l'intime, comme les alchimistes le faisaient à leur manière. On pense à ce que Bachelard appelait « **le mythe de l'intérieur, puis le mythe plus profond de l'intime** »⁷, dont il montrait le rôle fondamental qu'il jouait dans la psychologie littéraire, allant jusqu'à en faire un fondement du réalisme. Pour lui, cette valorisation de la substance sur l'enveloppe, du bois sur l'écorce, est au cœur de la pensée alchimique, qui considère que la vérité de l'objet est cachée et intérieure : « pour l'esprit préscientifique, *la substance a un intérieur* ; mieux la substance est un intérieur »⁸. Et, pour pénétrer la substance, il faut une clé. L'opération qui consiste à *fouiller* la substance s'appelle « *l'extraction ou l'excentricité de l'âme* », ce qui nous ramène à la fois par le vocabulaire et par le *modus operandi* des héros à une certaine vulgate de la psychanalyse. D'autant plus que, comme le montre Bachelard, cette opération est souvent immédiate, déclenchée par une intuition ou par un *insight*, c'est-à-dire une vision immédiate, comme on le voit dans les séries. La conclusion de Bachelard peut fort bien s'appliquer à notre domaine : « *Conteurs* [je traduirais « scénaristes »], enfants, alchimistes vont au *centre* des choses ; ils croient aux lumières de l'intuition qui nous installe au cœur du réel »⁹.

Portées par la soif de connaître du téléspectateur, les séries américaines les plus regardées donnent sur les *terrae incognitae* d'une intimité conçue à l'image de conceptions préscientifiques de la matière, valorisant tout ce qui est intérieur. De la sorte, en élargissant en apparence le champ du savoir, elles ouvrent en fait celui de la croyance.

4. VÉRITÉS ET MENSONGES

Tous ces héros qui peuplent les séries d'aujourd'hui ont en commun d'avoir vécu un événement traumatique, inconnu de la majorité des personnes qui les entourent, mais qui les a décidés à mettre leur don au service de la police.

Quant aux coupables, c'est aussi en fouillant l'intimité qu'ils vont les trouver : un membre du Congrès est accusé de fréquenter une prostituée jusqu'au moment où Lightman découvre que c'est sa fille (*Lie to me*) ; Dr House révèle à un couple sa relation incestueuse ; Patrick Jane fait remonter à la conscience d'une jeune fille suspectée d'un crime ce qu'elle refoulait, à savoir que sa meilleure amie est morte en essayant de la sauver des griffes d'un tueur (épisode 5 du *Mentaliste*), etc.

7 *La Formation de l'esprit scientifique*, Vrin, 1967, p. 98.

8 *Ibid.*, p. 99.

9 *Ibid.*, p. 101.

Une série comme *Colombo* reposait sur une énigme que l'on pouvait résumer à la manière de l'énoncé d'un problème : étant donné un crime, montré au téléspectateur dès les premières minutes, comment le policier va-t-il trouver les traces et les indices qui lui permettent de construire une suite d'événements cohérente ? À présent, le moteur de la fiction n'est plus une énigme reposant sur un décodage du visible, **mais le secret qui enfouit la vérité**, et le but de l'enquête est de révéler ce qui est caché par les protagonistes. Pour résumer, le héros est mû par un secret qui lui donne à la fois la motivation et le don pour découvrir le secret de l'autre. Ce fonctionnement de la série policière d'aujourd'hui s'est étendu à l'ensemble des séries, policières ou non : les ressorts de *Desperate Housewives* reposent sur la découverte progressive des secrets des personnages (Mike, présenté comme un plombier au début de la série, a en réalité emménagé dans Wisteria Lane pour trouver l'assassin de Derdre son ex-petite amie). Le passé est un boulet que traîne le héros et qu'il s'efforce d'oublier ou de censurer.

Dans la plupart des séries dont je parle ici, le mensonge est considéré comme la relation prédominante entre les individus d'une société. Mais pour les uns, c'est une faute, pour les autres, c'est une sorte de maïeutique, une méthode pour découvrir la vérité. Tandis que les suspects aggravent leur cas en travestissant la vérité, parce qu'ils commettent quasiment un péché (à l'image de Clinton cachant sa relation avec une stagiaire de la Maison-Blanche), les enquêteurs peuvent l'utiliser pour créer un choc chez leur interlocuteur (par exemple, Jane dit qu'il connaît le coupable devant un groupe pour voir si cette assertion provoque une réaction imprévue chez l'une des personnes ; Lightman recourt à des subterfuges du même genre). Néanmoins, chez l'enquêteur, il ne s'agit pas de masquer la vérité, mais de la faire surgir, ce qui transforme son acte en ce « pieux mensonge », que Platon permettait au philosophe, quand il était au service d'une nécessité supérieure.

Dès lors, la place du secret dans cette axiologie est elle aussi ambivalente. Pour les êtres, il n'est pas loin de recéler la vérité à laquelle se réduit une vie : non plus sous la forme d'un « misérable tas de *petits secrets* », comme chez Malraux, mais comme noyau organisateur de tous les comportements. Pour les gouvernants ou pour toutes les instances qui se rattachent au pouvoir politique, il s'assimile à un mensonge, tout au moins à un mensonge par omission ou, plus grave, à une « vérité officielle ».

Dans ce contexte, la révélation du secret est l'acte par lequel les êtres communiquent finalement. Car si les héros doivent leur activité présente à un traumatisme secret, qu'ils refusent généralement d'évoquer (enlèvement dans *Insight*, meurtre d'une partie de sa famille dans *Le Mentaliste*, changement d'identité dans *Mad Men*), ce secret est aussi ce qui leur permet de comprendre les autres, d'entrer dans leur tête, de pénétrer leur for intérieur. Cette faculté de communiquer par l'émotion explique leurs méthodes déviantes.

L'accès à la vérité dépend de la capacité du héros à comprendre l'autre, c'est-à-dire à entrer dans les méandres de son âme. Souffrir avec, *sympathiser*, peut s'avérer la meilleure façon de trouver la solution d'un problème. Comment ne pas voir dans toutes ses histoires, qu'elles mettent en scène la recherche d'un criminel, d'une maladie ou la mise au jour d'un complot, une quête sisyphéenne de la transparence perdue, chère à Rousseau, dans laquelle, en quelques moments privilégiés, les âmes communiquent entre elles ?

Dans ce contexte, si les secrets des gouvernants sont rapidement considérés comme des mensonges d'État, tout ce qui émane du pouvoir officiel est suspect. Ce n'est pas un hasard si tous ces héros à succès sont hors institution ou en délicatesse avec l'institution : Jane est consultant pour le *California Bureau Investigation* et énerve les policiers par ses méthodes. Lightman a quitté le Pentagone et dirige une société privée qui collabore avec la police. Quant à House, toujours en conflit avec l'administratrice de l'hôpital qui l'emploie, il exaspère tout le monde, d'autant qu'il a toujours raison...

La leçon de tout cela, c'est que la transparence ne peut venir que d'ailleurs (comme la vérité, selon *X Files*). De là à considérer que toutes ces séries sont le symptôme d'une idéologie qui règne sur le monde d'aujourd'hui, l'idéologie de la transparence, il n'y a qu'un pas, que je vais franchir.

5. LES SÉRIES AMÉRICAINES, SYMPTÔMES DE NOTRE ÉPOQUE ?

Pourquoi les séries américaines que j'ai prises ici comme objet ont-elles du succès ? Quel bénéfice symbolique y trouvent les téléspectateurs ? Manifestement, elles assouissent d'abord une soif d'apprendre sur ces moments critiques où se décide le passage de la vie à la mort (la maladie ou l'assassinat). Mais, paradoxalement, cette *libido cognoscendi* n'a pas besoin de véritables savoirs pour s'assouvir. Au contraire. Si les séries médicales fournissent une apparence de réalité par le vocabulaire employé ou par la description de pathologies rares, l'engouement pour les séries mettant en scène des héros possédant un don d'ordre paramental, voire fantastique, atteste un besoin de croire en des « forces supérieures de l'esprit », frisant la magie. Même quand elles s'appuient sur une technologie sophistiquée, ces investigations de la police scientifique parviennent souvent à des résultats par des opérations si rapides qu'elles semblent elles aussi magiques : il suffit de soumettre une photo de visage à un logiciel de reconnaissance de formes pour qu'en trois secondes, ou un peu moins, le nom du suspect soit délivré par l'ordinateur...

Les savoirs mis en exergue sont donc d'abord des savoirs parallèles, qui apparaissent « fumeux » aux représentants de l'ordre et de la science. Ancrés dans des héros qui s'écartent tous des méthodes d'investigation reconnues, ils donnent à voir une double dissidence : par rapport au savoir légitime, par rapports aux institutions. Et, en ce sens, ils donnent, au-

-delà du champ de la connaissance couvert par le discours réaliste, sur le champ beaucoup plus vaste de la croyance en une autre vérité que la vérité officielle. Et ce champ ouvre, non pas sur des théories générales, abstraites ou statistiques, mais sur ce qui fait de chacun de nous un être unique, sur notre intimité. Grâce au héros expert, le téléspectateur profane tient sa revanche sur les institutions qui le dominent. Ces séries font vivre ces « deux idoles », dont parlait le sociologue Max Weber, la « personnalité » et « l'expérience vécue », adossées sur l'idée que « l'expérience vécue formerait la personnalité et ferait partie de son essence ¹⁰».

La personnalité des héros d'aujourd'hui est tout entière construite sur des expériences formatrices qui leur permettent de communiquer de conscience à conscience. Leur but ultime est de dévoiler le secret qui est derrière chaque personnalité, n'en déplaise à l'institution qui prône une déduction plus rationnelle (« un meurtre n'est pas toujours un secret qui recèle un secret », oppose à Jane la chef d'équipe du CBI, Lisbon). Dans ce contexte, on l'a vu, le secret, quand il touche les milieux politiques, revêt très vite l'allure d'un mensonge. Ce glissement n'est évidemment pas propre aux fictions. Récemment, Olivier Py, qui écrit une pièce sur François Mitterrand parlait de la maladie du président comme d'un secret d'État, pour se reprendre et préciser « mensonge d'État »¹¹, confirmant cette métamorphose de tout secret privé en mensonge dès lors qu'il concerne les gouvernants (à l'instar de l'ambiguïté des relations entre la présidente et son frère dans *Prison Break*). La révélation par Wikileaks des câbles diplomatiques et des secrets d'État témoigne de la même aspiration à la transparence. Cette idée que communiquer, c'est, comme le disait Rousseau, la « transparence réciproque des consciences » risque évidemment d'aboutir à un monde proche de 1984, où n'existe plus d'espace pour la vie privée. Ce n'est pas un hasard si *Big Brother*, jadis dispositif anxiogène, est devenu un succès mondial (avec, ensuite, sa déclinaison *Secret Story*), en donnant à voir les faits et gestes d'anonymes.

En débusquant les mensonges, en offrant le spectacle d'une vérité à visage humain, découverte par cette mise en relation de deux subjectivités, les séries américaines apportent une consolation à la perte définitive de la transparence dans nos sociétés démocratiques. Le succès des séries s'explique moins par leur capacité à refléter de façon réaliste notre monde qu'à en fournir une compensation symbolique. Aussi faut-il les regarder comme des symptômes de nos aspirations et pour ce qu'elles disent de nous.

Artigo Recebido: 15 de março de 2012

Artigo Aceito: 01 de abril de 2012

10 Le Savant et le Politique, UGE, 10/18, p. 85.

11 Dans l'émission C'est arrivé demain le 20/3/2011 sur Europe 1.