

L'Utopie sérielle (triptyque)

Renaud Pasquier

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4200>

DOI : 10.4000/labyrinthe.4200

ISSN : 1950-6031

Éditeur

Hermann

Édition imprimée

Date de publication : 15 août 2011

Pagination : 101-116

ISBN : 9782705681470

Référence électronique

Renaud Pasquier, « L'Utopie sérielle (triptyque) », *Labyrinthe* [En ligne], 37 | 2011 (2), mis en ligne le 01 août 2013, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/4200> ; DOI : 10.4000/labyrinthe.4200

L'Utopie sérielle (triptyque)

Renaud Pasquier

contact : renaud.pasquier@gmail.com

Les trois volets de ce triptyque peuvent se lire d'une traite ou séparément, dans l'ordre présenté (celui de l'écriture) ou dans un autre.

VOLET I - Enquête théorique sur le collectif sériel

Soit l'hypothèse de départ :

La série télévisée n'existe que dans et par l'articulation de trois collectifs, ceux de ses concepteurs, de ses personnages, et de ses spectateurs, qui participent à l'expansion d'un quatrième, celui de ses épisodes.

Rien que de très trivial, puisque l'on retrouve ici les trois dimensions classiques de l'œuvre d'art : la production, la fiction (deux fois représentée, par les personnages, et par les épisodes), la réception. Le caractère pluriel des instances qui les représentent n'est pas non plus l'apanage de la série : le cinéma et le théâtre sont aussi des arts collectifs, et depuis plus longtemps, la série n'apparaissant que comme un simple appendice de l'un ou l'autre.

Précisons alors : d'abord, ce caractère collectif est beaucoup plus marqué dans les séries, et l'on peut même le dire *nécessaire* à la forme sérielle, tant il semble impossible de concevoir une série dépourvue de ce quadruple multiple de concepteurs, de personnages, de spectateurs, et d'épisodes ; mais, d'entre eux, celui qui fait par-dessus tout la spécificité de la forme « série télévisée », c'est celui, non des épisodes, mais de la réception, à la place et au rôle inédits jusqu'alors.

On pourrait les résumer ainsi : d'une série, les spectateurs ne décident plus seulement le *succès*, mais aussi la *survie*, voire la *vie* même.

Faire le *succès* (ou l'échec) de l'œuvre, c'est évidemment le premier office des spectateurs : pur ensemble de données chiffrées, ils sont alors le « public » tant aimé et invoqué ; qu'ils prennent la parole, pour dire leur

(in)satisfaction, ils sont la « critique » (écrite ou parlée, professionnelle ou amateur, etc.).

La question de la *survie* prolonge la précédente, et la complexifie. Il s'agit bien encore de succès, mais après le dernier épisode de la dernière saison : succès des rediffusions, des ventes de DVD ou autre support. Mais la *survie* n'est pas pure affaire de chiffres, elle a une autre dimension. Les spectateurs peuvent sortir du statut de simples consommateurs pour se faire agents actifs de cette *survie*. Ils peuvent entretenir la mémoire de leur série favorite, mettre en commun leur passion, partager leurs connaissances et multiplier les discours à son propos, prolonger ainsi indéfiniment le plaisir, le bonheur qu'elle leur aura apporté, répandre enfin la bonne parole, et pour ce faire s'organiser, s'associer en véritables *communautés*.

La série *Star Trek* constitue un cas d'école : créée en 1966, guère populaire à ses débuts, elle fut à deux doigts d'être annulée au terme de sa deuxième saison, en 1968. C'est une campagne de protestation postale sans précédent qui obligea les producteurs à la renouveler pour une troisième et dernière saison. Trois saisons, c'est certes bref, mais cela suffit à créer, souder, et assurer l'expansion régulière de ce groupe de spectateurs, que l'on nommera bientôt du pluriel collectif *trekkies*, comme les membres d'une ethnie inconnue, ou d'une nouvelle espèce sociale. Capables de s'organiser en *lobby*, on l'a vu, ils iront beaucoup plus loin. *Star Trek* est en effet le modèle par excellence de la série « culte » : cet usage adjectival du terme est sans doute aujourd'hui galvaudé mais il convient parfaitement à la forme prise par la communauté *trekkie*, celle d'une *église* (on rappellera l'étymologie grecque du terme, *ekklèsia*, c'est-à-dire « assemblée »). L'ironie vient vite, comme les épithètes « puérole » ou « régressive », pour qualifier cette religiosité. Mais on aura tort de la rapprocher des *fan-clubs* adolescents qui fleurissent autour des stars : nulle « idolâtrie » ici, ce n'est pas un individu qui fait l'objet d'un engouement collectif et rassembleur, mais bien cet objet complexe, lui-même pluriel, qu'est la série, dont acteurs ou créateurs ne sont que des représentants, éléments d'un tout jamais accessible dans son entièreté. La communauté se construit et s'organise ainsi par et pour l'adoration d'une entité irréductible à telle ou telle de ses manifestations : il est des phénomènes moins complexes, et des modes de rassemblement moins élaborés (quoique considérés beaucoup plus sérieusement), on en conviendra. Ajoutons enfin que l'église ainsi formée fut, par sa foi

L'Utopie sérielle (triptyque)

ardente et active, au principe des résurrections multiples de l'objet de son culte : *Star Trek* revit le jour à travers quatre autres séries¹, « descendantes », soit à la fois « suites » et « réactualisations » de la première, et onze longs-métrages cinématographiques. La seconde vie de *Star Trek* et toutes les suivantes, permises par les spectateurs, se révélèrent ainsi bien plus brillantes que la première, sans rapport avec son modeste succès originel. L'exemple de *Star Trek* nous met donc en présence de deux acceptions du terme « survie » : celle de l'après-mort, de la deuxième vie, aux mains de la *communauté ecclésiastique* mais aussi celle, plus dramatique, plus haletante, liée à l'image d'un danger permanent, d'une épée de Damoclès suspendue au-dessus d'une tête ; c'est la condition de toute série dès la diffusion du pilote, au long d'une saison et entre chaque saison, au bord de l'abîme pour peu qu'elle ne donne pas satisfaction au *network* qui la diffuse, et que le *lobby* des spectateurs ne se constitue pas, ou échoue tout simplement. Car les campagnes de sauvetage ("*save our show*" *campaigns*) ne sont pas toujours des réussites, loin s'en faut. Elles sont cependant nombreuses, et fréquentes, manifestations du statut que se sont attribués eux-mêmes les spectateurs, celui de détenteurs d'un pouvoir effectif sur les fictions dont ils se nourrissent.

Or ce pouvoir n'entend pas se limiter à l'unique décision de vie et de mort, cruciale mais formellement très simple, pouce levé vers le ciel ou impitoyablement pointé en direction du sol. Les spectateurs de série entendent bien influencer non seulement sur la survie, mais aussi sur la *vie* même de leurs fictions aimées, sur leurs *formes*, d'égal à égal avec les créateurs. Le souvenir est encore récent, du tollé déclenché par le *finale* de *Lost* (la fin volontairement abrupte des *Sopranos* ou au contraire la funèbre symphonie terminale de *Six Feet Under* avaient pu susciter d'âpres débats, mais bien moins violents, dépourvus de la fureur constatée cette fois) si loin des attentes et des espoirs d'élucidation et d'explication exhaustive, avivés par six saisons d'énigmes, de fausses pistes, d'indices épars et de coups de théâtre temporaires. Des protestations outrées s'enflammèrent, de qui s'estimait bafoué, lésé, *en droit* d'attaquer les responsables officiels de l'intrigue, *légitimement* furieux contre ces derniers.

1. À la série originelle, il faut donc ajouter *Star Trek : La nouvelle génération* (*Star Trek : The Next Generation*), *Star Trek : Deep Space Nine*, *Star Trek : Voyager* et *Star Trek : Enterprise*.

Si les fins, ne laissant pas d'espoir de rattrapages ou de modifications, portent à incandescence les affects des spectateurs, en révélant la puissance et les exigences avec d'autant plus d'éclat, ils peuvent se manifester à tout moment, pour contester avec virulence telle ramification de l'intrigue, réclamer plus de scènes communes entre deux personnages, critiquer vertement le jeu de cet acteur, etc. Il fut un temps où le public acceptait (en général) plus passivement les acrobaties scénaristiques et avalait sans trop broncher les couleuvres des producteurs, telles ces substitutions d'un acteur par un autre (pour des raisons diverses : contrat non renouvelé, carrière cinématographique en vue, décès...), inexplicables ou au contraire trop expliquées dans le scénario (accident, opération de chirurgie esthétique, départ brutal pour l'Amazonie, etc.). Ces subterfuges semblent passés de mode : lorsque George Clooney, appelé par Hollywood, quitte la série *Urgences*, le docteur Doug Ross, quitte lui aussi l'hôpital de Chicago où se déroule la série ; lorsque Nancy Marchand succombe à un cancer en 2000, Livia Soprano, mère de Tony dans la série qui porte son nom, meurt également, brutalement, alors que ce décès n'était aucunement prévu dans le scénario, qui s'y adaptera. Plus de feintes, plus de replâtrages grossiers : les devenirs de l'acteur et du personnage sont désormais analogues, aussi similaires que possible, comme s'il était aujourd'hui inconcevable de traiter le spectateur avec désinvolture et légèreté, comme s'il était bien entendu que ce dernier ne se laisserait pas faire, et ferait entendre sa voix s'il était besoin.

Nous pouvons donc à présent reformuler et compléter l'hypothèse de départ :

La série télévisée n'existe que dans et par l'articulation de trois collectifs, ceux de ses concepteurs, de ses personnages, et de ses spectateurs, qui participent à l'expansion d'un quatrième, celui de ses épisodes, mais surtout ces trois groupes opèrent de concert, sur des plans équivalents.

Autrement dit, la forme série est travaillée, à tous les niveaux, par une tendance égalitariste : à l'intérieur de chaque collectif, et entre ceux-ci. On ne prétend pas que l'égalité règne effectivement ; au contraire, il faut aussi évoquer la tendance inverse, celle par qui tout Multiple est appelé à plier devant l'Un. Un créateur, ou *showrunner*, soit la figure traditionnelle de l'Auteur, qu'on aurait pu croire inadéquate dans telle

L'Utopie sérielle (triptyque)

forme d'art, organise et dirige ainsi tout le champ de la production, parfois avec une autorité toute monarchique²; la fiction qui déborde d'innombrables épisodes, de récits entrelacés, de personnages en foule, se coagule autour d'une idée (un « concept »), une intrigue centrale, un « héros » ou une « héroïne »; enfin, nous avons déjà rappelé que les myriades de spectateurs étaient usuellement résorbées en une entité unique et d'essence numérique, le Public.

Posons cependant que la tension entre l'Un et le Multiple est nécessaire à la vie de la série, et mieux encore, que plus la série joue avec cette tension, plus elle l'exacerbe, en donnant donc, au risque de se dissoudre, libre cours au multiple et à l'égalité, plus elle est grande, forte et riche.

Deux corollaires s'imposent alors, en ce point, l'un temporel, l'autre spatial.

Premier corollaire : ce que l'on nomme souvent « l'âge d'or des séries », soit approximativement de la fin des années 1990 jusqu'à aujourd'hui (la question de la « fin de l'âge d'or » étant posée), correspond aux années d'avènement et de développement d'Internet. Or détracteurs et adorateurs du Réseau s'accordent au moins à son propos en un point, où s'attise leur discord : en facilitant et démultipliant les possibilités de communication, il est précisément un vecteur d'égalitarisme (vomi ou célébré, c'est selon) qui ouvre et brouille la frontière entre émetteurs et récepteurs, autant dire entre producteurs et spectateurs. Autrement dit :

« L'âge d'or » des séries, conformément à notre hypothèse, est celui de la collaboration entre les trois collectifs, et de leur tendancielle égalité.

Les interfaces se sont en effet multipliées entre producteurs et spectateurs, chaque série possédant son propre site officiel, lieux de critiques et d'échanges réels (et non seulement unilatéraux), les sites « non-officiels », blogs et autres forums n'étant pas en reste.

2. Ce que l'on dit par exemple de David Chase, *showrunner* des *Sopranos*. Joss Whedon (créateur, entre autres, de *Buffy*), Aaron Sorkin (*The West Wing*, en français à *la Maison Blanche*), David E. Kelley (*Ally McBeal*), Matt Weiner (*Mad Men*), et bien d'autres, sont considérés comme créateurs à part entière, détenteurs privilégiés du sens et grands architectes des séries qu'ils signent comme tableaux ou romans.

Deuxième corollaire : C'est chose admise, les États-Unis sont la terre d'élection des séries télévisées. Si la forme est internationale, c'est là-bas qu'elle s'est épanouie, en nombre, et en qualité. Les raisons de cette américanité des séries iraient de soi : l'Amérique du Nord est le pays du divertissement de masse, le berceau d'une industrie culturelle qui ne cesse d'étendre et de raffiner son empire sur le monde, etc., etc. Mais les États-Unis sont aussi (surtout?) la terre de toutes les Icaries, l'espace concret où les songes politiques ont mille fois tenté de prendre chair et forme, le territoire utopien par excellence, en somme, où des communautés de tout ordre ne cessent de s'inventer, de s'épanouir, de pulluler.

On tiendra donc que :

La série est une forme typiquement américaine en tant qu'elle constitue une expérience communautaire fondée sur un principe égalitaire.

La série télévisée secrète donc un effet communautaire, indépendant de l'intention des producteurs, du contenu de la fiction, et de l'implication des spectateurs, mais produit par le jeu de leurs interactions : le multiple « prend » – comme on dit du plâtre, ou d'une sauce – tout en prenant forme, une forme toujours différente, spécifique à chaque série. Ni un programme, ni un idéal, ou la vision d'une cité à venir, plutôt une figure mouvante, fragile, mais *actuelle* et active.

Volet II - Six Feet Under, la communauté sans gravité

L'idée de cet article est née de la lecture d'un texte de Deleuze sur *Bartleby*³. Le philosophe y médite sur les personnages de Melville, ces « Originaux » qui annonceraient un « peuple » à venir, une communauté nouvelle, inédite, typiquement américaine en ce qu'elle serait la « société des frères » car « l'Américain, c'est celui qui s'est libéré de la fonction paternelle anglaise », pour son bien, et celui de toute l'humanité, car « si l'humanité peut être sauvée [...] c'est seulement dans la dissolution, la décomposition de la fonction paternelle ». Or, à l'évocation de ces frères américains libérés du père, s'imposaient à mes yeux les visages de Nate

3. G. Deleuze, *Critique et clinique*, « Bartelby ou la formule », Paris, Minuit, 1993, p. 89-114.

L'Utopie sérielle (triptyque)

et David Fisher, les deux frères héros de *Six Feet Under*, entrepreneurs de pompes funèbres dont le père meurt dans le pilote de la série. Plus je tentais de chasser ces visions parasites qui m'emmenaient bien loin de Deleuze et Melville, et que j'attribuais avec irritation à une consommation excessive de fictions télévisées pénétrant toutes mes pensées et envahissant mon imagination, plus elles proliféraient et se densifiaient. Rien n'y faisait, les silhouettes des frères Fisher, de leur sœur Claire, de Brenda, la petite amie de Nate, et son frère Billy, et de bien d'autres personnages de la série émergeaient des mots de Deleuze, flottaient entre les phrases, et voletaient autour de moi. Il me fallut prendre acte du phénomène, admettre qu'il existait un rapport réel entre la série et le texte, et m'attacher à établir ce lien. Non que la série illustre ou valide des réflexions deleuziennes : bien plutôt elle les rencontre en partie, les formule et les configure à sa manière.

Six Feet Under est couramment représentée comme une simple variante sur le motif familial (tellement récurrent qu'il apparaît presque intrinsèque à la forme sérielle), s'interrogeant avec un humour « doux-amer » sur la place de la mort dans la société contemporaine, à travers les mésaventures névrotiques des Fisher, une famille non-conformiste et « dysfonctionnelle », de leurs proches, et de leurs clients (chaque épisode s'ouvrant sur un décès, souvent d'un anonyme, dont les Fisher vont devoir organiser les obsèques). Mais privilégier Famille et Mort, c'est oublier avec quelle insistance la question de la Communauté se pose dans toute la série, dont la famille n'est en fait qu'un cas parmi d'autres. Les morts liminaires de chaque épisode offrent presque toujours l'occasion de pénétrer l'intimité des proches, c'est-à-dire, au-delà des individus, d'une pléiade de communautés et de « milieux », frappés par chaque disparition, et réagissant en tant que tels, du gang ethnique à la communauté spirituelle, de l'armée américaine à la bande de *bikers*, de la troupe d'acteurs porno au simple groupe d'amis, ou de collègues de bureau.

Il ne s'agit pas simplement d'un principe de variations sociales autour du thème central de la mort : ainsi les états d'âme des personnages, les questions « existentielles » qui les rongent se configurent toujours dans l'ordre collectif, alors même qu'ils paraissent relever de l'espace le plus intime. Le problème de David Fisher n'est ainsi pas d'accepter son homosexualité, mais de la révéler au grand jour ou pas, avec des conséquences

évidentes pour son rôle actif dans la paroisse du quartier ; plus tard, le choix de l'affirmation fait, on le verra participer à une chorale « gay ». La mort de leur père a obligé son frère Nate à changer de vie, c'est-à-dire à quitter la coopérative d'alimentation bio de Seattle où il travaillait pour rejoindre l'entreprise familiale ; ses interrogations spirituelles et métaphysiques (ainsi que son goût pour certaines jeunes femmes) le conduisent par ailleurs à se rapprocher de communautés religieuses, notamment les Quakers, dans la saison 5. Sa compagne Brenda, un temps affectée d'une forme de nymphomanie, participe à des soirées échangistes, etc., etc. On multiplierait à l'envi les exemples, mais il importe surtout de mettre au jour ce qui les rassemble : *Six feet under* n'en reste pas à un simple passage en revue des communautés, à un vague survol sociologique. La prolifération de ce motif est commandée par une question, la question autour de laquelle, j'en fais l'hypothèse, s'organise la fiction, sa forme, et l'adhésion qu'elle suscite (ou non) :

Comment vivre après la mort du Père ?

Cette question, la famille Fisher se la pose dès le pilote, elle donne alors le branle aux cinq saisons qui suivent, relancée en outre par nombre d'autres décès paternels. Mais plus que de la disparition d'un père (ou de plusieurs), c'est de celle de la « fonction paternelle », pour reprendre le terme deleuzien, qu'il est pris acte dans la série, et c'est de cette nouvelle donne, de ce vide désormais irrécusable qu'il faut tirer les conséquences. On verra ainsi Nate sans cesse poussé par les circonstances (et les déterminismes) à occuper cette place du mort, et sans cesse lutter, autant que possible, contre le recentrage que représente cette paternalisation, avec toutes les conséquences que cela comporte en termes familiaux ou sentimentaux (plutôt néfastes), mais aussi, sur un tout autre plan, en termes narratifs : pas de père, cela signifie pas de centre, donc pas de héros unique dans la série ; Nate, l'aîné, devait donc être celui-là, qui a hérité du prénom paternel (la série s'ouvre surtout avec son retour au foyer familial censément temporaire, et qui s'avère définitif) mais son esquive laisse le champ libre. Son frère David ne l'occupera pas plus, très désireux pourtant, lui, d'assumer la fonction paternelle (familialement, professionnellement, biologiquement), mais définitivement empêché par ses préférences sexuelles. Pas de père, donc, pas de centre narratif : le récit tourne, glisse de personnage en personnage, selon un principe

égalitaire, en donnant de plus en plus de place aux figures féminines, Ruth (madame Fisher), Claire, ou Brenda, soit des mères et des filles, ancestralement soumises au père, et que la fiction émancipe. Ainsi la mort du père, ou plutôt la disparition de la fonction paternelle, n'est-elle pas qu'une péripétie, aussi considérable soit-elle, au sein de la fiction, elle modèle la forme même de cette fiction.

Surtout elle implique le spectateur, non seulement par sympathie et compassion envers les personnages, mais par transposition sur un plan historique. Les années soixante-dix représentent ainsi une référence constante dans *Six Feet Under*, évoquées dans les conversations et souvenirs des personnages. Époque lointaine de l'enfance des frères Fisher, elles figurent aussi l'ère de remise en cause, à l'échelle collective, nationale et internationale, de la fonction paternelle (l'époque où Deleuze, entre autres, bien avant l'article évoqué plus haut, la stigmatise dans ses grands livres), avec des conséquences considérables sur le plan politique et social : celles où s'essaient de nouvelles formes de vie en communautés, celles où s'expérimente la consommation de drogues variées, celles de la « Révolution sexuelle », enfin. Aussi la question posée par la mort du père dans cette double perspective (celle, existentielle, des personnages, et celle d'un arrière-plan politique et culturel commun aux personnages et aux spectateurs, quel que soit leur âge) trouve-t-elle deux nouvelles formulations selon les problèmes à affronter, et le regard porté sur la fonction paternelle : d'une part, « *comment survivre au manque, à la douleur, comment sortir du deuil et de l'obsession du néant ?* », dans la mesure où la figure paternelle est perçue comme objet d'affection ; « *que faire après la libération, comment conserver l'euphorie originelle, comment la faire durer, comment ne pas sombrer dans le désenchantement ?* », quand la fonction paternelle prend le visage de la pure autorité, d'autre part.

Ruth Fisher et sa sœur Sarah sont deux cas exemplaires par la symétrie de leurs parcours : la première, mère de famille traditionnelle, figure parfaitement adaptée au rôle et à la place que lui ménage la société patriarcale ; la seconde, émancipée justement dans les années soixante-dix, menant depuis lors une vie de hippie, pleine d'aventures et d'expérimentations. Ruth, après la mort de son mari, se retrouve confrontée à une liberté inédite jusqu'alors, qui l'égare, l'angoisse, la grise, la terrifie, etc. Sarah, longtemps brouillée avec sa soeur, est devenue une sorte d'icône et de modèle pour les enfants de Ruth, justement pour ce mode de vie non-conformiste, affranchi de toute autorité (donc de toute fonction

paternelle), et qu'elle n'a jamais renié ou abandonné. Mais sa joyeuse et libre consommation de stupéfiants s'est transformée en lourde dépendance au Vicodin, elle pleure la mort du seul homme qu'elle ait aimé, et surtout, comme un symbole de la difficulté à transmettre l'émancipation, à donner des suites à la libération, elle ne peut avoir d'enfants. Si la série fait indéniablement de Sarah l'Affranchie par excellence, celle qui a tiré les conséquences les plus radicales de la mort du Père, ses vicissitudes rappellent qu'il n'est pas de modèle unique à suivre, pas de « bonne » réponse aux questions posées à tout un chacun, puisqu'il n'est aucune figure d'autorité susceptible de garantir la vérité, la voie unique.

On pourrait dessiner de la même manière les trajectoires des autres personnages, et l'on constaterait que tous sont soumis, comme les deux sœurs, à deux forces antagonistes : l'une, libératoire et ascendante, qui les entraîne loin du Père, de sa place désormais vide, au risque de l'errance, de l'égarement, l'autre, descendante et douloureuse, qui les attire vers le néant mais les confronte à la commune finitude des corps⁴. Les forces s'exercent alternativement ou simultanément, avec des intensités plus ou moins fortes, distribuées plus ou moins également selon l'individu et selon le moment. Quoi qu'il en soit, la résultante de la double attraction est toujours la même pour les personnages : ils flottent. Entre l'envol et la chute, mais en mouvement, sans appui fixe, sans attache, mais autour du vide qui les menace, ils flottent. Hésitant sur leurs choix professionnels, balançant entre différents amants ou maîtresses, indécis parfois sur leurs orientations sexuelles, mais avant tout sur la vie à mener, maintenant qu'il n'est plus rien ni personne à qui obéir ou à quoi s'opposer, perdus dans les possibles, ils flottent. Dans des maisons trop vastes pour eux, au milieu de plans trop larges, qu'ils traversent comme des poissons un aquarium, à pas lents et incertains comme la caméra du reste, presque toujours en mouvement, mais légèrement, jamais bien fixée, semble-t-il, sur tel ou tel point du champ, s'attardant on ne sait pourquoi alors que les personnages en sont sortis, ils flottent. Ils flottent entre la vie et la mort, mais aussi entre réalités et rêveries, phobies, fantasmes, désirs, visions, hypothèses, hallucinations, tous filmés semblablement, sans effets de distinction. Dès

4. La présence de la drogue dans la série n'est pas seulement un motif sociopolitique ou une facilité narrative, prétexte à numéros d'acteurs et péripéties plus ou moins comiques. Elle permet de mettre en scène cette force ascendante verbalisée par l'expression très courante, et très récurrente dans les dialogues, *to get high* (qu'on traduira par « *planer* »). Inversement, les personnages sujets à des déprimés plus ou moins fortes peuvent se dire bien souvent *down*.

L'Utopie sérielle (triptyque)

lors, le flottement nous gagne, nous, spectateurs, qui ne savons quel statut accorder aux images, voguant entre ces devenirs aléatoires⁵, parmi des histoires entrecroisées, des vies entrelacées où nous mêlons les nôtres, et d'autres, celles de nos amis, nos connaissances, d'autres personnages réels ou non, connus ou pas, dans un tournoiement qui se généralise, où tout flotte, tous flottent, autour du vide, en lents mouvements spiralés où s'inventent des communautés aléatoires, éphémères architectures kaléidoscopiques se fondant et s'abolissant les unes dans les autres, sans qu'aucune ne prévale, telles ces figures que forment les adeptes de la chute libre ou les danseuses nautiques, ne consistant que par une simple poignée de main, un contact minimal entre deux corps contigus, purs frôlements, liens fragiles, dérisoires, et pourtant nécessaires et cruciaux, de ceux qui organisent tout l'édifice de nos vies.

Volet III - Les Sopranos, la communauté de l'imposture

Les personnages des *Sopranos* pourraient croiser ceux de *Six Feet Under*, ils évoluent dans un monde commun – ou du moins c'est ce que le spectateur pressent. Les deux séries sont produites par la chaîne HBO, devenue une référence en la matière. La drogue, le sexe, la mort comme risque et routine quotidienne, occupent autant de place dans les vies des uns et des autres. Dans *Les Sopranos* comme dans *Six Feet Under*, on pénètre la vie intérieure des personnages – avant tout celle de Tony Soprano, dont nous partageons, à l'écran, les visions, les désirs, les rêves et les cauchemars. Mais les Fisher vivent à Los Angeles, *West Coast*, terre d'aventure, de conquête, d'Ailleurs, tandis que les Sopranos résident dans

5. Il n'est pas de « destin » dans *Six feet Under*, rien ne peut être prévisible dans l'avenir des personnages tant l'effet des déterminismes (sociaux, biologiques, etc.) se dissout dans le flottement universel. Ceci donne une clef de lecture de la célèbre séquence finale du dernier épisode de l'ultime saison (lise la suite qui veut), où, tandis que Claire Fisher quitte la maison familiale et roule vers New York, sans aucune certitude sur son avenir (bien sûr), apparaissent en alternance avec des plans de la jeune fille au volant ou de son véhicule, les morts (à venir, parfois dans un futur lointain), de tous les personnages principaux de la série, jusqu'à celle de Claire elle-même, dernière survivante, à 102 ans, des Fisher que nous connaissons : ces scènes ne peuvent qu'être les rêveries à la fois tendres et funèbres de Claire, mais en aucun cas les morts « réelles » des personnages, quoi qu'en disent les créateurs et scénaristes de la série comme la majorité des fans, dans la mesure où toute la série est gouvernée par la logique de l'aléatoire, du hasard, et du flottement où aucune trajectoire ne peut être dessinée d'avance, aucun point final ne peut être préfiguré.

le New Jersey, *East Coast*, au plus près de la vieille Europe, de l'Origine, l'Ici par excellence. Aussi les solutions avancées à la question commune (« *Comment vivre après la mort du Père ?* ») seront-elles diamétralement opposées à celles de *SFU*.

Le père de Tony Soprano est mort des années avant le début de la série. Mais Tony n'a pas les répugnances et les hésitations de Nate Fisher. La fonction paternelle est doublement sienne : époux de Carmela, il a deux enfants, Meadow et Anthony Junior ; officiellement chef d'une entreprise de traitement des déchets, il dirige d'une main de fer l'une des « familles » de la mafia du New Jersey. Chef de famille, chef de clan, Tony est le centre de la fiction, omniprésent, quasiment de tous les plans, toutes les intrigues tournent autour de lui, tous les regards convergent vers lui. L'enjeu principal de la série est cette position centrale de Tony, sa capacité à la maintenir et à l'étendre, à résister aux contestations plus ou moins ouvertes. Du coup la question du *comment vivre* se transforme radicalement, pour devenir « *Comment vivre avec Tony Soprano ?* ».

Soit, alors, on met l'accent sur l'« avec » : vivre *aux côtés* de cet être qui monopolise l'espace, les regards, les intérêts – le personnage de Carmela Soprano, l'épouse de Tony, incarnée par Edie Falco, est là, entre autres, pour figurer des réponses possibles à cette question.

Soit l'on insiste sur le verbe « vivre », où il faut alors entendre « survivre » : ainsi, comme dans les grands mythes archaïques de pères infanticides, tout héritier éventuel, tout fils est-il une menace pour Tony, père étouffant s'il en est, au sens figuré (son fils, Anthony Junior, s'avère aussi faible qu'inintelligent), mais aussi au sens propre, indirectement (je songe à la scène poignante où Anthony Junior, en proie à un désarroi profond, tente de se suicider justement par étouffement dans la piscine familiale), ou directement (les amateurs de la série sauront à quelle scène je fais allusion). Car le maintien de l'ordre paternel est violent, sanglant, meurtrier même, et les prétendants au titre de Père sont nombreux – « *comment vivre avec Tony ?* » c'est souvent « *comment s'en débarrasser ?* » –, nombreux aussi ceux qui tentent seulement de contester la prédominance narrative de Tony (et pas nécessairement son pouvoir au sein de l'organisation criminelle), qui occupent le champ et sollicitent l'attention des spectateurs, mais dont les trajectoires s'achèvent invariablement dans le sang.

Sommes-nous réellement encore, comme annoncé, dans l'univers « dépaternalisé » de *SFU* ? Il ne semble pas, malgré les indices déjà

L'Utopie sérielle (triptyque)

évoqués. C'est pourtant bien le même monde, où la contestation qui menace Tony n'est pas un simple procédé scénaristique, voire la seule relation des rapports de force au sein de la mafia : elle rappelle surtout l'absence de légitimité de son pouvoir. Le Père est mort, sa place est vide, tout le monde peut la revendiquer, mais personne n'est légitime, quiconque l'occupe sera un imposteur, un usurpateur. Une scène de la première saison est à cet égard particulièrement révélatrice : nous sommes en 1999, la famille Soprano prend son petit déjeuner, et Meadow, la fille aînée, lance la discussion sur l'affaire Clinton-Lewinsky ; Tony la reprend alors vertement, car on ne doit pas parler de ces choses-là à table. Meadow lui tient tête calmement, en rétorquant qu'« *on est dans les années quatre-vingt-dix, les parents doivent parler de sexe avec leurs enfants.* » Réponse du tac-au-tac de Tony : « *c'est justement là que tu te trompes, ma chérie. Oui, dehors, ce sont bien les années quatre-vingt-dix, mais ici, dans cette maison, nous sommes en 1954* ». Et il répète, insiste, gestes à l'appui : 1999 (doigt pointé vers la fenêtre), 1954 (désignant le sol de la maison).

1954, la date n'est pas anodine : elle est antérieure, d'abord, à la naissance de Tony. Elle renvoie donc à une époque qu'il n'a pu connaître, plus exactement à un *âge d'or* : celui du président-soldat Eisenhower, de la toute-puissance américaine, politique, commerciale et culturelle, quasi incontestée (1954, c'est un an après la mort de Staline), l'âge d'or, aussi, de la mafia italo-américaine, celui que dépeint le *Parrain*⁶, film tant aimé de Tony et ses sbires, l'âge, enfin où John Francis « Johnny Boy » Soprano commence à faire son chemin dans la hiérarchie du clan Di Méo, que son fils Tony, né en 1960, finira par diriger. Ces années 50 sont donc, à tous égards l'âge du Père, et c'est celui que Tony voudrait voir se prolonger, et se perpétuer éternellement.

Mais Tony sait fort bien que l'âge d'or est par définition mythique, donc hors de portée. Il décide donc très paradoxalement, mais *très consciemment* de maintenir 1954 au milieu des années quatre-vingt-dix,

6. Rappelons que *Le Parrain*, du moins ses deux premiers épisodes, est un film des années soixante-dix, et qu'il raconte comment un fils, Michael Corleone (Al Pacino) se voit conduit à assumer la fonction paternelle (celle de Vito Corleone / Marlon Brando) qu'il refusait initialement. Or, ce récit n'est pas celui d'une consécration, bien plus d'une malédiction, même si la figure de Michael n'est pas sans grandeur, celle d'un héros tragique. En quoi *Le Parrain* (I et II) appartient bien à la décennie parricide, tout en conservant un regard nostalgique sur le passé. Une nostalgie qu'on ne retrouvera pas dans *Les Affranchis* de Martin Scorsese, autre grande référence, mais plus implicite, des *Sopranos* (cf. supra).

de vivre simultanément dans les deux époques. Et la décision est prise au su et au vu de tous. Tout l'entourage de Tony Soprano, familial et professionnel, partage sa fiction, vit dans cette fiction. En cela réside l'originalité de la communauté sopraniennne : la famille mafieuse n'est pas un simple collectif archaïque reposant sur une hiérarchie stricte, et obéissant à l'autorité du Père-chef. Elle l'est, mais en se connaissant comme anachronique, comme fictionnelle, tant elle se reconnaît avant tout dans ses représentations cinématographiques (Tony et ses hommes connaissent par cœur *Le Parrain*), non plus reflets, mais modèles.

Les conséquences sont radicales, et flagrantes : si le monde de *SFU* était dépourvu d'interdits, et du coup de transgressions, la notion même étant invalidée, celui des *Sopranos*, est, lui, saturé d'interdits, et la moindre transgression est sanctionnée impitoyablement, par le meurtre. Mais justement, puisque ces interdits n'ont aucune légitimité, aucune valeur réelle, les transgressions sont permanentes, et émanent de ceux-là mêmes qui édictent les lois et font exécuter les sentences. Chris Moltisanti, le neveu et longtemps héritier présomptif de Tony met à nu ce douloureux paradoxe : il dit « avoir cru » aux règles, à la discipline, à la loi qui règne dans la « famille », avant de se rendre compte que personne ne respectait cette loi, et « surtout pas Tony »⁷. Si telle est la source de la violence autodestructrice de Christopher, inutile, du coup, d'aller chercher plus loin la raison principale de la dépression chronique de Tony, qui le conduit une fois par semaine chez le Docteur Jennifer Melfi : c'est aussi cette conscience aiguë de l'imposture, c'est de se savoir à la tête d'une pure fiction qu'il impose comme réalité indiscutable, c'est d'être dans une situation impossible, installé dans un vide voué à rester tel.

Aussi toutes les activités, tous les mouvements de Tony peuvent-ils être résumés en un verbe : obstruer. Tony *obstrue*. Il est l'auteur d'*obstructions* à la loi, à ses rivaux, bien sûr, mais plus que cela, il *obstrue* – absolument. Tony Soprano a horreur du vide. Il lui faut le combler, à tout prix, il doit tout avoir, tout remplir, tout manger. Obstruer. Ses appétits sont immenses, de nourriture (combien de fois le voit-on se

7. Les multiples références aux *Affranchis* (notamment à travers les nombreux acteurs du film que l'on retrouve dans les *Sopranos*) prennent ici sens : la mafia y est représentée du point de vue d'un traître, Henry Hill. Simplement ce traître n'est pas un « mouton noir », une exception, il est au contraire très représentatif de l'absence de solidarité, du caractère fallacieux des règles qui gouvernent la communauté, en contradiction avec l'image initiale de la « famille ». Les *Sopranos* pourraient être lus comme un appendice, et un commentaire critique des *Affranchis*.

goinfrer d'énormes pots de glace sortis de son grand réfrigérateur?), de femmes, d'argent, d'espace, aussi, on l'a dit, tant il semble vouloir chasser autrui hors du plan, occuper le moindre centimètre carré disponible de son imposante carrure – mais le vide est toujours le plus fort, plus Tony colmate, plus il obstrue, et plus ce vide se fait sentir.

Cette fringale, cette incurable fièvre de l'avoir rappelle un autre personnage de fiction, apparemment sans grand rapport avec Tony, mais qui se trouve justement être évoqué dans plusieurs épisodes de la série, plus spécifiquement consacrés à son épouse. Carmela, maintes fois trompée par Tony, cède à son tour, pour une fois, à la tentation de l'adultère, incarnée par le professeur de littérature de son fils. Le bel érudit la séduit notamment à l'aide d'un roman, qu'il lui fait lire : *Madame Bovary*. On aura tôt fait d'assimiler Carmela à Emma. Il y a sans doute un peu de vrai dans la comparaison, mais d'abord il y en aurait aussi avec à peu près tous les personnages de la série. Cependant, par-dessus tout, Madame Bovary, c'est Tony Soprano⁸. Et non seulement par cette disposition, finalement si commune, à vivre dans la fiction, mais bien par l'état de manque, et l'insatiable faim qui s'ensuit : Emma, rappelons-le, ne se suicide pas par désespoir de la disjonction entre ses rêves et la réalité, mais bien parce qu'elle s'est vertigineusement endettée, par goût du luxe et des biens matériels. Emma est avide de plaisirs sensuels, de satisfactions tangibles. Comme Tony. Mais, né mâle, en d'autres temps et lieu que la pauvre Emma, il a, lui, les moyens de son bovarysme, et peut à loisir multiplier les adultères et accumuler les richesses ; et tout comme Emma se figure en frissonnante héroïne de fictions palpitantes, Tony se vit en père idéal, en représentant d'une minorité calomniée et opprimée (les Italo-Américains), ou en dynamique homme d'affaires. Héros d'un bovarysme pérennisé et partagé, Tony ne peut cependant éviter le vertige du vide et de l'inadéquation, et les angoisses qui en découlent.

Or, ces angoisses, il nous est difficile de ne pas les partager. D'abord parce que, spectateurs assidus, nous sommes nous aussi, à égalité avec tous les autres personnages, pris dans l'orbite de Tony, entraînés par la force centripète qu'il exerce. Obligés de nous déterminer par rapport à lui, éprouvant tour à tour horreur et sympathie à son endroit, selon les

8. Sans doute pourrait-on objecter que Tony a moins de délicatesse et de sensibilité qu'Emma. Ce serait à vérifier, mais en attendant on concèdera volontiers qu'il y a aussi en Tony la vulgarité (voire le physique) d'Homais, et, indéniablement, la malfaisance et la cupidité de Lheureux l'usurier.

aspects de lui qu'il exhibe et les comportements qu'il adopte, nous le trouvons tout à la fois radicalement étranger et bizarrement familier. Monstrueux et cruel, Tony peut aussi nous toucher par ses doutes, son affection véritable pour les siens, ses fragilités : on a souvent souligné l'effet pervers d'une série, qui, en nous peignant le quotidien et les affaires intimes de Tony, le ramenait à une rassurante banalité d'Américain moyen, et nous conduisait insidieusement à comprendre, à aimer cet abominable criminel. Mais c'est qu'il faut changer la perspective, et changer le regard : ce n'est pas l'horreur qui s'adoucit dans la banalité, c'est le banal qui se révèle dans toute son horreur. Autrement dit, Tony ne nous montre pas que les grands criminels sont des pères de famille ordinaires, mais bien plutôt que les pères de familles ordinaires sont *tous* de grands criminels ; que détenir le pouvoir du père, c'est être un imposteur, un usurpateur ; que la fonction (fiction) paternelle est *en soi* criminelle et mortifère. *Les Sopranos* ébranlent donc comme rarement la famille comme cellule élémentaire de la société contemporaine : ils nous révèlent le caractère rigoureusement impossible des structures relevant de la *norme*, la mafia tenant lieu non d'exception mais au contraire de modèle (comme communauté familiale, comme collectif politique, comme groupe économique). Lorsque, spectateurs des *Sopranos*, nous *jouons* à être alliés, rivaux, ou ennemis de Tony, le *jeu* ne diffère de celui que nous jouons quotidiennement que par les enjeux et par certaines modalités. À nous dès lors de prendre parti : accepter les fictions anachroniques, s'y opposer, en construire d'autres. Mais nous ne pourrions plus feindre l'innocence.