



TV/Series

9 | 2016
Guerres en séries (I)

Les maux de la guerre à travers les mots du pilote Alex dans la série *In Treatment* (HBO, 2008-2010)

Sarah Hatchuel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1229>
DOI : 10.4000/tvseries.1229
ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sarah Hatchuel, « Les maux de la guerre à travers les mots du pilote Alex dans la série *In Treatment* (HBO, 2008-2010) », *TV/Series* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1229> ; DOI : 10.4000/tvseries.1229

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.



TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les maux de la guerre à travers les mots du pilote Alex dans la série In Treatment (HBO, 2008-2010)

Sarah Hatchuel

Introduction : Rendez-vous avec la guerre

Figure 1 : Les Têtes brûlées (Baa Baa Black Sheep, NBC, 1976–1978)



- 1 Alors que la série *Les Têtes brûlées* des années soixante-dix (*Baa Baa Black Sheep*, NBC, 1976–1978) présentait les histoires de pilotes de chasse pendant la Seconde Guerre mondiale sous le jour d'une camaraderie joyeuse, d'une virilité triomphante et de victoires ensoleillées (figure 1), la série *In Treatment* (HBO, 2008-2010) met en scène un pilote de chasse sans son avion, sans son escadrille, déconnecté de toute scène de guerre – et cela pour une raison de structure narrative. Ce pilote, Alex Prince (Blair Underwood) nous est montré uniquement lorsqu'il consulte son psychothérapeute, Paul Weston (Gabriel Byrne) (figure 2).

Figure 2 : Paul et Alex



- 2 Adaptée de la série israélienne à succès *Be'Tipul* (saison 1 en 2005 ; saison 2 en 2008), *In Treatment* (HBO, 2008-2010) invite les spectateurs à assister aux consultations de Paul Weston. Dans chaque épisode quotidien de 26 minutes, Paul reçoit un patient différent chaque jour de la semaine – il y a le/a patient/e du lundi, du mardi, du mercredi et du jeudi. Paul consacre ensuite le vendredi à voir sa propre thérapeute. Paul, tout comme les spectateurs, retrouvent les patients dans un ordre immuable pendant les neuf semaines de la saison 1 (figure 3)¹. Les rendez-vous avec Alex Prince ont lieu chaque mardi à 10h (figure 4).

Figure 3 : Menu du DVD, semaine 1



- 3 Alex est un pilote afro-américain de trente-neuf ans qui revient d'une mission tragique en Irak en 2008. En obéissant aux ordres, il a bombardé une école coranique et tué seize enfants (ses supérieurs, mal renseignés, croyaient qu'il s'agissait d'une cible militaire). Cet article se propose d'analyser comment la guerre est représentée sans « images de guerre », à travers les simples mots d'un patient à son thérapeute. Si la guerre réapparaît, de manière décentrée, dans les attaques d'Alex envers son psychanalyste, son manque de coopération, son désir de se poser en client tout-puissant et en « mâle dominant » qui nie toute culpabilité et tout traumatisme, la guerre reste par ailleurs irreprésentable, et le patient *in-traitable*, jusqu'à mettre en crise la sérialité et la continuité même du programme.

Figure 4 : Début des épisodes avec Alex



Le cabinet comme théâtre des opérations

- 4 Lorsque le patient Alex Prince consulte pour la première fois, la guerre en Irak s'invite dans le cabinet du Docteur Paul Weston, situé dans la banlieue chic de New York. Les épisodes avec Alex ne s'ouvrent jamais *in medias res* : contrairement à d'autres épisodes où la caméra surprend les patients déjà en pleine discussion (ou confession) avec le thérapeute ou déjà en pleurs sur le divan, Alex n'a pas commencé sa conversation avec Paul quand le récit commence. Alex est présenté à chaque fois en train de rentrer dans le cabinet, puis d'en sortir. Les portes contribuent à construire Alex comme un personnage de seuil, de cadre et de périmètre (figure 5).

Figure 5 : Alex, personnage de cadre et de seuil



Alex pénètre dans une arène, dans un théâtre des opérations, prêt à évaluer son adversaire et s'opposer à lui. Les premières phrases qu'Alex échange avec Paul montrent que le pilote s'attend à retrouver les mêmes règles claires, le même cadre, qu'à l'armée :

ALEX. Are there any rules ? [...]

PAUL. Not really, it's more or less up to you. (*semaine 1*)

- 5 Alex apparaît d'emblée comme un personnage qui envahit le cabinet, touche les affaires personnelles de Paul², occupe l'espace en conquérant, prend des poses de domination et d'intimidation (figure 6). Alex s'oppose aux idéaux progressistes et libéraux de Paul avec des idées très arrêtées en matière de hiérarchie et d'échelle des valeurs :

ALEX. I was told you're the best. [...]

PAUL. Thank you, but I do think that in this profession 'the best' is really a matter of personal opinion.

ALEX. I don't know. The best can be established by facts and figures. [...]

PAUL. Is it important to you to know that 'I am the best' ?

ALEX. Yes. It's nothing personal, I always go to the best – dentists, mechanics.

(*semaine 1*)

Figure 6 : Alex, invasion et intimidation



- 6 Alex livre un discours arrogant pré-formaté où l'appartenance à l'armée est associée à la fois à l'élite sociale et à la masculinité hétérosexuelle toute puissante :

ALEX. Now I am part of a military elite. Athletes may be popular but we are *la crème de la crème*. See, what you have to understand is you are talking to a person here whose whole life was perfect. People in my line of work are born to excel, to be perfect. It wasn't our choice. It was life that chose us to be the best. [...] I'm a Top Gun grad, do you understand that ? That training is not for pussies.

Alex nie à la fois tout choix individuel et tout déterminisme économique et social. Il pense en termes darwiniens de déterminisme génétique³ et de loi du plus fort où « *top gun* » s'entend aussi comme « *top dog* ». La manière dont Alex se présente et raconte sa mission meurtrière reprend les slogans racoleurs des médias comme s'il était fier de cette notoriété et faisait mine d'assumer pleinement ce statut de quasi tueur en série :

ALEX. Do you recognize me ? [...] The Madrasa murderer. [...] A US Navy aircraft hit a target on the outskirts of Baghdad. Naval Intelligence identified the structure as an insurgent safehouse, a bunker. Turns out it's a madrasa. [...] It's an Islamic religious school. [...] 16 of them dead. [...] So that's me. I flew that mission. The Madrasa Murderer. [...] After that kind of mission, I don't watch CNN. I go to sleep. I'm dead tired. You're probably dying to ask how I can sleep nights.

PAUL. OK. How do you sleep ? (*semaine 1*)

- 7 Alex dicte les questions comme s'il donnait des ordres à Paul, le mettait au défi et prenait en charge sa propre thérapie, mais le choix des mots – « *I'm dead tired* », « *you're probably dying to ask* », puis plus loin dans l'épisode, « *I'm dying to get back into action* » – révèle les marques d'un syndrome post-traumatique qui le mènera, en semaine 8, à une mort (hors-écran) qui a tout du suicide. Dans ce discours au vocabulaire édulcoré, la guerre se nie elle-même (il ne s'agit que de « mission », de « cible à atteindre », d'« ordres », de « système »), ce qui invite les soldats à rejeter tout sentiment de culpabilité :

ALEX. I sleep very well, thank you very much, knowing it was 'mission accomplished'. And with great precision, let me tell you. See, I followed my orders. Which were hit my target and hit it on time. [...] If I had failed that task, I'd be in trouble with my superiors, with my conscience. And with the system. I hit my target so I sleep like a baby. [...] We don't look back over our shoulder, believe me.

We're out there doing our thing so you can sit here in peace talking to people for a living. (*semaine 1*)

- 8 Si la guerre n'est pas représentée dans la série, c'est peut-être qu'elle serait, de toute manière, irréprésentable. Alex refuse de voir la guerre et même de la dire. À travers la distance avec laquelle il considère les événements, il se recrée l'armure que le soldat n'a plus. Il faudra attendre les troisième et sixième séances pour l'entendre prononcer le mot « war », et ce sera seulement de manière décentrée, pour parler de son père qui a lutté pour les droits civiques et s'est opposé à la guerre du Vietnam. Alex mentionnera « war » en référence à la guerre d'Irak uniquement lors de sa septième et dernière séance. Nous ne le reverrons plus ensuite. Prononcer le mot signifie finalement signer son arrêt de mort. Les mots d'Alex nient les maux dont il pourrait souffrir, comme le sentiment de culpabilité (« I don't have a guilty conscience, I already told you that »). Il préfère culpabiliser les civils qui profitent de la paix (« so you can sit here in peace »). Rien ne sera jamais dit clairement sur les raisons qui le poussent à consulter Paul. Les conséquences traumatiques sont refoulées, enfouies (« we don't look back ») et mises en sommeil, mais le refoulé affleure paradoxalement dans un discours sur le sommeil parfait, ainsi qu'à travers la somatisation. Revenu de sa mission, Alex est parti courir avec Daniel, un ami homosexuel, et a subi une crise cardiaque :

ALEX. At 22 miles, I had a heart attack and died. [...] I had a 97.3 % chance of dying. Or 2.7 % chance of living. [...] No pulse, no brain activity. Total clinical death. But here I am. (*semaine 1*)

- 9 Les statistiques précises font resurgir une vision militaire à la fois froide et chirurgicale des faits, mais présentent aussi Alex, dès le début de sa thérapie, comme un *mort-vivant*, un spectre en sursis. La guerre crée des fantômes qui ne cessent de re-venir et qui ne cessent d'être hantés eux-mêmes par ce qu'ils ont vu et vécu. Cette idée du retour devient littérale quand Alex annonce, lors de sa première séance, qu'il souhaite se rendre à Bagdad sur les lieux mêmes du bombardement afin de changer de perspective et d'évaluer au sol les conséquences de ce qu'il fait dans les airs :

ALEX. I want your advice on something. I decided to go there. To the target. [...]

PAUL. Why would you want to go back ?

ALEX. I'm interested. [...]

PAUL. Do you want me to take responsibility for this visit ? [...]

ALEX. Wait, are you trying to tell me that I'm asking you to be my commanding officer ? Okay, I'll buy it. So, are you willing to To be my CO ? For \$ 150 an hour ?

PAUL. I don't think I'm qualified for that. But would you agree to be your own commanding officer ? (*semaine 1*)

- 10 L'armée et la guerre sont présentées comme des armes de déresponsabilisation massive où même le thérapeute doit être assimilé à un commandant pour que ses paroles puissent être entendues et devenir performatives. En semaine 4, Alex compare à nouveau Paul à un formateur militaire ou un contrôleur aérien qui pourrait le guider :

ALEX. So that's the first thing they teach you at pilot school. You go into vertigo, you look only at your aircraft's instruments. Ignore your feelings completely. Rely on your instruments. That's what the air controller tells you if he thinks you're freaking out, and that's what you're telling me now. Eyes on your instruments. So you want me to put myself into your hands. You wanna navigate me. Rely on you. And on one hand, you're right. That's why I came in the first place. But keeping my eyes on the instruments is what got me here. [...] 'Cause I kept my eyes on the instrument, I dropped that bomb so accurately into that window. I relied only on my commanders. And I killed innocent people. And now I'm supposed to rely on

you.

PAUL. Alex, I don't want you to rely on me. I want you to rely on yourself, on your own feelings. (*semaine 4*)

- 11 Alors que Paul encourage Alex à penser par lui-même et à se responsabiliser, ce dernier ne peut abandonner sa vision hiérarchique du monde où vivre signifie obéir et ignorer ses émotions. Même quand Paul le force à faire face au sentiment de culpabilité qu'il pourrait ressentir, Alex botte en touche et demande s'il pourrait avoir un café :

PAUL. Don't you think there's a strong desire there to atone for your actions ?

ALEX. Do they have any coffee around here ? I could use a good cup of coffee.

(*semaine 1*)

Le personnage ne trouve pas les mots pour exprimer ce qu'il éprouve et s'expliquer sur les raisons qui le poussent à retourner à Bagdad. Alex reste dans la dénégation, l'évitement et la fuite :

ALEX. I've got a plane to catch. [...] I better pay you now. Who knows how this little trip will turn out ? [...] Aren't you gonna wish me luck ?

PAUL. Good luck, Alex. (*semaine 1*)

- 12 À travers sa forme sérielle, la fiction se sert du retour à Bagdad après la première séance pour créer non seulement un *cliffhanger* et du suspens quant à l'éventuel retour sain et sauf d'Alex, mais aussi de l'attachement pour un militaire qui semble pourtant ne ressentir aucun remord.

Déni et menace sur la fiction

- 13 La guerre demeure hors champ mais, dès le début, elle a le potentiel d'affecter la continuité de la fiction, ce que Paul reconnaît au début de la deuxième séance lorsque le pilote fait sa réapparition : « Look, Alex, I'm really glad that you came back. To tell you the truth, I was a little worried after you left last week » – dans une ventriloquie de ce pourraient aussi se dire les spectateurs. Les émotions qu'éprouve Paul envers son patient font ainsi écho à la peur du public quant au fait que le personnage d'Alex pourrait ne pas revenir dans la série.
- 14 Lorsqu'Alex fait le compte rendu de son expérience à Bagdad, le traumatisme est à nouveau nié, la réalité est mise à distance :

ALEX. I knew this should've been the trauma of my life but I felt nothing. [...] Listen, there's people down there, arms and legs missing, faces blown off, it's carnage. And the parents are waiting to see if their children are going to live all because of what I did. But what can I tell you ? To me, they looked like 200 people standing in line at the pharmacy. [...] The people in the madrasa, it wasn't any different to seeing it on TV. The only thing on my mind was whether the system knew that the buildings near the target, the one that was supposed to get my bomb, if they knew these buildings were full of children or not, as they claim. Nothing else mattered. (*semaine 2*)

Même lorsqu'Alex la voit directement, la guerre reste médiatisée. Paradoxalement, son récit d'indifférence face au carnage crée en nous, spectateurs, les sentiments d'horreur et d'indignation qu'Alex refuse de ressentir. A priori, la seule préoccupation d'Alex est de savoir s'il a été berné, si l'armée savait ce qu'elle l'avait envoyé bombarder, mais l'image des amputations subies par les civils irakiens (« arms and legs missing, faces blown off ») ressurgit dans la description que fait Alex de son propre mal :

ALEX. Look, if you hold on to this organ called guilt feelings and I believe that's what it is, it's an organ, like the spleen or liver, the system will cut it out of you

completely. Understand ? I have no way of feeling guilt any more. I don't have the organ. (semaine 2)

- 15 Cette amputation de la culpabilité, comme s'il s'agissait d'un organe physique, est mise sur le compte de la hiérarchie militaire mais également sur celui de l'histoire afro-américaine et familiale qu'Alex doit porter. Son père a réussi à échapper à un raid du Ku Klux Klan, mais seulement en empêchant son propre père gravement malade de tousser et de les faire repérer. Il l'a étouffé de ses mains pour survivre :

ALEX. If there's someone who does not know the meaning of guilt, it's my father. You know why ? Because if he could feel, he wouldn't have survived. You know, my father killed his father with his bare hands. [...] He always used to say, 'Leave the guilt for the white man. We can't afford it'. (semaine 2)

- 16 Le refoulement d'Alex est lié au poids de l'histoire et à l'injonction paternelle ; sa froideur apparente s'explique par le cercle vicieux des discriminations et des violences. L'absence d'émotions se vit comme une forme d'*empowerment*, mais c'est une défense qui, paradoxalement, va se retourner contre Alex, comme si le père allait être responsable de la mort de la génération qui l'a précédé mais aussi de celle qui l'a suivi. Dans la série d'origine, *BeTipul*, Yadin Yerushalmi (Lior Ashkenazi) est un pilote de l'armée israélienne qui a été conduit à bombarder un immeuble de civils palestiniens à Ramallah (figure 7).

Figure 7 : Yadin, la version israélienne d'Alex



Les dialogues de la version américaine reprennent quasiment mot pour mot le script de la version israélienne, si bien que l'on a pu parler de simple traduction plutôt que d'adaptation, mais il a fallu trouver un équivalent à la situation de Yadin⁴, dont le père est un survivant de l'Holocauste qui n'a eu de cesse de répéter à son fils d'être fort et de ne pas ressentir d'émotion.

- 17 Comment adapter l'histoire d'un peuple martyrisé qui peut se mettre à martyriser à son tour ? L'Afro-américanité d'Alex a été une manière de réintroduire, dans le nouveau contexte culturel, le poids du passé et l'idée d'une résilience qui permet de se reconstruire sur le plan personnel mais peut aussi générer d'autres violences. Comme l'explique Alex, son père est une figure sacrificielle qui a trop souffert pour être critiqué quand il prône la distance émotionnelle.

ALEX. What you've got to understand about my dad, he lived this whole life on this civil-rights-pioneer ticket. You know, a guy who survived the Klan and marched with King. Who could say anything to him ? He suffered for us all. (*semaine 3*)

- 18 Ce choix d'adaptation a ses limites. Contrairement à Yadin, Alex fait partie d'une minorité ethnique discriminée dans son pays. Il n'appartient pas à la classe dirigeante qui a décidé de partir en guerre contre l'Irak. Mais, parce que cette première saison de la série américaine a été diffusée de janvier à mars 2008, Alex peut aussi se lire comme une figure qui annonce l'élection, en novembre 2008, de Barack Obama, premier président – et donc premier chef des armées – noir des États-Unis. Dans l'un de ses discours de campagne (*Speech on Race*)⁵ qu'il prononce en mars 2008 (alors que la huitième semaine d'*In Treatment* est diffusée sur HBO), Obama souligne ses origines métisses (« I am the son of a black man from Kenya and a white woman from Kansas »), son expérience des différences sociales (« I've gone to some of the best schools in America and lived in one of the world's poorest nations ») et son lien, certes indirect mais intime, avec l'histoire de l'esclavage aux États-Unis (« I am married to a black American who carries within her the blood of slaves and slaveowners »). Obama a mis en avant la question de la discrimination et de l'inclusion de la minorité afro-américaine tout en assurant une relative continuité de la politique étrangère américaine. En effet, si Obama a retiré progressivement les troupes américaines d'Irak, il a augmenté celles présentes en Afghanistan, ce qui a suscité une controverse concernant l'obtention de son prix Nobel de la paix en 2009 au moment où il était aussi surnommé le « *war president*⁶ ».
- 19 Blair Underwood, l'acteur qui joue Alex, incarnera d'ailleurs le Président des États-Unis deux ans plus tard dans la série *The Event* (NBC, 2010-11) (figure 8). Michel Riffaterre définit l'intertextualité comme « la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie⁷ », soulignant ainsi le rôle actif des lecteurs et lectrices ou, dans notre cas, des spectateurs et spectatrices. La perception d'un intertexte peut, en effet, apparaître comme un effet de lecture et dépendre des souvenirs que chacun.e d'entre nous ont d'autres films ou d'autres textes, que nous avons pu lire ou voir dans un ordre qui ne correspond pas nécessairement à la chronologie de leur création. Les lecteurs-spectateurs peuvent venir éclairer un film à l'aide d'une œuvre produite après ce dernier. La définition que donne Riffaterre de l'intertextualité implique ainsi une dimension anachronique et rétrospective qui met au défi une vision purement historique et linéaire des œuvres artistiques. À travers l'élection d'Obama et le rôle présidentiel de Blair Underwood dans *The Event*, *In Treatment* a été, d'une certaine façon, rattrapée par l'histoire. Même si une présidence noire (dans la réalité et dans la fiction) n'inverse pas le rapport de force racial aux États-Unis, l'équivalence trouvée par les scénaristes a certainement acquis, de manière rétrospective, une nouvelle pertinence.

Figure 8 : Blair Underwood en Président des États-Unis dans la série *The Event*

- 20 Les dénégations d'Alex s'accompagnent d'une agressivité envers Paul, vu au mieux comme un supérieur (« You're supposed to be smarter than me », *semaine 2*) au pire comme un rival qu'il faut rabaisser et remettre à sa place (« Don't you want to upgrade the standard of living around here ? », *semaine 3*). Alors que payer sa séance fait normalement partie intégrante d'une thérapie, Alex s'en sert comme d'un rappel de la subordination économique de Paul, jetant même de la menue monnaie sur la table :

ALEX. I'll pay you for the extra time.

PAUL. No need, it's okay.

ALEX. No, no. I insist. It's another 20 % ? \$ 30, hold on.

PAUL. Do you feel better now ?

ALEX. What do you mean ?

PAUL. After paying me, do you feel better ? What are you trying to say ? I guess that I'm surprised by how much effort you put into showing your contempt for this process and for me. (*semaine 4*)

- 21 Alex réaffirme sa supériorité en termes de classe sociale, allant jusqu'à peut-être inverser le rapport racial, mais il use de moyens quasi militaires pour faire intrusion dans la vie privée de Paul et le faire chuter d'un soi-disant piédestal :

ALEX. Either I accept your superiority as if you're some kind of god, or I use my intelligence and do a little investigating. [...] Yeah, you'd be real surprised the kind of information you find out from a few phone calls. [...] I found a hell of a god in my investigations. A god whose life is falling apart, whose wife is sleeping around behind his back, whose daughter is fucking junkies, whose father is rotting away in some geriatric hospital somewhere in Virginia, and why ? Is the son too stingy to pay for a slightly more liveable place ? What a god. (*semaine 5*)

- 22 Alex importe, au sein du cabinet, une idéologie de la surveillance et de la paranoïa où la vie privée est soumise en permanence à l'inspection et l'évaluation.

De Top Gun à *top dog*

- 23 Dans les deux versions (israélienne et américaine), c'est surtout à travers les enjeux de genre (et non de classe) que la série explore les tourments du pilote de chasse. A travers ses initiales Y.Y., Yadin Yerushalmi, dans la version israélienne, incarne une forme impossible et invivable d'hypermasculinité ; de même, le nom d'Alex Prince évoque le mâle dominant ou « *Alpha Male* » (il a d'ailleurs appelé son fils Roy – ce qui lègue, toute en la redoublant, l'appellation de domination). Cette virilité exacerbée s'affirme notamment dans des relations irrespectueuses avec les femmes. Alex raconte ainsi comment il a récemment rompu avec sa femme Michaela, avec qui il est en couple depuis quinze ans :

ALEX. I went straight home and told Michaela I wanted to leave home. And I said it in the same way I'd tell her I was going to take the car to the garage.

PAUL. Still, wasn't there something in her reaction that disappointed you ? I mean, you come home, you drop this bombshell and she's indifferent to you. (*semaine 3*)

- 24 Le non-dit de la guerre ressurgit dans le discours de Paul (« you drop this bombshell »), qui se retrouve contaminé par le bombardement qui a amené Alex sur le divan du thérapeute. Alex met en place une compétition avec Paul qui ne dit pas son nom. Il entame une relation avec Laura, une patiente blanche, approchant la trentaine, qui a avoué son amour à Paul et qui semble utiliser Alex pour rendre Paul jaloux (mu par son éthique professionnelle, Paul a, en effet, résisté à ses charmes). Alex tente d'extorquer de Paul des informations sur Laura afin de décider s'il devrait continuer sa relation avec elle. Parce que Paul refuse de dire quoique ce soit, Alex le rabaisse en utilisant une métaphore sexuelle :

ALEX. That's all right, 'cause I'm not used to you giving me advice anyway. [...] And when she's here for her session, try to pull the espresso handle fast. 'Cause she likes it with a lot of foam. (*semaine 3*)

Cette rivalité sexuelle autour de Laura atteint son apogée en semaine 5 lorsqu'Alex s'attaque à Paul directement :

ALEX. Did you have something going on with her or not ? You really are perverted. You know that she's young enough to be your daughter, man. During all our sessions here I bet you sit here and you imagine how I screwed her. Right ? [...] You can't hang with her. Come on, look at you. You'll look like a fool. Trust me. You can't keep up with her pace. (*semaine 5*)

- 25 Alex se représente en générateur de fantasmes ; ce faisant, il intériorise les stéréotypes du corps noir dangereux et surpuissant et renforce l'« Othellophilie⁸ » comme phénomène culturel, où les couples mixtes sont la plupart du temps représentées par une femme blanche et un homme noir (figure 9), refoulant ainsi l'Histoire et ses secrets honteux où les esclavagistes blancs violaient les femmes noires.

Figure 9 : Laura et Alex



- 26 Alors que Paul analyse l'agressivité d'Alex comme un décentrement de la rage que ce dernier ressent contre un père autoritaire et *macho*, il pointe aussi du doigt, en filigrane, le paradoxe d'un soldat qui part lâcher des bombes en Irak au lieu d'affronter ses démons et son propre père :

PAUL. Can we stay focused on what the issue is we're trying to deal with here ? The difficulty that you must have had living in the shadow of your father, in a world where you're not allowed to express who you are. Your tender side, maybe your feminine side, for example. So what do you do ? The only thing you can do is defy him. You have to fight with everything you have. But you know something, Alex ? You haven't done that. You haven't dared to do that. Your father is such a powerful, imposing character that you're terrified he'll crush you. So you come through this door with all your rage, your resentment, your jealousy, your buried anger toward him. You bring it in here and you let it loose on me. That's what you do, but that's okay. That's fine. That's why I'm here.

ALEX. I think that's the most patronizing thing I've ever heard. (*semaine 5*)

Le parallèle entre la guerre armée et la guerre entre générations masculines est encore plus frappant dans la version israélienne qui, avant l'échange cité ci-dessus, inclut ce diagnostic du thérapeute Reuven Dagan (Assi Dayan) :

ALEX. Do you know where terrorists grow ? [...] They grow up next to empires. Empires are what create terrorists. Terror is a defiance. It's a sting in the ear of an elephant. I'm trying to understand if your defiance comes from your difficulty to live in the shadow of an empire, of such a strong father figure, almost like a dictator.

- 27 Dans les mots du thérapeute israélien, le père devient l'État impérialiste et le dictateur auquel il a échappé dans sa jeunesse, tandis que le fils est comparé aux terroristes qu'il s'en va pourtant combattre. Ce passage est l'une des rares coupes effectuées par la série américaine. La révolte contre la figure paternelle est analysée ici en des termes politiques qui auraient mis à mal, début 2008, une certaine vision que les États-Unis ont d'eux-mêmes (dans laquelle le pays lutte contre la « terreur » et ne la génère en rien). Le déni de culpabilité d'Alex se reflète alors dans cette coupe textuelle : la version américaine refuse d'intégrer et d'entendre un tel discours.

- 28 La force des deux séries est de nous montrer les faiblesses et les failles du thérapeute. Paul succombe à la crise de la cinquantaine : il pense être effectivement adoré par Laura, jeune femme en détresse dont il croit pouvoir régler les névroses. La violence de la guerre se retrouve ainsi dans l'affrontement de deux hommes qui s'illusionnent sur leur pouvoir masculin :

ALEX. And then Laura comes along, your sexiest patient yet, and her only wish in life is to get you into bed because she thinks that's gonna solve all of her sexual hangups. And you, you fall in love with that crazy slut.

PAUL. Don't you fucking talk about my patients, you fuck ! How fucking dare you ! You prick. (*semaine 5*)

Au cours de cet échange, Paul en vient aux mains et aux insultes (figure 10). Alex s'en va sans mot dire.

Figure 10 : Alex et Paul en viennent à se battre physiquement



- 29 Paradoxalement, si la provocation est bien venue d'Alex, ce n'est pas lui, le soldat, qui perd son contrôle. La série livre un discours selon lequel la guerre en Irak serait menée non par des têtes brûlées bagarreuses mais par des hommes de sang froid qui courent le risque d'être incompris et rejetés parce qu'ils effraient :

ALEX. I realize I threaten you. [...] You consider me a murderer. [...] When people look in my eyes, look at my hands, can they tell that I've killed 42 people in the past 20 years ? That's 42 human beings. You can't hide something like that, right ? There's something about me they've gotta see that. And it scares them. (*semaine 6*)

Mais la série se retourne toujours sur son propre discours, déconstruisant les propos d'un personnage à travers les propos de l'autre :

PAUL. I think maybe that's how you see yourself, Alex. Maybe that's why you pushed me to such a violent place. So that I'd treat you the way that you think you should be treated. [...]

ALEX. You're tired of taking the shit I give you all the time. And actually, I don't blame you. If I were you, I'd have gotten rid of me a long time ago. (*semaine 6*)

- 30 La série nous invite donc aussi à voir Alex comme un personnage masochiste et suicidaire, qui s'attaque aux autres pour mieux se faire du mal. Le terroriste qu'il doit abattre, ce serait bien lui – ou peut-être une part de lui-même qu'il refuse de reconnaître.

Rêve et refoulé

- 31 Tout au long de ses sept séances, Alex tourne autour de la question de l'homosexualité qu'il aborde à travers un discours sur l'armée et la guerre. Quand Alex évoque Sean et Daniel, ses deux meilleurs amis qui vivent en couple, c'est à travers le prisme militaire : « I don't think Sean and Daniel would be much help, 'cause they... Gays don't really understand military. Or vice versa » (*semaine 6*). Alex aborde ses propres tendances homosexuelles à travers le récit d'un rêve dans lequel un avion de chasse prend la fuite, récit qu'il sait ensuite très bien décoder lui-même en projetant la grille d'analyse du psychiatre :

ALEX. He's running away like a pussy instead of turning around, standing his ground and fighting. I'm dying to come up to that pitiful fucker and shove an air-to-air missile up his rear burner. [...] You're dying to say it's a homosexual dream. I'm tailing him. I see fire coming out of his back burner. I'm wanna shove my... It all fits, doesn't it? That could explain a lot of things. [...] Laura, for instance. That lousy fuck we had the first time. And Michaela. The fact that I'm suddenly not attracted to her anymore. (*semaine 6*)

- 32 Sans jamais rien admettre, le discours d'Alex contribue à révéler les liens sociaux masculins, la rivalité entre hommes, les bagarres, les corps-à-corps, la guerre, comme les expressions de possibles passions homoérotiques refoulées. Lorsqu'Alex quitte sa femme et s'installe chez ses deux amis gay dès la semaine 3, il apprécie leur mode de vie mais son récit préserve l'identité hétérosexuelle qu'il s'est forgée :

ALEX. They bring their friends over to meet me and they've turned me into the talk of the gay community. So I've been going along with it. You know, I go to dinners, drinks. I even went to this gay club with them on Sunday. They told me there'd be some hot ladies there, somebody I could pick up that aren't even lesbians. (*semaine 3*)

- 33 Le retour au discours hétérosexuel semble relever du déni. Au refoulement de la culpabilité liée au bombardement, fait écho le refoulement de ses véritables désirs sexuels. Alex paraît s'appliquer à lui-même la fameuse devise « *Don't ask, don't tell* » qui régit le traitement de l'homosexualité dans l'armée. Ses relations avec les femmes sont relatées en termes de prouesse (« I gave a shitty performance ») et de stratégie militaire (« Maybe it was a way to move the conversation in a sexual direction, make things go forward. A kind of signal that she had been *cleared to attack*. »).

- 34 La part « féminine » d'Alex se heurte aux injonctions paternelles et aux attentes d'un modèle masculin hétéronormé, jusqu'à provoquer une crise de larmes au moment même où, paradoxalement, Alex raconte comment, à dix ans, il a appris à être fort et à se battre, pour ne plus être harcelé par d'autres garçons :

ALEX. And the next time some kid picked on me, I beat his face to a pulp. You couldn't even recognize him. [...] You control your fear, you control your life. (*semaine 6*)

- 35 C'est paradoxalement lors d'un discours sur l'importance du contrôle qu'Alex perd ce dernier. En se rappelant qu'il avait frappé un autre enfant jusqu'à ce qu'on ne puisse plus le reconnaître, Alex emploie des mots (« *to a pulp* ») qui font ressurgir en filigrane l'horreur qu'il a infligée aux enfants irakiens quand il a lâché sa bombe⁹. C'est en admettant cette expérience douloureuse de bourreau pendant l'enfance, qu'Alex accepte d'être un traumatisé de guerre et finit par se laisser submerger par l'émotion et, peut-

être, par la culpabilité. La *reconnaissance* ultime du trauma a lieu dans une dénégation, dans une phrase qui parle d'un enfant dont le visage n'est « *plus reconnaissable* ». C'est son propre visage qu'Alex s'apprête justement à cacher. Pour ne pas exhiber ses sanglots, Alex sort du cabinet et part se réfugier dans la cour extérieure. Les pleurs qu'il dissimule à Paul par pudeur ou par désir de protéger son image virile sont montrés aux spectateurs, qui sont encouragés à voir en Alex un personnage beaucoup plus sensible et complexe que ne laissaient supposer les premières séances (figure 11).

Figure 11 : Les pleurs d'Alex



- 36 Alex ne se confie pas par les mots, mais par le corps (tout comme la crise cardiaque avait révélé son mal-être). Si le discours verbal ne laisse presque jamais rien paraître, c'est le jeu de l'acteur qui laisse percevoir les failles et l'évolution du personnage : la barbe qu'il a laissé pousser (peut-être un signe qu'il se libère de l'armée, qu'il retrouve sa vraie nature, peut-être ?), les yeux embués de larmes, le regard dans le vide, la lèvre qu'il mord légèrement (figure 12). La forme sérielle, avec ses rendez-vous hebdomadaires, a permis de faire effectuer un voyage non seulement à Alex mais aussi à nous-mêmes.

Figure 12 : Les non-dits à travers le jeu de l'acteur



Tragédie et interruption de la fiction

- 37 La trajectoire d'Alex est pourtant tragique. Même si le personnage a tendu vers le progrès et la découverte de lui-même, il fait brutalement machine arrière. Pour sa dernière

séance en semaine 7, il arrive rasé de près, portant son uniforme, ses médailles et ses lunettes de pilote. Symboliquement, l'armée l'a rattrapé (figure 13) :

PAUL. Well, I feel like I should salute you.

ALEX. At ease, Doc. This is gonna be my last time, for a while anyway. (*semaine 7*)

Figure 13 : le retour en arrière, le retour à l'armée



Le vocabulaire militaire est lié à l'idée de non-retour – un non-retour présenté comme provisoire mais qui s'avèrera définitif. La guerre va bientôt reprendre son pilote et priver la série d'Alex. C'est en tant que formateur aérien qu'Alex annonce qu'il reprend du service. Il va préparer les jeunes pilotes, fraîchement sortis de l'école de pilotage, à partir au combat :

ALEX. Most of these guys are out of Top Gun, cocky as hell. They look in my eyes, they know I've been places they couldn't conjure up in their worst nightmares. Makes them think twice before fucking with me. (*semaine 7*)

- 38 Sept semaines après le début de sa thérapie, Alex nie tout le travail qu'il a accompli sur lui-même et revient à la case départ de ses travers : exacerbation de la rivalité masculine, désir d'intimider et d'impressionner, valorisation des expériences traumatiques, certitude arrogante (« When I'm up in the sky, that's when I'm in control. You don't get it yet. I am the best. »). Alex redevient un robot conçu pour obéir et réagir :

ALEX. When you're up in the air, it's read and react. Like a machine. Split-second decisions. [...] I needed to get back to the navy. Discipline, order, 'Yes, sir. No, sir.' Knowing when to sleep, when to wake up, what to wear, what to eat, what to do. To get out of my own head. (*semaine 7*)

- 39 La découverte de soi et la remise en question des normes laissent la place à l'aliénation dans un discours qui fait à nouveau la part belle aux stéréotypes de genre (« It's tough. It separates the men from the boys, let me tell you », *semaine 7*) et aux clichés des discours politiques et militaires qui rejettent la faute sur les victimes ennemies (« Terrorists hide among civilians. It's a common tactic. It's their fault if there's collateral damage, not ours. They're putting their women and children at risk », *semaine 7*). La série remet ici en question le bien-fondé de la psychothérapie et les possibilités réelles de faire évoluer une personne. En citant son père, Alex rejette la psychothérapie au même titre que l'homosexualité : « Who turned me into a a 'selfish, whining little bitch' ? Was it the fags I

was hanging around with? Or was it, and this one he really seized on, was it the shrink? ». Alex choisit l'action plutôt que la réflexion, la guerre plutôt que l'analyse :

ALEX. I've been sitting around feeling sorry for myself. I'm a doer, not a talker, so all of this, that's over. [...] This is not for everyone, self-examination. Some of us, we just need to live our lives, man. (*semaine 7*)

- 40 Paradoxalement, selon Alex, la psychothérapie n'est pas un « exercice pour mauviettes », mais c'est un exercice qu'il ne peut pas accomplir. De manière ironique, il dit préférer « vivre sa vie » alors que l'interruption du traitement va justement signifier sa mort. Dans ce discours qui oppose actes et paroles, où « faire son examen de conscience » est censé aller à l'encontre de « vivre sa vie », la fiction sérielle qui semblait promettre une évolution positive, un progrès lent mais certain, connaît un raté, un retour en arrière. La série fait non seulement face à un *backlash* réactionnaire, mais va aussi à l'encontre des attentes spectatorielles en dénonçant les limites de son propre fondement narratif : non, la psychanalyse ne permettrait pas toujours d'accomplir des *avancées*.

- 41 Lors de ce qui sera sa dernière séance, Alex ne fait que réaffirmer ce qu'il annonçait lors de la première – l'invocation de la guerre pour justifier l'absence de culpabilité, l'identification pleine et entière à sa formation militaire et son mépris pour les civils qui ne seraient que des bons à rien inactifs :

ALEX. Guilt is not an issue for a pilot in a time of war. We're not trained to think that way. [...] Soon I'm going to be flying over the armpit of the fucking world and I'll be thinking about you and your chair. (*semaine 7*)

Avant le départ d'Alex, Paul tente de redéfinir la notion de courage. Être courageux ne consisterait pas à partir à la guerre (qui est présenté comme une fuite) mais à se regarder en face, affronter ses peurs et faire face à la question de son identité

PAUL. These issues with your father, with your own identity, with what you really want for yourself, these things, they have to be looked at. Don't you think it would be better to deal with them here on the ground than have them follow you? [...] You know, Alex, I just wanted to say that I think you've done great work here. Brave. Really. I want us to continue that. OK?

ALEX. Goodbye, Doc.

PAUL. Take care, Alex. (*semaine 7*)

- 42 D'une certaine façon, Alex préfère être un guerrier hétérosexuel mort plutôt qu'un patient/penseur homosexuel vivant. Le lundi de la semaine 8, Paul et Laura assistent aux funérailles d'Alex. Paul, profondément atteint, confie à Laura qu'Alex est le seul patient qu'il ait jamais perdu en analyse. L'armée a triomphé de la thérapie ; la guerre s'est manifestée dans la série en rendant Alex littéralement *in-traitable*. Les seules images de guerre sont des images de funérailles militaires, prenant ainsi le contrepied de la politique médiatique sous Bush où les retours de cercueils étaient cachés au profit d'images de victoire, de libération et de conquête (figure 14).

Figure 14 : les funérailles d'Alex



Le mardi suivant, le prénom d'Alex est symboliquement effacé du carton qui démarre l'épisode (figure 15).

Figure 15 : l'effacement du nom au début de l'épisode



En lieu et place d'Alex, c'est son père Alex Prince Sr (Glynn Turman) qui vient consulter le psychiatre afin de comprendre la disparition de son fils. Alors qu'il était en simple exercice de combat, Alex a trouvé la mort en poursuivant un avion en vol bas et en ne redressant pas assez vite. Selon les rumeurs, il se serait suicidé. La série laisse planer un doute qui s'exprime par la voix étranglée du père : « We'll never know, will we ? ». La mort a eu lieu pendant une simulation de guerre, insistant encore davantage sur le gâchis inutile qu'elle représente. L'émotion du père, comme celle d'Alex, ne passe pas par ce qu'il dit mais par la manière dont il le dit : sanglots dans la voix, larmes dans les yeux, difficultés à parler (figure 16).

Figure 16 : L'émotion du père d'Alex



- 43 Alex Senior commence par accuser le thérapeute en avançant des arguments et des métaphores que l'on a déjà entendus dans la bouche de son fils, avant de s'accuser lui-même dans une prise de conscience des répétitions tragiques :

ALEX SR. Darwin had a theory. He called it survival of the fittest. The fittest, not the most self-reflective. You're the one who told him he had to go look inside. To reflect, examine, feel. Oh, yeah, he felt. Yeah. And what did that get him ? Now he's a human pancake. [...] Did I kill my son ? I killed my father with my own two hands. Did I kill my son too ?

- 44 La série laisse aux spectateurs la liberté de projeter des mots sur la disparition d'Alex, d'élaborer un discours autour des raisons qui l'ont poussé à la mort, autour des responsabilités (culpabilités ?) individuelles et collectives. La mort d'Alex laisse une béance d'autant plus grande qu'elle appelle l'interprétation. La série qui est habituellement construite sur l'idée de continuité est mise en crise : l'absence d'Alex entraîne la fin des épisodes représentant sa thérapie. En semaine 9, la case d'Alex a disparu sur le menu du DVD (figure 17) – une journée sans aucun épisode d'*In Treatment*. La case qui était normalement dévolue à Laura a aussi été annulée : Laura a, en effet, préféré arrêter sa thérapie, son amour pour Paul n'étant pas réciproque. Lors de la diffusion originale, aucun épisode n'a ainsi été diffusé le lundi 24 et le mardi 25 mars 2008. Mais si nous reverrons Laura lors du dernier épisode, la disparition d'Alex est, quant à elle, définitive et irrévocable.

Figure 17 : L'absence d'Alex affecte la sérialité



- 45 Jamais peut-être les effets de la guerre n'ont été mieux représentés que dans cet arrêt d'une vie qui entraîne l'arrêt de la fiction. *In Treatment* ne fait pas comme si de rien n'était, ne fait pas comme si tout pouvait continuer « comme avant ». Alex ne se racontera plus. Sa mort laisse un vide qui ne pourra pas être comblé. Sa mort ne peut se dissoudre dans la narration.

BIBLIOGRAPHIE

DAILEADER Celia, *Racism, Misogyny, and the Othello Myth : Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

HATCHUEL Sarah, « Trapped In Treatment », *GRAAT On-line*, n° 6, décembre 2009, p. 195-210, www.graat.fr/backissuepiegesseriectv.htm.

In Treatment : The Complete First Season (DVD), HBO Studios, DVD sorti en mars 2009, 1290 minutes. Créateurs : Rodrigo García, Hagai Levi, Nir Bergman, Ori Sivan.

LEVI Hagai, Master Class, « Roma Fiction Fest 2010 », 23 juin 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=r3bPd29YuEw>.

RIFFATERRE Michel, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

NOTES

1. Sur la structure narrative et réflexive de la série, voir Sarah Hatchuel, « Trapped *In Treatment* », *GRAAT On-line*, n° 6, décembre 2009, p. 195-210, <http://www.graat.fr/backissuepiegesseriectv.htm>.

2. Alex prend notamment en main la maquette d'un voilier comme pour mieux réaffirmer son appartenance à la Marine (*US Navy*). L'image du bateau – par opposition à l'avion – sera répétée sur le portrait d'Alex disposé devant son cercueil lors de ses funérailles militaires. La série suggère ici peut-être qu'Alex était un marin contrarié, un personnage destiné à n'être à l'aise ni sur terre ni dans les airs. Je remercie Jean Du Verger pour cette hypothèse intéressante.

3. Cette foi en la primauté des gènes réapparaîtra lors de la troisième séance, lorsqu'Alex décrit la personnalité bienveillante de son jeune fils, Roy : « This is completely a genetic issue. Look, he got the female genes from Michaela and my mother. My mother, she was the same way. There was selflessness in everything she did, just like Michaela » (*semaine 3*).

4. Voir la Master Class présentée par le *showrunner* Hagai Levi en Italie au « Roma Fiction Fest 2010 », 23 juin 2010 : <https://www.youtube.com/watch?v=r3bPd29YuEw>

5. « Barack Obama's Speech on Race », *New York Times*, 18 mars 2008, http://www.nytimes.com/2008/03/18/us/politics/18text-obama.html?_r=0.

6. http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2009/12/10/barack-obama-a-oslo-pour-un-prix-nobel-de-la-paix-controverse_1278412_3222.html

7. Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 9.

8. Concept de Celia Daileader dans son ouvrage *Racism, Misogyny, and the Othello Myth : Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

9. Je remercie Monica Michlin pour cette remarque.

RÉSUMÉS

Cet article se propose d'analyser comment la guerre est représentée, dans la série *In Treatment* (HBO, 2008-2010), sans « images de guerre », à travers les simples mots d'un patient (le pilote de chasse Alex Prince) à son thérapeute. Si la guerre réapparaît, de manière décentrée, dans les attaques d'Alex envers son psychanalyste, son manque de coopération, son désir de se poser en client tout-puissant et en « mâle dominant » qui nie toute culpabilité et tout traumatisme, la guerre reste par ailleurs irreprésentable, le patient reste *in-traitable*, jusqu'à mettre en crise la sérialité et la continuité même du programme.

This article analyses how, in TV series *In Treatment* (HBO, 2008-2010), war is represented without the traditional images of war and only through the words of a patient (pilot Alex Prince) to his therapist. If war somehow reappears – albeit in a decentred way – in Alex's angry confrontations with his psychoanalyst, in his lack of cooperation and in his desire to stand as a powerful alpha-male patient who denies any trauma or guilt, war eventually remains impossible to represent until the very notions of seriality and continuity are questioned.

INDEX

Mots-clés : In Treatment, BeTipul, psychothérapie, pilote, guerre, traumatisme, HBO, Byrne Gabriel, Underwood Blair

Keywords : psychotherapy, pilot, war, trauma

AUTEUR

SARAH HATCHUEL

Présidente de la Société Française Shakespeare, est Professeure en littérature et cinéma anglophones à l'Université du Havre. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext : Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) et sur les séries télévisées américaines (*Rêves et séries américaines : La fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015 ; *Lost : Fiction vitale*, PUF, 2013). Elle a codirigé (avec Nathalie Vienne-Guerrin) huit volumes de la collection *Shakespeare on Screen* et codirigé (avec Ariane Hudelet) la revue électronique *TV/Series*.

Sarah Hatchuel is Professor of English Literature and Film at the University of Le Havre (France), President of the Société Française Shakespeare and head of the 'Groupe de recherche Identités et Cultures'. She has written extensively on adaptations of Shakespeare's plays (*Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext : Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) and on TV series (*Lost : Fiction vitale*, PUF, 2013 ; *Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015). She is general editor of the CUP *Shakespeare on Screen* collection (with Nathalie Vienne-Guerrin) and of the online journal *TV/Series* (with Ariane Hudelet).