



HAL
open science

De "Bonanza" à "Miami Vice" Formes et idéologies dans les séries

David Buxton

► **To cite this version:**

David Buxton. De "Bonanza" à "Miami Vice" Formes et idéologies dans les séries. Chronofeuille, 1990, 2-906074-35-7. hal-01989028

HAL Id: hal-01989028

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01989028>

Submitted on 22 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

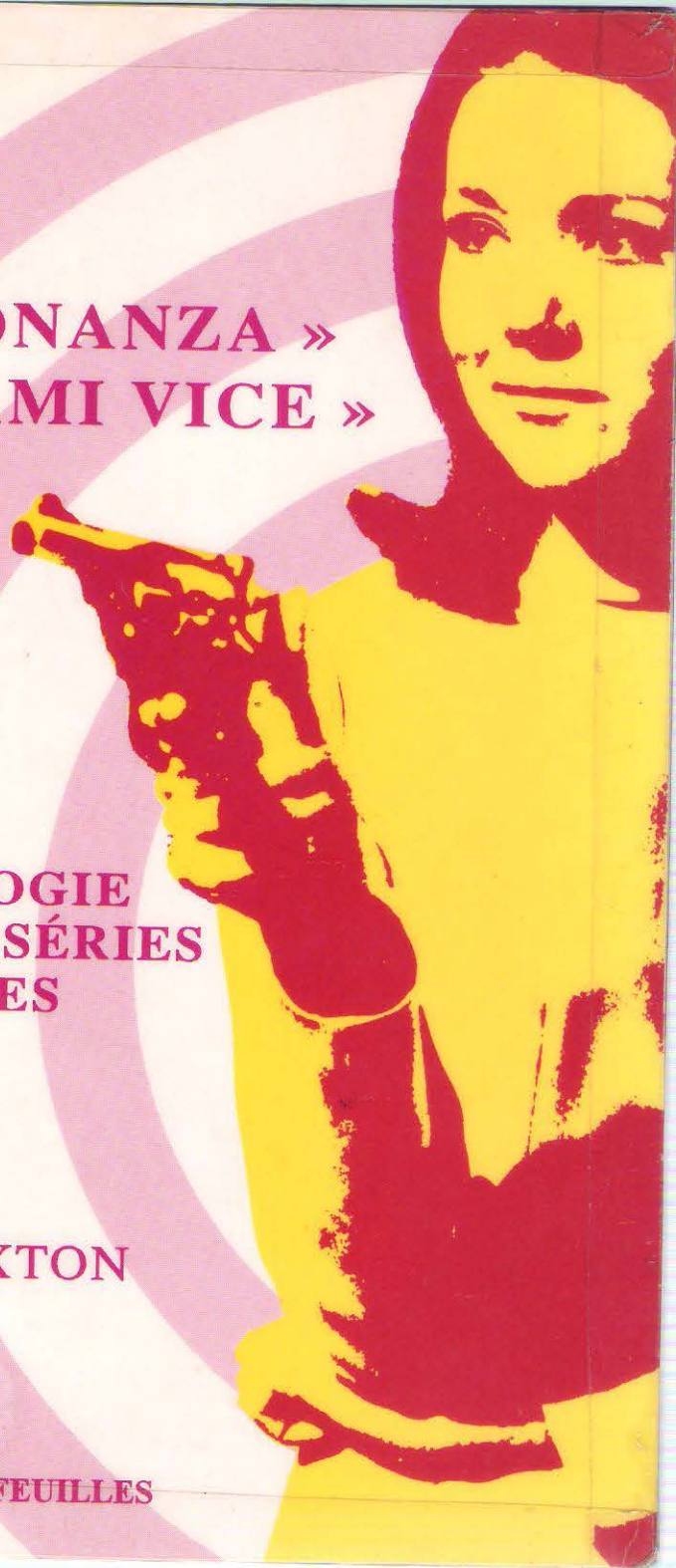
DE « BONANZA »
A « MIAMI VICE »

FORMES
ET IDÉOLOGIE
DANS LES SÉRIES
TÉLÉVISÉES

DAVID BUXTON



CHLOROFEUILLES



à Toutoute

© CHLOROFEUILLES, Nanterre, France
Tous droits réservés pour tous pays. Toute reproduction
même partielle, par quelque procédé que ce soit
est interdite (art. 425 et suivant du Code Pénal)
Numéro national d'Éditeur : 2-906074
ISBN 2-906074-37-3

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	1
PRÉFACE	3
LES SÉRIES POPULISTES	
L'émergence de la forme «série télévisée»	13
«Je paie pour ce que je bois» (<i>Bonanza</i>)	19
«Les robes que porte votre femme» (<i>Les incorruptibles; Sur la piste du crime</i>)	27
«Les êtres de votre race en valent-ils la peine ? » (<i>Les Envahisseurs</i>)	41
Une position historique avantageuse (<i>Star Trek</i>)	58
LES SÉRIES POP	
L'esprit pop	77
«La rude vie que nous menons» (<i>Destination danger</i>)	80
«Je ne suis pas un numéro» (<i>Le Prisonnier</i>)	102
La menace d'en haut, la menace d'en bas (<i>Chapeau melon et bottes de cuir</i>)	116
Ce dont elle a besoin (Les professionnels) (<i>Agents très spéciaux</i>)	131
Une intervention chirurgicale (<i>Mission Impossible</i>)	144
Le chant du cygne des sixties (<i>Amicalement vôtre</i>)	149
Le moment pop	154
LES SÉRIES POLICIÈRES	
Un espace neutre (<i>Hawaii, Police d'Etat</i>)	162

La crasse (<i>Kojak</i>)	172
Un autre psychopathe (Loin du Vietnam) (<i>Starsky et Hutch</i>)	179
Un monde déchu (<i>Miami Vice</i>)	186
CORPUS	206

AVANT-PROPOS

Ce livre fut originalement publié en langue anglaise sous le titre *From « The Avengers » to « Miami Vice »: form and ideology in television series* par Manchester University Press (Manchester, New York, 1990), que je remercie de m'avoir laissé disposer des droits français. Loin d'être une simple traduction, le texte français, rédigé par l'auteur, constitue une version remaniée et légèrement élargie par rapport à l'édition originale. Je tiens à remercier vivement Agnès Pavy et Gérard Cornu pour les soins qu'ils ont apportés à la relecture du manuscrit. Il va sans dire que les insuffisances qui restent m'incombent entièrement.

Pour chaque série retenue (et sans compter celles abandonnées en cours de route), j'ai visionné, et dans certains cas re- et re-visionné, entre dix et soixante épisodes en quatre ans de recherches. Pour ne pas me perdre dans trop de détails, j'ai visé à la synthèse d'une série prise dans son ensemble, c'est-à-dire, à un niveau d'analyse qui s'applique à n'importe quel épisode (ou presque). Mais pour illustrer mes propos, je me suis appuyé sur un petit nombre d'épisodes typiques, ainsi que sur quelques dialogues décisifs qui permettent de saisir « l'âme » d'une série. Les dialogues ont été fidèlement transcrits à partir du doublage en français, fussent-ils en un français parfois bizarre. (D'une certaine manière, l'analyse retrouve ici sa langue d'origine: c'était à partir des versions françaises que j'ai travaillé).

C'est dans l'espoir que se poursuive l'analyse des séries (y compris de séries françaises) que j'ai abordé dans la préface les questions de méthode. Le lecteur téléphile ou non-universitaire pourra se reporter directement au premier chapitre.

D.B.
Paris, Novembre 1990.

PRÉFACE

Que dire d'une série télévisée ? Que penseront les téléspectateurs du XXI^e siècle des séries « classiques » comme *Les Incorruptibles* ou *Deux Flics à Miami* ? S'agit-il de réhabiliter en raison de leurs mérites artistiques certaines séries ou certains épisodes ? Forme industrielle, la série est-elle également une forme artistique ? Poser d'emblée ce genre de question, c'est prendre conscience à quel point tout discours culturel qui se veut analytique passe par la référence à un corpus - plus ou moins ouvert - de « textes d'auteur », valorisés par une vision et un style personnels qui permettent au critique de les dégager des seules finalités commerciales. Mais étendre le corpus des grands « textes » de cinéma afin d'y inclure certaines séries ne me paraît ni viable, ni même souhaitable à propos d'une forme culturelle produite, justement, *en série*. Dans la mesure où une telle démarche ne peut qu'entériner le statut d'infériorité de la série, elle est faussée d'avance.

Or, force est de constater que la critique de la télévision en France (ou ailleurs) n'a pas de légitimité. Parent pauvre du cinéma, sans les lettres de noblesse de ce dernier, la fiction à la télévision (et *a fortiori* les séries anglo-saxonnes) se prête trop facilement aux condamnations d'ordre général pour cause de médiocrité : comme le remarque Guy Hennebelle, « on reste comme frappé d'aphasie devant ses produits¹ ». Justifier cette aphasie par le mépris d'une « sous-forme culturelle », prétendre que la série est indigne d'analyse rationnelle, équivaut tout simplement à un aveu d'impuissance : tout en refusant de passer par une analyse de « textes d'auteur », il s'agit d'intégrer une forme culturelle *dans le domaine de la critique*. Comme nous le rappelle très justement Serge Daney, il y a séries et séries². Comment alors en parler critiqueusement, c'est à dire, d'une façon qui avance notre connaissance, qui ne soit ni moralisatrice, tranchée d'avance, ni purement descriptive, impressionniste ou anecdotique ?

¹ « La gueuse » (pp. 5-6) in *CinémaAction*, 44, dossier « L'influence de la télévision sur le cinéma » (réuni par G. Hennebelle et R. Prédal), Editions du Cerf, 1987.

² Serge Daney, *Le Salaire du Zappeur*, Ramsay, 1988, pp. 113-17.

Il est facile de comprendre pourquoi, dans un contexte où il a fallu établir sa légitimité, la recherche sémiologique a privilégié un corpus de films « classiques », laissant dans l'ombre des genres « mineurs » comme la fiction à la télévision³. Qui plus est, le corpus énorme de séries télévisées rendait cette forme culturelle extrêmement difficile à circonscrire pour qui voulait démontrer l'existence de structures formelles universelles dans le domaine des arts cinématographiques. Contrairement aux films classiques, que leur fertilité et leur densité rendent particulièrement accessibles à une analyse textuelle du sens, le sol rocailleux des séries ne semble supporter que les oppositions binaires les plus élémentaires et atemporelles (héros, méchant, etc) : il n'est guère surprenant que la tendance actuelle dans les pays anglo-saxons soit de rejeter le fardeau de l'interprétation sur le téléspectateur, justifiant l'impuissance analytique par la soi-disant capacité de celui-ci à « résister » par lui-même.

Pourquoi cette impuissance ? Malgré ses garanties de rigueur scientifique, la sémiologie était destinée à rester à jamais au niveau d'une théorie descriptive, forme de taxinomie de plus en plus sophistiquée sans explication causale de son contenu. La tentative de formaliser une grammaire universelle du cinéma impliquait que chaque analyse d'un film spécifique devait s'appliquer à tous les films : toute analyse ne pouvait que confirmer ou infléchir la taxinomie originale⁴. Le courant structuraliste inspiré par Umberto Eco dans son analyse célèbre des romans figurant le personnage de James Bond (analyse elle-même inspirée par les travaux de Vladimir Propp dans les années 1920 sur les contes russes) était condamné à ratifier à jamais la correspondance formelle entre un récit et une constante applicable à tous les récits⁵. Comme le conclut triomphalement

³ Dans la préface d'une nouvelle édition (« Folio », Gallimard, 1986) de son livre classique *Praxis du Cinéma* (1967), Noël Burch se livre à une autocritique douloureuse (et trop sévère) de ses tendances formalistes et élitistes. Il est vrai que « la quête de figures abstraites, quasi musicales, dites "structures" » avait tendance à privilégier des films qui « se détachaient du peloton » d'un point de vue intellectuel et esthétique.

⁴ Voir le bilan des travaux sémiologiques, particulièrement ceux de Christian Metz, tiré par Jean Mitry : « Si la sémiologie est capable de dire comment ça signifie, elle est incapable de dire pourquoi ça signifie... Ses systématisations sont toujours a posteriori » (*La Sémiologie en question : langage et cinéma*, Editions du Cerf, 1987, p. 30).

⁵ Umberto Eco, « James Bond : une combinatoire narrative » in *L'analyse structurale du récit* (*Communications* 8), (« Points », Seuil, 1981). Pour une critique dévastatrice de Propp, voir Lévi-Strauss, « Structure et forme » in *L'Anthropologie Structurale*, tome 2 (Pion, 1978).

John Fiske, après avoir appliqué les catégories de Propp à un épisode de *Bionic Woman* : « La structure de Propp sous-tend le récit télévisuel typique avec une consistance remarquable »⁶. Même vraie, une telle conclusion, selon les termes du critique américain Fredric Jameson, « nous confronte à quelque chose d'aussi final et énigmatique que les constantes de la science moderne, tel le pi, ou la vitesse de la lumière »⁷. Rideau : toute explication du contenu semble théoriquement exclue. Ce genre d'analyse, qui consiste en l'identification des permutations d'un récit de base, ne fonctionne que trop bien dans le cas des séries, typifiées par ce que Todd Gitlin appelle « la pensée recombinaire »⁸, une créativité de moindre résistance qui répond au besoin de scénarios à la chaîne et à la réticence à prendre des risques commerciaux. Loin de prouver la perspicacité supérieure d'une approche analytique, « la pensée recombinaire » fait partie intégrante du sens commun des producteurs : d'après Aaron Spelling (*Starsky et Hutch*), « il n'y a que sept récits originaux »⁹. Nous revenons à notre question initiale : que dire d'une série en dehors des évidences qui frappent tous les téléspectateurs ? Il faudra procéder à la construction d'un objet théorique qui soit propre aux séries.

Commençons par une supposition : c'est la popularité même d'une série qui rend digne d'analyse son contenu. La force d'une série vient de sa capacité - toujours relative - à résoudre des contradictions sociales de manière cohérente, convaincante et divertissante. Affirmation qui nous ramène inéluctablement au travail de Claude Lévi-Strauss¹⁰.

Pour Lévi-Strauss, de même que le langage se compose d'unités fondamentales (phonèmes, morphèmes, sémèmes), les mythes aussi se composent de ce qu'il appelle des « mythèmes », des unités de sens (thèmes, relations entre personnages) qui apparaissent, parfois à des intervalles très espacés, dans le récit. Comme la partition d'orchestre, le mythe peut être déchiffré sur un axe synchronique (lecture de gauche à droite : la mélodie, la continuité narrative), et sur une axe diachronique (lecture de haut en bas : les règles harmoniques, la structure thématique) C'est cette dernière lecture qui révèle la structure, présente en filigrane

⁶ Fiske, *Television Culture*, (London: Methuen, 1987), p. 137

⁷ Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, (London: Methuen, 1986, p.121).

⁸ Todd Gitlin, *Inside Prime Time* (New York: Pantheon, 1983).

⁹ Cité in *Ibid.*, p.81

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *L'anthropologie Structurale*, (Pion, 1958), pp 227-55.

dans la narration, qui donne un sens au mythe, et sans laquelle celui-ci ne pourrait exister. Dans son analyse célèbre du mythe d'Oedipe, Lévi-Strauss organise des fragments narratifs en deux paires de colonnes: la survalorisation, et la sous-valorisation des rapports de parenté; le refus de l'origine autochtone de l'homme et la persistance de celle-ci. Le mythe d'Oedipe prend son sens dans un monde déchiré entre l'observation que chacun est né de l'union d'un homme et d'une femme, et l'explication cosmologique de l'origine autochtone des êtres humains, nés de la terre comme les plantes. La contradiction ne peut se résoudre directement: le problème original - né de l'un, ou né des deux ? - est déplacé sur un autre - né du différent, ou né du même ? Lévi-Strauss conclut: « L'expérience peut démentir la théorie, mais la vie sociale vérifie la cosmologie dans la mesure où l'une et l'autre trahissent la même structure contradictoire. Donc la cosmologie est vraie »¹¹

Pour sommaire qu'elle soit, l'analyse de Lévi-Strauss a le mérite de nous donner un aperçu d'une mentalité *étrange mais logique*, mentalité qui faisait partie des pratiques sociales d'un monde à jamais perdu. Rien du mythe ne reste, ou plutôt rien que des traces mystérieuses. Nous ne pouvons que spéculer sur le « vrai » sens que les anciens Grecs « reconnaissaient » de façon *inconsciente* dans le mythe.

Dans ses versions antérieures, le mythe d'Oedipe ne se termine pas en tragédie. Selon Lévi-Strauss, un nombre de variantes théoriquement infini peut être créé à partir des possibilités logiques contenues dans les oppositions fondamentales. Mais ici, il est susceptible de subir les critiques qu'il fait lui-même de Propp. Que les mythes soient permutable ne signifie pas pour autant qu'ils soient arbitraires: toute « loi structurelle du mythe » qui réduit tous les récits à la même structure (opposition de la nature à la culture) est en elle-même une constante énigmatique. Qu'est-ce qui engendre des variantes du mythe? Comment expliquer leur contenu spécifique ?

La question de la détermination sociale est cruciale. Si nous voulons expliquer la spécificité des versions tragiques du mythe d'Oedipe de Sophocle (c. 430, 401 av. J.C.) en termes matérialistes, il faut établir un rapport entre celles-ci et le contexte politique et idéologique de la société grecque d'alors. Comme le demande Jean-Pierre Vernant: « Si la tragédie

¹¹ *Ibid.*, p. 248. Pour une critique de Lévi-Strauss qui reste assez bien disposée à son égard (et qui m'a largement inspirée), voir Maurice Godelier, *L'idéal et le Matériel*, (Fayard, 1984), pp 9-39.

puise sa matière dans un type de rêve qui a valeur universelle, ... pourquoi la tragédie est-elle née dans le monde grec au tournant du VI^e et du V^e siècle ? ... Pourquoi, en Grèce même, la veine tragique s'est-elle si rapidement tarie pour s'effacer devant une réflexion philosophique qui a fait disparaître, en rendant raison, ces contradictions sur lesquelles la tragédie construisait son univers dramatique ?¹² »

L'émergence de la Cité d'Athènes au VI^e siècle av.J.-C., et l'établissement de droits égaux pour tous les citoyens, ont supposé l'émergence correspondante de rapports sociaux *abstraits*, libres de liens personnels ou de famille. L'ordre politique se détache de la cosmologie pour devenir l'objet de la discussion *rationnelle*. Vernant montre, de façon convaincante, que dans les versions tragiques de Sophocle, situées à la frontière de la responsabilité humaine et du Destin, le mythe traditionnel sert de cadre pour mettre en question un modèle inconsistant de la nature humaine qui oscille entre les Dieux et les Bêtes (tous les deux sans tabou d'inceste). Une connaissance de la nature humaine définie en termes cosmologiques s'avère « tragique », c'est-à-dire, inutile si l'on ne peut échapper au Destin. Les pièces de Sophocle peuvent donc être interprétées comme une *intervention stratégique* pour affirmer que la nature humaine consiste en la capacité de poser des questions qui admettent une solution rationnelle, qui refusent le langage ambigu de l'oracle et l'équation de la marche du temps (et des générations) avec le Destin.

Sans dimension politique qui pourrait expliquer les variantes du mythe, l'analyse de Lévi-Strauss reste radicalement incomplète. Ce n'est pas une question de détail: aucune interprétation moderne ne peut espérer rendre compte de la richesse de la cosmologie grecque. C'est plutôt une question de principe: l'émergence d'une société de classes, composée de citoyens et d'esclaves, doit forcément re-positionner le personnage du tyran, non plus partie intégrante de la cosmologie mais désormais menace potentielle pour l'ordre démocratique de la Cité. Il y a deux points essentiels à noter ici. Premièrement, c'est travestir la démonstration de Lévi-Strauss que de réduire sa « méthode » à une quelconque liste descriptive d'oppositions: celles-ci doivent être *mises en relation et interprétées*. Deuxièmement, les oppositions doivent être *contextualisées*: autrement dit, il faut lier le mythe à autre chose que lui-même si l'on veut proposer une *explication* de son contenu.

¹² Jean-Pierre Vernant, « Oedipe sans complexe » in J.-P. Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Oedipe et ses mythes* (Editions Complexe, Bruxelles, 1988), p. 4-5.

De même que le langage dépend de la différence entre ce qui est énoncé et ce qui ne l'est pas, les thèmes de la vie sociale sont identifiés et (dé)valorisés par leur mise en relation avec leur contraire. Le sens d'un récit se constitue par la condensation des relations que celui-ci génère entre plusieurs oppositions fondamentales, et par le *déplacement d'une opposition* vers une autre, où elle peut être « résolue » de façon plus convaincante (par exemple, les conflits sociaux transférés sur le terrain des conflits interpersonnels). Comme l'affirme Lévi-Strauss, le mythe prend son sens dans la mesure où il affronte les contradictions d'une société, et fournit un modèle logique à la résolution d'une contradiction. Ce qui place l'analyse structurelle du mythe clairement dans un contexte social et politique. Le problème de la détermination sociale émerge ici avec toute sa force: la structure (ou grille inconsciente d'interprétation) ne saurait être immanente au « texte ». Autrement dit, il faut expliquer comment celui-ci vient à être *structuré*.

Incapable d'affronter le problème de la détermination, le structuralisme se limite toujours à une analyse *positive*, il ne peut expliquer pourquoi le mythe « est ainsi et pas autrement ». Comme l'affirme Pierre Macherey: «... Mieux qu'aucun autre, Lévi-Strauss sait dire ce qu'il y a dans un mythe. Mais... il ne voit pas ce qui ne s'y trouve pas, et sans quoi peut-être le mythe n'existerait pas »¹³. Le mythe est donc structuré aussi par des contradictions qu'il est obligé d'ignorer, qui ne peuvent se résoudre dans la structure qu'il se donne. Cette forme de détermination indirecte, que Macherey appelle une *absence structurée*, renvoie nécessairement l'analyse du mythe à son contexte social. Un « mythe » existe autant par ce qu'il *ne peut dire*, ce qui produit en son sein des tensions et des failles, détruisant son harmonie interne.

Il faut à ce point abandonner le terme de « mythe » qui, appliqué métaphoriquement aux sociétés modernes, implique une vision *essentialiste* d'une idéologie unitaire et expressive. Le terme de Macherey, *projet idéologique*, qui réfère à ce qui donne sens et cohérence aux figures et aux signes, évoque mieux la façon dont l'oeuvre, guidée par une *intentio operis*, essaie d'imposer son interprétation de la réalité avec plus ou moins de succès. Etant donné le lien inséparable dans la série télévisée entre un

¹³ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la Production Littéraire*, (Maspero, 1971 (1966), p. 177). A mon avis, ce livre, quoique daté, échappe au contexte théorique et politique de sa parution (il fut publié dans la collection « Théorie » dirigée par Louis Althusser).

projet idéologique (largement inconscient) et une stratégie commerciale (largement consciente), nous utiliserons également le terme *stratégie idéologique* pour marquer le fait que la série est consubstantiellement une forme économique et idéologique.

Macherey illustre son argument par une analyse de l'oeuvre de Jules Verne. Dans la mesure où elle a été décisive pour mes propres analyses, il est utile de la résumer brièvement. Très schématiquement, dans les « romans de la science » de Verne, c'est la conquête de la Nature par l'industrie qui définit la marche de l'Histoire. La Nature est toujours en avance, elle rêve l'avenir de l'homme: un jour la race humaine règnera en maîtresse sur la planète. Entre les humains, la machine et la Nature, s'établit une série d'identités fondées sur leur complémentarité fondamentale. A ce niveau, Verne a tout ce qu'il faut pour écrire ses livres et, en même temps, il n'a rien du tout: il faut que ce projet soit *figuré*. Mais la traduction de ces éléments thématiques sous forme narrative (en l'occurrence, le voyage de découverte), caractérisée par l'absence de conflit qui pourrait déranger la réalisation de la destinée de l'homme, mène à une contradiction extraordinaire. Découverte et conquête étant identiques, l'humanité ne peut suivre le même chemin qu'à la condition de trouver la *trace* de l'explorateur: de même, le voyage de découverte suit les traces d'un autre qui, seul, a déjà anticipé le futur *dans le passé*.

Cela est particulièrement évident dans le roman *L'île Mystérieuse*. Verne assemble les éléments qui traduisent son projet: l'île inhabitée (la Nature à l'état vierge); une société en microcosme (un groupe « représentatif » d'Américains « nordistes », naufragés de l'air: l'ingénieur, le reporter, le jeune homme, le marin, le nègre, et le chien); et la Science (dans le personnage de l'ingénieur). Ensemble parfait: l'absence de femmes montre la volonté de ne pas voir « détourner » le projet de colonisation. Mais que faire, une fois que l'île est explorée ? Faux écart: la nature se prête à l'aventure de sa transformation. « Nous ferons de cette île une petite Amérique ! Nous y bâtirons des villes, nous y établirons des chemins de fer, nous y installerons des télégraphes, et un beau jour, quand elle sera bien transformée, bien aménagée, bien civilisée, nous l'offrirons au gouvernement de l'Union »¹⁴.

C'est là que s'ouvre une fissure entre le projet idéologique et l'intrigue. Sur l'île, les rapports sociaux sont évidemment évacués: il n'y a

¹⁴ Cité in *ibid.*, p. 241.

pas de discordance entre le projet et sa réalisation, aucun conflit interne qui pourrait propulser la narration. Au fur et à mesure que l'histoire avance, les protagonistes, loin d'être les conquérants de la Nature, subissent des incidents qui leur échappent. Habitée par une « force mystérieuse », l'île sert, en réalité, de base au capitaine Némó. A la fin du livre, le centre du récit se déplace vers Némó et le jugement porté sur le projet illusoire de ce dernier: révolutionner la science non pour construire une société meilleure mais pour aménager sa propre solitude. Le livre s'achève non sur l'image d'une conquête mais sur celle d'une destruction. Avec Némó, qui n'est pas davantage conquérant de la nature que les colons, doivent disparaître et l'île et toute trace de la colonie: les colons n'auront ensuite qu'à reproduire l'aventure en achetant un vaste domaine dans l'Etat d'Iowa (avec l'aide posthume de Némó qui leur a légué une caisse de pierres précieuses).

L'absence des rapports de force qui caractérisent la société industrielle et la colonisation « politique » (récusée par Verne par Némó interposé) est présente comme une énorme faille dans le roman. Au lieu de raconter la conquête de la Nature, Verne finit par démontrer que son projet (une colonisation idéale de terres vierges, qui permet la réalisation d'une société de petits producteurs égaux) est historiquement dépassé: incapable de représenter le futur, le romancier retourne vers le passé, vers le théâtre mythique de l'individualisme bourgeois sous une forme pure, l'île de Robinson Crusoé. La conquête de la Nature se fige à jamais dans le passé. En aucune façon, ces limites ne trahissent une quelconque faiblesse artistique de la part de Verne. Ils révèlent plutôt les limites réelles du projet idéologique qu'il s'efforçait d'illustrer sur le plan fictif.

De cette analyse, on peut dégager trois niveaux formels, communs à tout récit:

- a) un projet idéologique qui lui donne un sens et une cohérence dans un contexte socio-économique donné;
- b) un assemblage qui réunit et agence les éléments concrets nécessaires à la figuration du projet sous une forme fictive;
- c) le récit lui-même, la mise en mouvement de l'assemblage.

C'est dans l'inter-relation des niveaux formels cités ci-dessus que se produisent les failles et les tensions d'un « texte »: plus ce dernier essaye de rester fidèle au projet qui le sous-tend, plus il doit renoncer au développement narratif, ou s'efforcer de revenir à son point de départ; plus

il embrasse la complexité, plus il doit affronter les failles qui s'ouvrent entre l'assemblage et le récit. Loin d'être l'expression harmonieuse d'un projet de départ, la traduction en récit ne peut que trahir les limites du projet en question. Pour paraphraser Macherey, une série est « toujours dans un état critique », donc ouverte à une critique qui tente de la situer en tant que réponse stratégique aux questions d'époque qui « posent problème » précisément parce qu'il n'existe pas de « solution » qui soit évidente ou incontestée. La série se doit, directement ou indirectement (par déplacement sur un autre terrain), d'affronter ces problèmes sous peine d'être « sans intérêt » (et il ne faut jamais sous-estimer à quel point il est difficile pour une série de s'imposer durablement).

On ne peut établir des correspondances d'ordre générale entre les séries et un système socio-économique: cataloguer les séries en termes d'une idéologie essentialiste (comme ce fut le cas pour une certaine critique marxiste¹⁵), c'est tout expliquer en n'expliquant rien du tout. Chacune à sa manière, les études de Lévi-Strauss et de Macherey nous fournissent les moyens d'analyser plus finement le contenu d'un ensemble composé d'un grand nombre de récits différents. Dans le cas d'une série, l'explication doit se concentrer non pas au niveau du récit, mais au niveau de l'assemblage, qui n'est jamais arbitraire. Chaque épisode renvoie à un nombre limité de prémisses, à partir desquelles on tire une série de variantes narratives. C'est dans la cohérence logique entre les épisodes différents que se dévoile la stratégie qui détermine le choix d'un assemblage, stratégie elle-même déterminée par le besoin (en dernière instance politique) d'affronter des contradictions sociales spécifiques et changeantes.

Et le plaisir du téléspectateur dans tout cela ? Ce ne sont pas les seules fusillades ou les poursuites en voitures qui permettent à une série d'exister, encore moins de survivre à l'écran là où d'autres, appliquant les mêmes « recettes », ont échoué. Osons le dire: ce qui donne plaisir, ce n'est pas ce qui est en sus du projet idéologique, mais bien celui-ci même, figuré sous une forme divertissante. C'est cela, et rien d'autre, qui sous-tend les mécanismes d'« identification » avec les protagonistes.

• •
•

¹⁵ Voir par exemple Jean-Marie Piemme, *La propagande inavouée*, (Editions 10/18, 1975).

Nous voilà maintenant avec un objet théorique (la série en tant que stratégie idéologique). Il ne saurait être question d'appliquer mécaniquement une quelconque « méthode »: du simple fait qu'une stratégie idéologique n'est jamais transparente, l'explication du contenu d'une série passe obligatoirement par un travail d'interprétation. Le point de départ pour chacune des analyses, c'est la condensation de l'ensemble d'une série en un nombre limité d'idéologèmes, des thèmes ou des tropes récurrents liés à des situations narratives différentes. Pour synthétiser la stratégie globale, j'ai tenté de lire entre, et « à côté », de ces idéologèmes, d'être réceptif, autant que possible, aux résonances métaphoriques. Dans le sillage de Macherey, qui refuse de voir l'oeuvre comme une unité cohérente et « linéaire », j'ai prêté une attention particulière aux « failles » d'une série, ces moments où le projet idéologique trahit ses limites (invraisemblances d'un scénario, scènes « secondaires » où la série « baisse sa garde », discours trop « artificiels », critères explicites d'évaluation des personnages¹⁶). Loin de prétendre dénoncer les faiblesses d'une série du haut de sa supériorité, l'analyse critique vise plutôt à mettre en question les résolutions proposées, nécessairement fragiles et instables. En effet, rallier (et divertir) un public de masse composé des gens de tous bords politiques autour d'un même projet positif sans tomber dans l'incohérence totale n'est pas chose facile. De par sa nature même, la série est une forme trop ambiguë pour se prêter à une lecture politique superficielle de son contenu. Aucun projet idéologique n'est suffisamment cohérent pour survivre intact à l'épreuve de la figuration: en ce sens, l'absence relative de difficultés (comme dans certaines séries policières américaines qui réduisent le crime à un sport privé entre flics « humains » et psychopathes) témoigne d'une « lâcheté », d'une dérobaude, d'une incapacité à affronter de manière convaincante la dimension sociale des conflits entre personnes.

Ce qui suit est une sélection personnelle de séries anglaises et américaines parmi les plus intéressantes et les plus marquantes depuis la fin des années 1950 jusqu'à présent. J'ai écarté les feuilletons (histoires à rallonge et à l'eau de rose) qui demanderaient une autre approche par un critique mieux disposé à leur égard que moi. Trois grandes catégories ont été utilisées pour organiser les séries retenues en chapitre: la nature humaine (« les séries populistes »); la modernité (« les séries pop »); et l'ordre public (« les séries policières »).

¹⁶ Sur les mécanismes d'évaluation des personnages fictifs, voir l'élucidation théorique rigoureuse de Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, (PUF, « Ecriture », 1984).

LES SÉRIES POPULISTES

L'émergence de la forme « série télévisée »

Même à l'intérieur du monde ultra-commercial de la télévision américaine, les pièces de théâtre ont constitué la forme dominante des dramatiques à la télévision au milieu des années 1950, époque où les scénaristes et les directeurs de chaînes pensaient que l'avantage spécifique de la télévision sur le théâtre et le cinéma, c'était de permettre l'exploration des « émotions » en raison de l'affinité « naturelle » du petit écran pour le gros plan. Dans la mesure où le contenu des premières séries était fortement influencé par les contingences économiques, il vaut la peine de relater brièvement les circonstances au cours desquelles les séries ont émergé en tant que forme télévisuelle¹.

Virtuellement, toute fiction télévisée, au début des années 1950, était tournée en direct. La radio constituait la source d'inspiration essentielle, que ce soit sous la forme de *soap operas*, de sagas ou de pièces policières. Les premières « fictions épisodiques » (*Martin Kane*, *Private Eye*; *Mr District Attorney*; *Man Against Crime*) étaient de pauvres choses (de piètres décors constituaient le lieu rien moins qu'idéal de pugilats à mains nues). Sponsorisé par les cigarettes Camel et produit par une agence publicitaire, *Man Against Crime* utilisait jusqu'à cinquante scénaristes *free-lance*. Ces auteurs avaient à se soumettre à une série d'instructions restrictives: les banquiers et les hommes d'affaires n'étaient pas des personnages utiles pour des raisons politiques (Maccarthysme) qui interdisaient d'en faire des suspects; les médecins (alliés stratégiques du lobby du tabac) ne devaient être montrés que sous un jour très favorable; les personnages « douteux » ne devaient pas fumer; l'intrigue devait inclure au moins une « jolie femme », de préférence vivant une histoire d'amour éphémère avec le héros Ralph Bellamy; l'un des cinq lieux de tournage devait être

¹ Pour les détails qui suivent, je me suis appuyé sur l'histoire généraliste de la télévision américaine écrite par Erik Burnow, *Tube of Plenty* (Oxford: Oxford University Press, 1975, 1990).

l'appartement « chic » de Bellamy à Manhattan, la fin de chaque épisode devait incorporer une séquence de recherche d'indice manquant, plus ou moins longue selon le temps qui restait à passer à l'antenne.

Etant donné que les pièces en direct semblaient être la forme naturelle de la fiction à la télévision, il sembla vite préférable de développer une structure plus serrée, plus adaptée à la représentation théâtrale. On créa la division du travail entre télévision en direct et télévision filmée, en utilisant le film de 25 minutes (trop cher pour qu'on le généralise) pour faire les histoires qui se jouaient dans la nature et impliquaient de l'action physique. Alors qu'on se servait du direct pour les pièces « psychologiques » filmées en intérieurs dans les studios de New York.

Écrites spécialement pour les contraintes de la production en direct, avec un minimum de décors et de changements de costumes, les pièces télévisées exploraient ce qui apparaissait comme le sujet naturel de la télévision: la nature humaine que l'on pouvait montrer de façon graphique grâce aux gros plans. Souvent désignée comme « l'âge d'or de la télévision », cette période (1952-6) a subi l'influence des techniques de l'Actor's Studio, dont le style ombrageux et physique semblait particulièrement adapté aux gros plans et aux plateaux clairsemés. En 1955, il n'y avait pas moins de treize programmes de théâtre en direct sur la télévision américaine, sponsorisés par des sociétés importantes comme Philco, Goodyear, US Steel, Revlon, Motorola. Au départ, les sponsors souhaitaient attacher l'image de leur société à des productions de « prestige », mais ils en vinrent vite à se plaindre de l'incohérence entre l'optimisme de leurs messages publicitaires et l'atmosphère lourde et tendue du monde du drame psychologique.

C'est Philco qui le premier, en 1955, se tourna vers les séries filmées produites par Hollywood. Les sponsors commençaient à préférer l'identification à des comédiens agréablement présentés sur une base de continuité, d'autant plus que ces derniers, pour la plupart inconnus au cinéma, étaient prêts à tourner aussi dans des spots publicitaires. Le boycott des réseaux de télévision par Hollywood s'acheva en 1955 quand la Warner, comprenant le potentiel publicitaire du nouveau médium, accepta de produire des « séries filmées » pour ABC pendant la saison 1955-6, en insérant dans tous les films de 60 minutes un segment publicitaire de 10 minutes qui annonçait ses futures productions. On filma trois séries basées sur de vieux films - *Casablanca*, *King's Row* et *Casablanca* - pour amortir les

Cheyenne

plateaux déjà existants et les anciens stock shots. *Cheyenne* eut tant de succès qu'il dura sept saisons et donna naissance à de nombreux rejetons (*Maverick*, *Colt 45*, *Lawman*, *Wyatt Earp*, *Gunsmoke*).

A mesure que les studios de cinéma affrontaient le déclin historique du cinéma, les séries apparurent vite comme l'alternative idéale aux films de série B. En effet, le film à petit budget (en général un Western) dépendait d'un public régulier allant au cinéma sans discrimination, et supportait le plus gros du choc provoqué par la concurrence avec la télévision. Le Western était idéal pour faire des séries, on pouvait se servir des plateaux et insérer les vieux stock shots de foules, de hordes d'animaux et de scènes de bars. Alors qu'un film de série B ordinaire coûtait entre \$300,000 et \$600,000, un épisode de *Cheyenne*, tourné en cinq jours, revenait à \$75,000. Mieux encore, les gains sur les rediffusions sous franchise et sur les ventes à l'étranger étaient du profit pur. A la fin de 1957, plus d'une centaine de séries télévisées étaient en cours de production et presque toutes dans les studios d'Hollywood.

Le déplacement du centre de gravité de la télévision américaine de New York à Hollywood accéléra l'emprise des séries qui pouvaient utiliser et réutiliser l'infrastructure des studios, à la différence des pièces qui exigeaient la construction d'un nouveau décor à chaque fois. Pour satisfaire les demandes incessantes des programmeurs, il fallut logiquement s'appuyer sur les mêmes acteurs et les mêmes décors de façon régulière. Les séries pouvaient aussi faire un usage plus rationnel des guest stars, alors que les tournages en direct immobilisaient même les petits rôles le temps de la répétition et du tournage. Une formule se créa: chaque épisode d'une série contenait un nombre limité d'acteurs fixes et plusieurs « invités ».

Second avantage: les séries étaient plus faciles à manier par les scénaristes, considération importante lors de l'industrialisation de la production. Alors que pour écrire une seule pièce, le talent de l'auteur réside dans la construction (difficile) d'un développement simultané et cohérent de l'histoire et du personnage, les épisodes d'une série peuvent s'étouffer avec les réarrangements de possibilités logiques déjà manifestes dans les caractéristiques de personnages préconçus. Le recours aux personnages préconçus facilitait énormément la production de scénarios de

télévision, évolution nécessaire si les séries devaient continuer chaque semaine pendant toute une saison².

Par-dessus tout, les séries ont permis de résoudre le problème de la régularité qui devenait aigu, dès lors que les spots publicitaires groupés remplaçaient la sponsoring. La sponsoring directe correspondait à un premier stade de la télévision où les chaînes n'avaient pas le contrôle financier nécessaire pour imposer leur propre programmation. Une fois ce contrôle acquis (en alliance avec les sociétés de production), les annonceurs ne furent plus autorisés à lire les scripts à l'avance: les chaînes de télévision devaient leur garantir un public régulier pour le même créneau hebdomadaire. Pour la saison 1958-59, dans neuf sur dix des programmes les plus populaires, on trouvait des séries où revenaient les mêmes personnages. La quantité d'émissions en direct tomba de 80% de l'ensemble en 1953 à 33% en 1960.

Les séries constituaient la forme idéale de production de masse rationalisée, tout en avançant sur une corde raide idéologique entre l'exigence de « distraction excitante » (qui impliquait de montrer la violence légitimisée) et la crainte largement répandue, dérivée d'un behaviorisme simplifié, devant le pouvoir potentiel du nouveau médium de miner les réseaux traditionnels de cohésion sociale (famille, école, église etc). Entre les demandes contradictoires de ceux qui réclamaient à la fois de l'action et de la pédagogie morale, il n'y avait qu'une faible marge de manoeuvre. Les (bons) personnages récurrents n'étaient pas transformables et leurs déterminations morales étaient immédiatement visibles. Le conflit au sein de cette formation statique était catalysé par des personnages (en général méchants) adaptables, non attachés à la série et intervenant de l'extérieur. Le Western qui domina les programmations de télévision après la seconde moitié des années 1950 pouvait puiser dans un vaste fond littéraire mais les scénaristes pouvaient aussi piller les romans d'autres genres: la série *Wagon Train* par exemple adaptait de façon à peine déguisée les romans

² Pour apprécier les difficultés inhérentes à l'approche « feuilletonesque » de la fiction d'aventures à la télévision, considérez les remarques de la scénariste britannique Renée Ray en 1956: « Quand j'ai débuté le scénario de *The Strange World of Planet X*, j'ai découpé l'histoire en six parties, puis j'ai ajouté une esquisse de ce qui devait être incorporé dans chaque épisode. Tout en travaillant toujours en vue d'une fin excitante d'un « à pic » qui donnerait envie aux téléspectateurs de voir l'épisode suivant... D'abord je « fais la connaissance » des personnages sur lesquels je vais écrire. Je leur donne un nom, ensuite j'ajoute des manières et finalement, mais ce n'est pas le moins important, je décide de la façon dont ils vont parler ». (*TV Times* (Londres), Sept 7, 1956, p. 12).

« classiques » (*Orgueil et Préjugé; De grandes espérances*). Du point de vue formel, les séries étaient capables de greffer n'importe quelle histoire « externe » sur un assemblage strictement contrôlé.

Le succès rapide de l'industrie de la télévision américaine ne peut s'expliquer uniquement en termes de facteurs économiques: la tradition populiste, qui pouvait traiter les tensions sociales sur un plan moral et non pas politique, contribua à enraciner la fiction télévisée sur un terrain idéologique sûr. La stigmatisation morale de certains individus issus des élites contenait en elle-même les éléments de la narration mélodramatique et permettait d'intégrer à la nation tout individu acceptant des lignes de conduite élémentaires.

La télévision avait à jouer un rôle politique très clair: intégrer une Amérique ethniquement disparate dans une culture nationale. Le sociologue Daniel Bell a fait remarquer la lenteur avec laquelle les Etats-unis se sont constitués en tant que « société nationale », le système médiatique réussissant à créer une cohésion au delà de l'église, des partis politiques, du système éducatif et des élites dirigeantes. Selon Bell:

« La société à laquelle manquait des institutions nationales bien définies et d'une classe dirigeante consciente de l'être s'amalgame grâce aux moyens de communication de masse. Dans la mesure où il est possible d'établir la date d'une révolution sociale, nous pouvons peut-être marquer d'une pierre blanche le 7 Mars 1955. Cette nuit-là, un Américain sur deux a pu contempler Mary Martin jouer le rôle de Peter Pan devant les caméras. Jamais auparavant, dans toute l'histoire, un seul individu n'avait été vu et entendu en même temps par une telle quantité de personnes. C'est ce qu'Adam Smith avait appelé la « Grande Société », mais grande à un point qu'il n'avait pas pu imaginer³. »

L'explication fonctionnaliste est beaucoup trop mécanique: une série ne peut rallier autour d'une seule technologie un public de masse. La capacité à transcender les clivages politiques réside non dans la simple négation des tensions sociales mais dans l'affirmation d'un consensus dérivé de la résolution d'un conflit politique passé. Les valeurs du New Deal, alliées à la moralité du populisme américain, devaient se révéler

³ Cité in A. Mattelart et J.-M. Piemme, *Télévision: enjeux sans frontières*, (Grenoble: PUG, 1980), p. 40. Le texte de Bell date du début des années soixante.

essentielles pendant les premières années de la télévision américaine. C'est en re-travaillant les conflits d'un stade antécédent du capitalisme industriel à l'intérieur du cadre politique du New Deal - l'alliance entre la loi (ou un appareil d'état embryonnaire) et les citoyens ordinaires pour protéger les faibles contre les forts (les monopolistes) - que le Western télévisé a pu devenir une forme de distraction « adulte ».

Le populisme se caractérise fondamentalement par son absence de conscience de classe et se retrouve aussi bien sous des formes conservatrices que progressistes. La nation est divisée non pas en classes sociales mais en une majorité écrasante de « braves gens » (pleins des qualités les plus désirables de la « nature humaine ») et une poignée de « mauvais éléments », sophistiqués et retors (et souvent « nés avec une cuillère d'argent dans la bouche »). Tous les autres, qu'ils soient commerçants, fermiers, ouvriers ou employés, reconnaissent tacitement la différence entre le Bien et le Mal. Le populisme dépend d'une vision religieuse de la nature humaine dans la mesure où l'on écarte l'influence des différents milieux sociaux en faveur d'une évaluation morale de la conduite humaine, applicable à tous. Par là-même, la source de l'exploitation et du désordre jaillit d'un appétit de richesse et de pouvoir contre nature, appétit qui dépasse de loin l'intérêt rationnel. Les problèmes sociaux réclament plus de sensibilité morale et non pas des théories sociologiques mises en pratique par un gouvernement fédéral interventionniste⁴. Comme l'affirmait le candidat historique du populisme rural William Jennings Bryan: « ce dont ce pays a besoin, ce n'est pas de plus de cerveau, mais de plus de coeur ».

⁴ En réalité, le rôle de l'Etat dans la tradition populiste a toujours été profondément ambigu. Autant on voit stigmatiser ses tendances bureaucratiques, liberticides, et son alignement sur les intérêts des riches et des puissants, autant on fait appel à lui pour intervenir en faveur des intérêts sectoriels. Alliance des fermiers du Midwest et du Sud, et des mineurs d'argent de Californie, le courant organisé du populisme (des années 1870 jusqu'aux années 1890) était favorable à la nationalisation des chemins de fer. Les ennemis directs du populisme, c'étaient les « ploutocrates » qui contrôlaient l'industrie et la finance au détriment des intérêts agricoles: le populisme visait à un capitalisme utopique de petits producteurs sans grandes sociétés « monopolistes ».

Le populisme urbain (à partir des années 1930) jouait les intérêts des Etats contre l'Etat fédéral, dans une alliance régionale de toutes les classes contre « l'establishment libéral » de la Côte Est. Pour plus de détails, voir George McKenna, « Populism: the American Ideology », introduction à *American Populism* (New York: Putnam's Sons, 1974), (textes réunis sous sa direction). Collection d'écrits et de discours d'hommes politiques qui vont de Jefferson à George Wallace et à Hubert Humphrey, ce livre réunit différentes tendances historiques du populisme américain, sous ses formes urbaines et rurales, conservatrices et progressistes.

La distinction entre nature humaine « naturelle » et comportements « contre nature » était aussi transférée sur l'environnement social. On valorisait l'existence simple et rurale des petites villes par rapport à celle des cités « artificielles ». La Nature est le grand oeuvre de Dieu, le seul signe de ses véritables intentions, mais elle est déformée par les perversions de la ville (une des séries dramatiques les plus populaires du début des années 1960 s'appelait *The Naked City* et relatait chaque semaine l'histoire d'un individu pris dans les tentacules de New York). Les relations sociales « naturelles » s'exprimaient à travers les liens étroits entre les membres d'une famille ou entre individus égaux dans un monde rural idéalisé: les classes sociales n'étaient que l'invention artificielle d'une grande ville comme New York, siège des grosses affaires, de la grosse politique et du vice. Cela faisait du Western un théâtre moral parfait où les vérités essentielles de la condition humaine pouvaient s'exprimer loin des influences déformantes de la ville moderne.

« Je paie pour ce que je bois »

Genre lâche qui couvre un vaste territoire spatio-temporel, le Western s'étale du début du 19^e siècle jusqu'à 1890, date de la fermeture de la Frontière, sur un territoire qui part des Monts Appalaches, des Sierras, des Montagnes Rocheuses, du désert de l'Arizona, des plaines de Texas pour aller jusqu'aux vallées de la Californie. L'élément commun qui lie cette chronologie et cette géographie disparates, c'est l'idée d'une frontière à l'existence autant psychologique qu'historique et géographique. En termes très généraux, le Western s'attaque à une contradiction américaine brûlante: celle qui oppose les valeurs de la libre entreprise (et ses conséquences inégalitaires) à l'humanisme égalitaire au coeur de la Constitution révolutionnaire. Cette tension, endémique à la doctrine républicaine, est déplacée sur un passé imaginaire datant d'avant le développement du capitalisme industriel, et sur des conflits autour de valeurs inaliénables, situées en dehors des rapports marchands (la communauté, la famille, l'inviolabilité de la femme blanche). La Frontière constituait le point de rencontre idéologique entre civilisation et barbarie.

En 1893, l'historien Frederick Jackson Turner dans ce qui devait devenir une idée reçue, déclarait que le caractère américain (dans tout le pays) avait été influencé par la colonisation de l'Ouest, et que cette influence faisait partie de la « destinée manifeste » du pays. Au-delà des

limites de la civilisation s'étendaient les Territoires Sauvages de la Nature, chaque fois que la société entraînait en contact avec la Nature, la nature humaine s'en trouvait régénérée. Le concept de frontière travaillait les champs mythiques de l'utopie rurale, vision idyllique jaillie de l'égalité sociale théorique incarnée par la Constitution. La présence de ressources naturelles illimitées à l'intérieur du continent devait permettre de réaliser cette égalité théorique⁵.

Le seul obstacle à cette utopie, si l'on écarte la résistance « primitive » des Indiens, peuple barbare déchu par Satan, qui participe de la nature corrompue, résidait dans la faiblesse morale de certains pionniers qui les menait à enfreindre la loi divine. Comme le démontre André Glucksmann⁶, le Western nous ramène aux fondements mêmes de la société, à ce moment privilégié où la nature est humanisée, la loi instituée et où s'impose une rudimentaire division du travail. Les vertus des paysans indépendants - descendants d'une classe qui fut l'épine dorsale des deux révolutions anglaise et américaine - s'affirment dans un théâtre imaginaire où le droit à la propriété existe en dehors des relations d'exploitation. J. Mauduy et G. Henriet résument cette situation ainsi: « Ce qui détermine le droit (et le droit moral justifie le droit), c'est l'idée répandue que, dans une société où moyens de production et produits appartiennent au producteur, la terre est à celui qui la fait valoir... L'homme civilisé est un agriculteur, à la différence de l'Indien chasseur qui ne l'exploite pas (au sens européen du terme) ou du noble qui n'en retire qu'un titre historiquement caduc⁷. Les valeurs bourgeoises se sont fondues aux valeurs morales naturelles. Dès ses débuts, le Western est étroitement associé à une vision morale forte et unifiante. L'acteur Tom Mix déclarait: « J'ai adopté une philosophie simple qui m'a toujours bien servi - rester propre au point de vue moral et physique, ne pas manger trop... rester en forme physique, être loyal, protéger les faibles des forts »⁸.

⁵ Voir l'excellent livre de Jean-Louis Leutrat, *Le Western*, (Armand Colin, 1973), pp. 145-7.

⁶ André Glucksmann, « Les aventures de la tragédie », in Raymond Bellour (sous la direction de), *Le Western: sources, mythes, auteurs, acteurs, filmographies* (Editions 10/18, pp. 71-89.

⁷ J. Mauduy, G. Henriet, *Géographies du Western* (Nathan, 1989), p. 23. L'ouvrage est remarquable.

⁸ Cité in Jean-Louis Rieuepeyrou, *La Grande Aventure du Western: du Far West à Hollywood (1894-1963)* (Ramsay, 1988, 1971), p. 118.

Les premiers Westerns au cinéma tiraient leur force du patriotisme et du militarisme associés à l'émergence des Etats-Unis en tant que puissance impérialiste. La conquête de l'Ouest et la défaite des Indiens - présentés comme une menace pour la femme blanche - ont été mises en scène avec une bonne conscience totale. Pendant les années 1930 et 1940, sous l'influence du New Deal, le centre d'intérêt des Westerns a commencé à basculer vers le conflit entre colons indépendants et la forme de capitalisme monopoliste que représentaient les sociétés de chemin de fer, qui n'hésitaient pas à utiliser des moyens illégaux pour se saisir des terres. C'est ce thème qui a prévalu dans les Westerns à la télévision, le conflit avec les Indiens cadrant mal avec une des missions politiques de cette dernière: intégrer les minorités ethniques (y compris les Noirs) dans la société américaine.

Confiant en sa transposition de l'idéologie du New Deal sur un terrain mythique où les valeurs de la libre entreprise pouvaient triompher, le Western est devenu au tournant des années 1950, virtuellement synonyme de culture américaine, cadre idéal à la transmission d'un code moral commun. En Novembre 1953, dans son discours d'acceptation lors de la remise d'un « *civil rights award* », le Président Eisenhower faisait observer:

« J'ai été élevé dans une petite ville dont la plupart d'entre vous n'ont jamais entendu parler, mais qui est célèbre dans l'Ouest ! C'est Abilene dans le Kansas. Nous avons eu très longtemps un shérif du nom de Wild Bill Hickok. Si vous ne le connaissez pas, lisez un peu plus vos Westerns. Cette ville avait un code moral et j'ai été élevé en tant que petit garçon à révérencer ce code.⁹ »

En plusieurs années, grâce à la télévision, nouveau médium, les Américains ont pris leur Président au mot: « regardez davantage vos Westerns ». Entre 1948 et 1972, les chaînes américaines n'ont pas passé moins de 120 séries de Western. La saison 1957 a vu l'arrivée de 28 nouvelles séries, la saison de 1959, 32 de plus. Dès ce moment là, un tiers

⁹ Cité in Rita Parks, *The Western hero in film and television* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1982), p. 141.

du temps d'antenne nocturne de tous les réseaux était occupé par les Westerns¹⁰.

Les Westerns à la télévision différaient radicalement des films. Les coûts de production interdisaient tout accent sur les plans d'extérieur en faveur d'un seul lieu fixe (ranch, comptoir, ville frontière) qui recevait chaque semaine des « visiteurs ». A la façon des pièces télévisées, les séries devaient raconter des histoires compactes impliquant un nombre limité de personnages. En effet, les Westerns étaient une forme déguisée de « drame réaliste » où les problèmes sociaux contemporains pouvaient être traités sur le terrain plus sûr d'un Ouest idéalisé. Ce déplacement des anxiétés des années 1950 (en premier lieu, le relâchement moral associé à la consommation), et la fonction pédagogique de la série *Bonanza* ont été bien exprimés par John Cawelti:

« Le ranch des Cartwright est entouré d'un monde de chicaneries, de violence et de trahison presque comme l'harmonieuse banlieue de la classe moyenne américaine est menacée par les forces explosives d'une société en expansion. Mais la cohésion, la loyauté mutuelle et les qualités de l'adaptation de la famille Cartwright se révèlent toujours capables de rejeter ou d'émousser le tranchant des forces d'invasion¹¹. »

Le second aspect majeur du Western à la télévision, c'est la façon dont il se concentre sur la période post-Guerre Civile, évitant ainsi la question du génocide des Indiens, et celle des blessures toujours sensibles de la Guerre Civile. Cette période, qui a vu croître le conflit entre petits propriétaires terriens et grands capitalistes, offrait aussi un terrain plus compatible aux valeurs du New Deal, vues comme la téléologie même du Rêve Américain. La Frontière était pratiquement fermée, rendant caduc le *gunlaw* (saisie violente des terres) qui accompagnait une appropriation sans limite du sol: dorénavant, le respect de la propriété s'érige en pierre de touche de l'harmonie sociale. C'est aux alentours de 1870 que se situent *Bonanza*, *The High Chaparral*, *Gunsmoke*, *Laredo*, *Laramie*, *The Big Valley* et

¹⁰ *Ibid.*, pp. 159-61, 130.

¹¹ Cité in *Ibid.*, p. 151.

une foule d'autres séries, qui s'étendaient géographiquement des Etats de Virginie, d'Arizona, du Texas et du Kansas jusqu'à la Californie.

Véhicule plus « distrayant » pour les contes moraux que les pièces télévisées, le Western devait pourtant brider étroitement la violence intrinsèque à son besoin de conflits physiques. Une série à succès, *The Outlaws*, dut être brusquement annulée en 1961, en raison de la vague de plaintes que suscitait sa violence jugée excessive. C'est pour cette raison que le Western s'est mis à tendre vers un sous genre du soap opera: les deux séries qui durèrent le plus longtemps, *Gunsmoke* (1955-75) et *Bonanza* (1959-71), ont dû leur succès à leur qualité de « spectacle familial ».

Dans *Bonanza*, la série la plus appréciée aux Etats-Unis entre 1964 et 1967, l'unité familiale consanguine constitue le coeur naturel d'une société embryonnaire, une unité patriarcale car les trois fils Cartwright sont les produits de trois mariages différents. Ben Cartwright a été veuf trois fois. La vertu profonde de la famille Cartwright suinte de chacun de ses membres, en dépit de leurs personnalités, de leurs aptitudes et de leurs physiques radicalement différents: même le benjamin Little Joe, aux allures de dandy séducteur, s'avère être un « type bien ». Bloc solide et complémentaire, la famille est en mesure de surmonter l'hostilité de l'extérieur grâce à sa cohérence et à ses talents variés¹². La menace vient toujours d'un ailleurs qui n'existe pas à l'intérieur de la série: son idéologie lui interdit toute rivalité sérieuse et personnelle entre les membres de la famille Cartwright, aussi bien qu'entre la famille Cartwright et les habitants de Virginia City, de braves gens dont la société embryonnaire est relativement harmonieuse.

Sur ce point, les instructions aux scénaristes de *Bonanza* sont tout à fait explicites: « Les habitants de la ville ne doivent pas se retourner contre les Cartwright... (qui) ont une conduite trop intelligente, sont trop respectés, trop prééminents pour que ce genre de chose se produise »¹³. La base idéologique de la série (la famille comme unité fondatrice de la société) est solide comme le roc mais ne peut, en elle-même, générer le

¹² Dans un article annonçant la nouvelle série *Bonanza* en 1960, le *TV Times* (Londres) l'a présentée ainsi: « Ben Cartwright est un homme sévère, un ennemi du Mal et qui aime citer la Bible... (Son fils) Adam est... comme son père, colosse. Avec les autres, surtout les femmes, il est timide et maladroit, mais gentil. Little Joe est un dandy, gai, romantique, frivole mais il est toujours prêt à prendre ses responsabilités, si besoin est (*TV Times*, May 8 1960, p. 6). On remarquera que la combinatoire de ces différences de personnalité suggère en soi des possibilités narratives.

¹³ Cité in Rita Parks, *op. cit.*, p. 163.

conflit nécessaire à tout récit d'aventure. Le conflit doit venir de «l'extérieur», et il est essentiel pour la stratégie idéologique d'établir une démarcation nette entre «intérieur» et «extérieur»: le parallèle établi par Cawelti entre le ranch et une banlieue moderne assiégée est extrêmement perceptif. Le conflit est déclenché par des «visiteurs» ou de «mauvais éléments» qui refusent de s'occuper de leurs propres affaires. Le principe cardinal qui consiste à ne pas mettre son nez dans les affaires des autres, base même de la réconciliation entre individualisme et harmonie sociale, fait surface dans chaque épisode ou presque, il est d'ailleurs souvent énoncé comme condition sine qua non de la vie en société. Ce thème était si important pour la série qu'on le trouve inscrit dans les mémos à l'attention des scénaristes : «Les Cartwright ne sont pas des bonnes âmes (*do-gooders*). Un problème ne doit jamais devenir le leur simplement parce qu'ils ont été fourrer leur nez dedans». Les Cartwright deviennent dépendants d'inconnus qui viennent troubler l'harmonie organique du ranch et de la ville pour montrer leur courage. La menace contre l'ordre social est toujours d'abord et avant tout une menace personnelle contre les Cartwright.

Menace qui vient d'en dehors de la ville, qui a réunis tous les éléments nécessaires à son épanouissement «libre» (la famille, des individus fiers et travailleurs, un code moral fort, l'absence d'une classe de grands propriétaires terriens). Il n'y a pas de projet social explicite : les habitants de la ville (représentation diverse de groupes raciaux et ethniques) n'ont qu'à attendre que les semences portent leurs fruits, tout en résistant à l'influence néfaste que peuvent avoir sur la ville des «mauvais éléments».

Dans « Day of the Dragon » (1961), qui raconte la campagne d'un politicien pour soulever l'hystérie anti-chinoise dans Virginia-City, Ben Cartwright prend soin de spécifier que la Ligue pour la Protection Civile - dont certains membres sont impliqués dans les attaques contre les chinois - est généralement composée de «gens civilisés». La tentative d'expliquer le racisme en termes des efforts intéressés d'un démagogue malhonnête Ridley, candidat à la Mairie, cadre bizarrement avec la conception de la série selon laquelle les habitants de la ville seraient des braves gens sages: après tout, un démagogue a besoin de moutons consentants pour le suivre. Enflammés par la rhétorique de Ridley, prêts à lyncher le jeune Jimmy Chung injustement accusé du meurtre d'une jeune femme blanche, les habitants de la ville abandonnent pourtant Ridley d'une seconde à l'autre, une fois sermonnés par les Cartwright. Bien que bons dans le fond, les gens

simples ont tendance à se laisser mal conduire, à se faire manipuler, à suivre la foule: seuls des individus remarquables d'une force morale supérieure peuvent les garder dans le droit chemin. La structure intérieur/extérieur de la série est doublée des relations entre les Cartwright qui possèdent - et exploitent, c'est crucial - le ranch Ponderosa, et les habitants de Virginia City. Les Cartwright interviennent de l'extérieur, juste en dehors de la ville, à partir de l'espace de la Nature, espace «pur», moralement non-contaminé.

Dans « The saga of Annie O'Toole » (1959), une rousse coléreuse, Annie O'Toole, et un autre homme se disputent les droits à une concession minière. Pour éviter au conflit de dégénérer violemment, Ben Cartwright propose qu'« en l'absence de loi officielle, nous fassions notre propre loi » et est nommé juge à l'unanimité. La genèse de la loi, c'est un individu de moralité supérieure dont les arguments sont acceptés par les autres citoyens comme les leurs. Jugeant avec équanimité, Cartwright décide en faveur d'Annie, de loin la personnalité la plus attirante des deux plaignants, en s'appuyant sur un détail qui, par bonheur, vient faire s'accorder la forme légale et la «loi humaine». L'épisode relate aussi la genèse du capitalisme sur un site minier où n'existe pas d'autorité officielle. La courageuse Annie O'Toole fonde un restaurant sur le site, en association avec Adam Cartwright, le fils aîné, qui fournit la nourriture et le fuel. Bien qu'elle ne sache ni lire ni écrire, Annie est une excellente cuisinière, le commentaire nous informe qu'« elle a un certain talent pour les affaires » (faisant passer le prix de son ragoût de \$1.50 à \$10 en l'espace de quelques semaines, probablement en accord avec la loi de l'offre et de la demande, bien qu'on se demande comment de pauvres mineurs pourront s'offrir de payer). Finalement, Annie gagne une petite fortune, suffisante pour faire un «bon» mariage et s'acheter une maison de campagne. Les conditions de l'acquisition de richesse à partir de pratiquement rien (un petit morceau de terrain) sont réunies de façon minimaliste: des dons naturels, de l'opportunisme, et une forte personnalité (Annie est irlandaise).

Dans « The Stranger » (1960), un joueur, Sam Board, débarque à Virginia City dans l'espoir de pouvoir acheter de la terre sans travailler, et sans emprunter à la banque. Adam Cartwright lui dit que ce n'est qu'en travaillant que l'on peut gagner assez d'argent pour posséder de la terre et lui offre du travail sur le ranch, un salaire de \$40 par mois, et à la fin de l'année, la propriété de dix têtes de bétail. Ben Cartwright, sommes-nous informés, a dû travailler de longues années avant de pouvoir acheter le

ranch de ses rêves. Le passage d'une secte dont la doctrine interdit l'usage de la violence suggère à Board l'idée d'une façon plus facile de s'enrichir (individu instable, il a refusé l'offre généreuse d'Adam). Pendant qu'il dépouille la secte, Board tue leur prophète. Se sentant responsable de cette mort, Adam tue Board lors d'une fusillade: cette justice naturelle au nom de ceux qui ne peuvent se défendre eux-mêmes s'oppose à la foi pacifiste de la secte et Adam perd la fille du prophète dont il était tombé amoureux (heureusement, parce que la secte est en route pour la Terre Promise dans le Nord-Ouest). La loi, qui existe pour défendre les faibles, dépend d'un minimum de cohérence sociale fondée sur le double respect de la propriété et de l'opinion des autres.

L'épisode « Enter Mark Twain » (1959), raconte la visite à Virginia City du journaliste Sam Clemens, il ne reste que le temps d'utiliser sa plume pour détruire les ambitions du juge Billington, candidat à la mairie mais à la solde d'une société de chemin de fer sans scrupules, et sur le point de saisir une partie du ranch Ponderosa. Clemens brise la réputation de Billington en l'appelant « Professeur Moi Je » parce qu'il commence toutes ses phrases par « Je ». L'individualisme vaniteux ne sert, selon la morale de l'épisode, qu'à cacher la faiblesse et la corruption sous-jacentes. Le véritable individualisme, c'est Clemens qui le montre, lui le « personnage » qui a traversé les Etats-Unis en long et en large, exerçant des douzaines de métiers avant de choisir de partager son savoir avec ses concitoyens. A l'opposé des habitants de la ville qui acceptent avec enthousiasme de boire aux frais de Billington, Clemens a des principes qu'il a acquis grâce à l'expérience: « Je paie pour ce que je bois ». Quintessence du héros populiste américain, Clemens combine courage physique et sagesse. C'est en présence des Cartwright, lors d'une fusillade contre le gang du chemin de fer qu'il trouve son célèbre pseudonyme: « Mark Twain », né de ses souvenirs des bateaux à vapeur sur le Mississippi.

La seule source de tension dans *Bonanza*, qui fait passer des homélies religieuses simples sous forme d'aventures séculaires, vient du positionnement ambigu des habitants de la ville. Pour pouvoir donner des leçons de morale, les Cartwright devaient être montrés comme supérieurs aux autres. Le Mal provient de la mauvaise nature d'une petite minorité d'« étrangers » mais pour que la menace devienne réelle, présente un danger suffisant pour mériter une intervention et générer un suspense narratif, le Mal doit pénétrer les habitants de la ville, lieu suspect, qui ont moins de tenue morale que les Cartwright, terriens. Il s'agit là d'une

véritable difficulté théologique: rendre compte des origines du Mal, problème qui sous-tend la plupart des séries américaines. Un Dieu tout puissant a créé l'homme parfait, à Son Image. Mais le serpent, qui tente Adam et Eve avec le fruit de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal, fait aussi partie de la Création. Expliquer le Mal comme une force externe, suivant la doctrine puritaine qui imagine un univers où Dieu et Satan livrent combat, c'est tendre vers un dualisme qui mine la base monothéiste de la foi chrétienne. Traduit sous une forme séculaire, ce dilemme implique une oscillation constante entre expliquer le Mal en termes des imperfections de la nature humaine, et le présenter comme une force extérieure qui détourne la bonté fondamentale des humains. La République a besoin d'être guidée par des individus supérieurs comme les Cartwright si les valeurs populistes doivent s'imposer, mais la dévaluation du jugement moral des habitants de la ville est en contradiction avec la foi populiste en la capacité des gens simples à distinguer le Bien du Mal. Bien que capables de se laisser fourvoyer, les gens de la ville reconnaissent vite la justesse des arguments des Cartwright quand vient le moment fatal. Cela, parce qu'ils connaissent déjà les homélies des Cartwright et qu'ils les acceptent d'avance: les habitants de Virginia City, comme les téléspectateurs un siècle plus tard, avaient besoin d'être continuellement rappelés à l'ordre.

A mesure que s'avançaient les années 1960, les difficultés idéologiques à utiliser un décor de Western s'accumulaient, surtout auprès d'un public plus jeune. Ancrer les valeurs de la libre entreprise dans un tel décor reposait sur la perception de l'harmonie essentielle d'une société sous sa forme pure, et sur son extension téléologique en une Amérique du New Deal dont les valeurs « traditionnelles » semblaient mal adaptées à une nouvelle ère de consommation de masse. Les termes directement politiques des grandes questions sociales des années 1960 (le racisme, la pauvreté, la Guerre du Vietnam) exigeaient une stratégie plus appropriée.

« Les robes que porte votre femme »

Fondée sur la lutte historique entre les autorités et le crime organisé pendant l'époque de la Prohibition, *Les Incorruptibles* (*The Untouchables*) (1959-63) peut être appréhendée comme une tentative pour remettre à jour la tradition populiste. En effet, cette époque marque un tournant décisif dans les rapports de force entre l'Amérique urbaine (plutôt contre la

Prohibition) et l'Amérique rurale (plutôt pour) : à partir du début des années 1930, la répartition de la population se fit de plus en plus à l'avantage des zones urbanisées. Les expériences d'Eliot Ness et sa petite bande d'agents du FBI enseignent par l'exemple que les vices engendrés par la ville peuvent être combattus par tous ceux qui ont un sens moral particulièrement fort, alors que les erreurs des provinciaux naissent plus d'une « bonne nature ». L'erreur majeure serait de prendre à la lettre le rêve américain, d'assimiler la ville à l'argent facilement gagné : dans « The Waxey Gordon Story », une jolie ingénue qui veut devenir chanteuse se trouve piégée dans ce lieu périlleux qu'est la boîte de nuit (louche), lieu qui condense les vices liés au sexe et à l'argent.

La stratégie idéologique des *Incorruptibles*, c'est de démarquer l'entreprise privée légitime (qui accepte l'autorité de l'Etat) d'un capitalisme sauvage, de déplacer la critique populiste des milieux d'affaires sur le gangstérisme. La question de la moralité individuelle devient primordiale car, en termes purement commerciaux, peu de choses différencient l'honnête homme d'affaires du gangster. Dans l'un des derniers épisodes (« One Last Killing », 1963), le gangster Julius Flack, anticipant une prochaine légalisation de la vente de l'alcool, prépare ce que le commentaire hors champ appelle (ironiquement) « une reconversion industrielle » vers le marché de vice et des narcotiques. Pour ce faire, il faut se débarrasser des hommes de main comme Krupa dont la violence tous azimuts est devenue un handicap (« Quand il faut que tu supprimes un individu, tu es un maître. Mais est-ce que tu sais mener une affaire sérieuse? ») Sommé de démontrer un sens aigu des affaires sans avoir recours à la violence, Krupa propose le vol et la reconversion de 200,000 litres d'alcool industriel :

Krupa: ... Parce que ça vaut un million de dollars.

Flack: Comme si tu pouvais vendre ta camelote à un autre que moi, idiot !

Krupa: Julius, si tu me parles en homme d'affaires, je te demande un prix raisonnable pour une marchandise garantie, aucune difficulté.

Flack: Tu raisonnes comme un naïf. Si je suis le seul acheteur, tu seras bien obligé d'accepter mon prix. Ça ne vaut que \$100,000 pour moi.

Les rapports de force entre deux gangsters sont les mêmes que ceux établis entre le petit monde des affaires et le capital monopoliste. Le gangster est un homme d'affaires qui ne respecte pas la loi, s'exprimant dans une langue d'une grande brutalité et se servant de la violence pour éliminer la concurrence. A première vue, la Prohibition paraît un curieux choix pour un théâtre moral : le sens commun en était venu à rejeter la régulation de la vie privée par l'Etat (du moins en ce qui concernait la consommation d'alcool). Mais le commerce illégal d'alcool n'était qu'un tremplin vers les rackets plus lucratifs qui commençaient à s'installer dans tous les secteurs de l'économie, et qui visaient à l'élimination violente de la concurrence, que ce soit à l'amont (les grossistes) ou à l'aval (les détaillants), suivant ainsi les stratégies d'intégration verticale des grands trusts. La conséquence inévitable de l'existence des rackets fut une série inflationniste de hausses de prix qui touchaient directement le consommateur, ce qui revenait à une taxe illégale et à un gant jeté face à l'autorité de l'Etat.

Dans le sillage du New Deal, la série cherche à lier le populisme à l'interventionnisme étatique, et fait faire cause commune à l'Etat et aux Américains moyens contre une menace condensée du vice et du capital monopoliste. Loin du gigantisme de ce dernier, l'Etat est représenté par un petit groupe multi-ethnique (Eliot Ness et ses collègues), relativement désavantagé dans la lutte contre un adversaire qui ne manque ni d'infrastructure ni de moyens financiers. On insiste constamment sur la dimension affairiste du crime organisé. Dans « Junk Man », un trafiquant de narcotiques qui couvre ses activités par le commerce de ferraille se plaint que ses « bénéfiques deviennent de plus en plus bas... Ness a réduit de moitié mon chiffre d'affaires ». En se situant dans la période juste avant le New Deal, référence de fond déplacée sur la Prohibition, la série nous présente un monde cauchemardesque où il n'y a guère de place pour la libre entreprise sous sa forme contemporaine, domptée, « civilisée », respectant le rôle de l'Etat dans la gestion de l'économie. L'importance du référent New Deal émerge dans le commentaire hors champ qui suit (« One Last Killing ») : « Le 1er Mars 1933, les faillites bancaires sement la panique d'un bout à l'autre du pays. Les Américains mettent leurs espoirs en Franklin Roosevelt pour qu'il restaure la tranquillité ».

Seul l'Etat fait barrière entre les monopoles illicites et l'homme moyen. « Les empires » des gangsters font figure d'Etats rivaux, caractérisés

par des hiérarchies sociales rétrogrades, pré-républicaines. « Le mot maison semblait un appellation bien modeste pour une telle demeure. Waxey était le roi, il avait sa cour et les individus à mine patibulaire étaient ses loyaux sujets » (« The Waxey Gordon story »). Les gangsters parlaient de leur « territoire », de la « conquête » d'autres « Etats ». Dans cette guerre contre l'Etat, peu de gangsters regrettaient d'avoir fait le bon choix:

Waxey Gordon: Maintenant si vous aviez un peu de bon sens, vous opteriez pour une situation plus lucrative, disons... vous connaissez « suivez le guide » ? Vous avez dû le jouer gamin. Vous n'avez qu'à suivre le guide, c'est à dire celui ou ceux qui se débrouillent et vous aurez vite fait de faire fortune en cours de route.

Eliot Ness: Et que feriez-vous de mon métier et tout ce qu'il représente ?

Gordon: J'en connais d'autres qui travaillent pour le gouvernement et qui... (il se retient) Je sais à un sou près ce que vous gagnez par an, les robes que votre femme porte, les miracles qu'elle est obligée de faire pour joindre les deux bouts. Il est temps de changer votre fusil d'épaule. Vous êtes en train de gâcher votre vie. Vous êtes un homme intelligent. Au moins que ça vous rapporte... Il y a quantité de gens qui fouillent dans mes poubelles. Les plus dégourdis sortent de l'or et les moins malins ne sortent que des ordures.

Ness: Pour moi, dans une poubelle, il n'y a que des ordures.

Gordon: ... Moi, je suis parti de rien, j'ai fait mon chemin tout seul, et maintenant, je suis en haut de l'échelle, j'ai les meilleurs costumes avec une cravate pour sortir chaque jour de l'année, je possède la voiture la plus rapide et vous savez pourquoi ? Parce que j'ai une tête moi, j'ai un cerveau dont je sais me servir et ça me rapporte. Et vous, qu'est-ce que vous êtes ? Vous êtes un article de rebut qu'on met à la poubelle. On perd son temps avec vous... Rien n'a changé depuis que j'étais gosse et que les sales moutards faisaient bande à part et refusaient à jouer avec les autres.

Ness: Peut-être n'aimaient-ils pas vos lois.

Gordon: Non, parce que ces gars étaient ce que vous êtes aujourd'hui « des froussards! (giflé par Ness) La dernière personne qui m'a fait ça est morte dans un « accident ».



Eliot Ness (Robert Stark)

Source: François Julien, *La Loi des Séries*, Bernard Barrault, 1987.
Que l'auteur et l'éditeur soient remerciés pour la permission de reproduire des photos tirées de cet ouvrage

Ness: Sortez d'ici !

Gordon (ironiquement): Je pars, bon et loyal serviteur du gouvernement.

Dans un système qui encourage l'ambition personnelle mais qui a du mal à accepter que l'Etat puisse intervenir pour stipuler les bornes, pour veiller à ce que l'ambition démesurée de certains n'entraîne pas de conséquences négatives pour les autres, l'harmonie et la cohésion sociales dépendent de la vigilance de chacun. L'Etat ne peut agir seul: les bornes existent, non seulement dans les codes de commerce mais aussi dans un code moral commun. L'essor de la consommation dans les années 1950, l'extension du crédit, et la montée de la délinquance juvénile qui les accompagnait, ont suscité des angoisses quant à l'effondrement des fondements moraux du pays, un retour à la jungle qui régnait dans les années 1920. En effet, le gangstérisme qui a caractérisé les années de la Prohibition s'est appuyé sur une armée de jeunes truands, cherchant tous un raccourci vers la réussite dans une société dont les valeurs avaient été ébranlées par la guerre. Une guerre mondiale plus tard, l'anxiété provoquée par la recrudescence de la délinquance juvénile est déplacée sur le problème similaire de l'intégration des différents groupes « ethniques » - chacun avec ses coutumes et ses moeurs - dans le cadre moral du capitalisme américain. Pétulant et égoïste, le gangster (le plus souvent d'origine italienne ou juive) reste prisonnier des pulsions de gratification infantine: les deux références aux jeux d'enfant dans le passage ci-dessus indiquent que l'enjeu réel de ces fables est la jeunesse comme lieu stratégique de la reproduction de la société. Comportant le risque d'un infantilisme généralisé, la consommation est le maillon faible du lien entre les citoyens et l'Etat, ce qui met à l'épreuve les fondements du code moral qui unit la société américaine. Comme en témoigne la mise en cause implicite de la virilité de Ness qui, pour avoir refusé de placer la poursuite de la richesse au dessus de la loi, ne peut, selon Gordon, « satisfaire » sa femme.

Face à ce défi, le vrai héros est un individualiste qui se démarque du conformisme complaisant de ses concitoyens, reste fidèle aux valeurs traditionnelles qui sont les siennes et refuse de « suivre le guide » vers la satisfaction de « faux besoins ». Loin d'être le représentant d'une élite

liberticide tant stigmatisée par la tradition populiste, l'agent de l'Etat est un homme « pas comme les autres », qui subit de dures épreuves afin d'aider les gens à se tenir dans le droit chemin.

Les principes simples d'un monde rural idyllique s'avéraient de moins en moins adaptés aux drames spécifiques à la vie urbaine. Tous les citoyens étaient vulnérables: il fallait remanier d'urgence le code populiste pour qu'il soit mieux à même de résister aux vices grands comme les villes. Qui pis est, certains habitants n'hésitaient pas à être complices du vice: ce personnage familier des années 1920, la blonde « légère », a refait surface dans les années 1950, souvent en tant que force motrice d'une descente implacable dans la criminalité, intégralement liée à l'immoralité sexuelle. Le moindre signe de négligence sur la personne pouvait traduire la pire corruption de l'âme: la (blonde) secrétaire qui se fait les ongles (peints) au travail est à la solde de la mafia et complice du meurtre de son patron (« Waxey Gordon Story »). Ness a peu d'illusions sur les capacités de résistance de ses concitoyens: « n'y a un nouveau dénaturant dans cet alcool qu'il faut séparer pour le rendre buvable... Je ne veux pas avoir sur la conscience d'avoir empoisonné la population de San Francisco » (« One Last Killing »); « si nous échouons, il y aura suffisamment de narcotiques dans cette ville pour intoxiquer tous les habitants » (« Junk Man »). Dans maints épisodes, on trouve des intrigues secondaires portant sur les conséquences d'une cupidité mal maîtrisée: un chimiste qui voit un moyen de s'enrichir en faisant chanter le gangster Krupa (« One Last Killing ») est rapidement expédié dans l'autre monde pour sa peine. Le salaire du péché... ; dans la ville, tout le monde est complice potentiel du vice, l'harmonie sociale demande la vigilance de chacun.

Ce sont les biens de consommation qui menacent l'autorité de l'Etat. Un commentaire hors champ dans « Star Witness » (1960) déclare: « Les années 1930, une tache noire dans l'histoire du pays. Les gens, trop contents de s'approvisionner chez les gangsters pour tout ce qu'ils veulent. Les gangsters plongent leurs mains avides dans tous les secteurs du pays... Les gangsters ne veulent pas payer d'impôts au gouvernement », furmoyant le cynisme des autres commerçants quant à la capacité de la police à agir contre la mainmise des gangsters sur le marché des poissons, un commerçant courageux accepte de témoigner en justice contre un racket qui fait monter les prix aussi bien pour les détaillants que pour les consommateurs, et qui plus est, enlève \$40 millions par an aux coffres de l'Etat. L'ordre moral s'adresse à tous les citoyens car, sans leur coopération,

l'Etat est impuissant contre l'injustice: comme le dit le poissonnier, « il faut combattre (les gangsters) avec les poings, il faut mettre des millions de poings ensemble pour (les) combattre ». C'est en insistant sur son rôle dans le maintien de l'ordre public que l'Etat arrive à déplacer et à légitimer son intervention dans la vie économique. Le gangster incarne une menace contre les citoyens ordinaires à la fois criminelle et économique: l'épilogue à « Star Witness » nous informe que « deux jours avant l'exécution (du gangster) McOrris, le prix de gros (du poisson) est tombé de 50 % ». C'est l'Etat, et non pas le monde de l'entreprise, qui se révèle l'allié objectif des valeurs populistes traditionnelles, mises à mal par la venue d'une société de consommation favorisant l'avarice généralisée qui fait le lit du crime.

L'alliance entre l'Etat et une moralité personnelle au-dessus de tout soupçon devient plus nécessaire que jamais. A cette fin, les expériences de Ness et sa bande servent d'illustration à des vérités générales sur la condition humaine. Dans « A taste for Pineapple » (1963), après un attentat qui le laisse temporairement aveugle, Ness conclut qu'« un homme qui prétend ne jamais avoir peur est soit un menteur, soit un fou », il réfère à ses propres sentiments et passe jugement sur son assaillant, héros de guerre devenu tueur psychopathe à la solde des gangsters. Parce qu'il représente l'Etat, espace social neutre et désintéressé, Ness est en mesure de révéler objectivement les forces et les faiblesses de ses concitoyens¹⁴.

Au sommet de sa popularité, *Les Incorruptibles* était suivie par un ménage américain sur trois. La représentation graphique et « réaliste » des meurtres commis par les gangsters explique en grande partie le succès

¹⁴ Dans « The Otto Frick Story » (1960), la poursuite de la richesse en dehors du cadre de la loi est explicitement liée aux extrêmes politiques, étrangers à la culture américaine de tolérance que défend l'Etat. Un réseau de trafic d'héroïne, dirigé par Otto Frick, un américain de souche allemande, s'allie avec les Nazis, qui le fournissent gratuitement dans l'espoir de pouvoir organiser et financer une cinquième colonne. L'attaché culturel Nazi, Messlinger, explique à Hans Eberhart, jeune lieutenant de Frick: « Au fur et à mesure que notre mouvement grandira dans ce pays, il ne va pas manquer d'occasions pour vous et moi, Hans, de devenir riches en peu de temps... Nos chefs Nazis sont des gens si riches que, comparés à tout ça, les magnats comme Morgan et Rockefeller ne sont que des vendeurs de cacahuètes ». La menace interne posée par les gangsters est aussi redoutable pour la sécurité nationale que celle posée par des puissances étrangères hostiles. L'épilogue de l'épisode (prononcé par le journaliste maccarthyste notoire, Walter Winchell) insiste lourdement sur les parallèles entre les Nazis et les Communistes: « Encore aujourd'hui, après l'effondrement des rêves d'Hitler dans les horreurs de la guerre, les voix du totalitarisme ne sont pas éteintes. Vous pouvez encore les entendre, si vous prêtez l'oreille ». Dans le contexte de l'épisode, qui montre la persécution des commerçants juifs par le gang de Frick, l'avertissement s'adresse également aux racistes blancs.

exceptionnel de la série, mais chaque épisode a provoqué des milliers de lettres de protestation contre sa « violence excessive ». Il ne faut pas prendre ces critiques - pour sincères qu'elles soient - au pied de la lettre: de telles critiques d'ordre moral ne font souvent que déplacer un malaise proprement idéologique. La stratégie qui consistait à se servir de l'époque de la Prohibition comme exemple négatif d'un capitalisme archaïque échappant à la régulation étatique fut (mal) interprétée par beaucoup de téléspectateurs qui refusaient d'être positionnés en tant que complices virtuels ou potentiels du Mal, et qui retournaient l'accusation tacite de connivence à l'envoyeur¹⁵. En effet, on reprochait aux « incorruptibles » de donner un (mauvais) exemple du point de vue de l'image de la violence qu'ils prétendaient flétrir au niveau du discours. La tentative d'intégrer les intérêts de l'Etat aux valeurs populistes décolle ici: accentuer l'individualisme du représentant du gouvernement suppose qu'on le démarque du conformisme d'une masse vivant - consciemment ou non - du mauvais côté de la ligne. De plus, la transposition de l'anxiété entourant les jeunes sur le problème antérieur de l'intégration de l'anxiété entourant les dans l'économie américaine échoue devant l'hostilité de ces communautés, effusquées par les « stéréotypes négatifs » présentés par la série. Dans les derniers épisodes, les gangsters portent des noms anglo-saxons et la violence s'estompe.

* *

* *

Comme *Les Incorruptibles*, *Sur la piste du crime (The FBI)* (1965-73) s'appuie sur des fictionalisations de faits réels. Plus que jamais, les obligations de citoyenneté se révèlent exigeantes: le moindre écart dans la vie quotidienne, le moindre manquement au devoir, peuvent avoir des rejaillissements énormes pour la sécurité nationale. Dans « Wind it up and it betrays you » (1968), un agent Américain du KGB sort des photos de scientifiques qui travaillent sur un projet secret pour la Défense Nationale. « Voilà quatre bons américains... (il retient une photo) Le défaut dans son armure, c'est l'envie. Il veut être chef ». Sans être malveillant, de bons Américains peuvent trahir malgré eux en organisant mal leurs priorités dans la vie, en plaçant les liens de famille ou d'amitié, ou pire, une

¹⁵ « Elliot Ness constata que sur 100 personnes capables de fournir des renseignements, une seule le ferait volontairement » (voix hors champ, « The Otto Frick Story »).

soudaine passion sexuelle, au dessus de la loi et de l'intérêt national. La ligne qui sépare le bon citoyen du traître est mince: des circonstances inhabituelles ou malheureuses peuvent rendre vulnérable n'importe qui. A la recherche du complice américain de terroristes Castristes cachés parmi l'équipage d'un bateau (« *The Gray Passenger* », 1968), un agent du FBI pose ce qui devait être une question récurrente dans la série: « Est-ce que Colfax a déjà manifesté un besoin d'argent important ? » De ces faiblesses morales, peuvent découler des conséquences terribles: comme nous le rappelle l'épilogue qui distribue les jugements à la fin de chaque épisode, « il était condamné à la peine de mort ». Le Destin plane au-dessus de la série, composant des épreuves d'ordre moral devant lesquelles certains réussiront et d'autres échoueront. L'Américain devenu espion du KGB dans « *Wind it up...* » déclare avec philosophie: « C'est à croire que là où je suis, de nouveaux problèmes me rattrapent toujours. C'est mon destin ». Dans « *The Harvest* » (1968), Lisa, propriétaire de ranch Chicano, dit à Billy Silker, voleur de banques en fuite: « on n'échappe pas au Destin ».

Le titre « *The Gray Passenger* » est révélateur: la tension dramatique de la série vient essentiellement d'une exploration de la partie « grise » de la nature humaine, cette zone qui oscille dangereusement entre le Bien et le Mal, entre le volontarisme et le Destin. Pour certains, tout a été tranché d'avance. Quand son amante lui demande s'il ne rêve pas d'avoir un autre métier, « plus calme », comme directeur de banque ou peintre, le traître dans « *Wind it up...* » n'hésite pas une seconde « jamais ». Pour d'autres, la balance peut finalement pencher en faveur du Bien: en co-opérant avec le FBI, la cynique Barbara Reyes (« *The Gray Passenger* ») sauve sa peau et son âme, après la prise de conscience que son amant Latin-Américain et communiste ne vaut pas la peine: « Ce qui compte pour toi par dessus de tout, c'est de séduire les femmes ». Mais pour d'autres encore, le sort en est jeté. Dans « *The Harvest* », le fugitif Billy Silker tombe amoureux de Lisa mais bien qu'aspirant au mariage et à « une vie stable », il ne peut résister aux pressions exercées par son partenaire criminel pour participer à un dernier coup. Le cœur brisé par sa propre faiblesse, il déclare:

Billy: Lisa, j'ai cru que les gens pourraient changer mais je me suis trompé. Je ne peux rien t'offrir.

Lisa (qui regarde le vieux Martínez, estropié, jadis le meilleur torero de Mexique, simulant une course de taureaux avec un petit garçon): Il est

resté Martínez, le meilleur matador de Mexique et non pas un vieil homme impotent. C'est un homme fort, gracieux, et brave. Il ne faut pas essayer de changer. On ne peut rien contre sa nature.

Le coup tourne mal. Dans une scène pathétique, Billy promet d'emmener Lisa dans le Kansas, son Etat natal, et ajoute, avant de mourir: « Ce n'est pas toujours facile... On peut oublier ses erreurs, mais tu avais raison, notre enfance ne s'efface jamais. » Contrainte pour des raisons dramatiques à représenter Billy comme un être au fond décent et gentil, la série se doit d'expliquer sa criminalité autrement qu'en termes de mauvaise nature. C'était lors de son adolescence, après la saisie des terres de son père, écrasé par une phase descendante de l'économie, que Billy s'est tourné vers le crime: le côté face du rêve américain, un capitalisme prédateur, est évoqué sans être approfondi. Forte de sa pédagogie moraliste, la série ne veut pas basculer dans une explication sociologique de la délinquance: c'est plutôt le Destin, sous la forme d'une combinaison malheureuse de circonstances (saisie des terres plus jeunesse plus caractère faible), qui en est responsable. La tension entre le Destin en tant qu'explication des injustices de la vie, et le volontarisme impliqué par l'usage de mauvais exemples à des fins pédagogiques, se résout de façon fragile par la présentation de la jeunesse comme lieu stratégique de la reproduction sociale, lieu où les faiblesses de la nature humaine sont mises à l'épreuve et fixées à jamais.

Les obligations de citoyenneté posent problème à ceux qui n'ont pas bénéficié du rêve américain. Qu'il ait fallu poser cette question, voilà qui témoigne déjà d'une anxiété quant à l'intégration des communautés les plus mal loties, surtout les Noirs qui, de plus en plus militants, commençaient à attaquer les fondements même du système américain. Or, dans *Sur la piste du Crime*, les Noirs se font remarquer par leur absence: les difficultés suscitées par l'existence d'une sous-classe permanente sont déplacées sur les Mexicain-Américains, beaucoup moins revendicatifs. Mais même une résistance passive était pleine de danger pour la sécurité du pays. Lors de l'interrogation de la maîtresse hispanophone d'un homme politique de mêche avec Castro, un agent du FBI demande:

Agent du FBI: Vous êtes Américaine?

Barbara Reyes: Oui, je suis née à San Fernando. Ma mère était si pauvre qu'elle a dû se faire arrêter chaque fois qu'elle arrivait à terme juste pour avoir un toit au-dessus de sa tête pour l'accouchement. Elle a tout fait pour moi. Elle survivait à tout, c'est ce que je fais moi aussi. Ne pas voir le Mal, ne pas entendre le Mal, ne pas parler du Mal, voilà ma philosophie.

Agent du FBI: Quand on remplace le Mal par la Vérité, ça fait quoi?

Barbara Reyes: La même chose.

Agent du FBI: Prête à tout du moment qu'on survit.

Le refus de faire face au Mal revient donc à un refus de regarder la Vérité (du Système Américain) en face, voilà ce que nous dit le philosophe maison du FBI. Mais la question reste posée: pourquoi les Chicanos et les Noirs, manifestement désavantagés par le Destin, doivent-ils pour autant se sentir attachés aux valeurs américaines? La chute dans le crime fait partie d'un processus implacable, prédestiné: étoffer des histoires simples de crime et de châtement, de dilemmes moraux déchirants devient aléatoire dans la mesure où un vrai dilemme implique l'existence du libre arbitre, ce qui rend caduque toute référence au Destin. La série tente de négocier cette difficulté en présentant des individus rongés par un mauvais sens des priorités dans la vie. Dans « Anatomy of a Prison Break » (1966), Frank, un ex-détenu, place son amour pour Cissie au-dessus de la loi:

Cissie: Frank, avec toutes ces voitures, on recherche des mécaniciens partout. Tu pourrais essayer de trouver un travail.

Frank: Tu ne comprends pas, je t'aime. J'en ai terminé, les petits boulots par ci, par là, le crédit. Toi, tu mérites mieux, la plus grande voiture, la fourrure la plus chère, et que dis-tu d'un petit voyage à Rome ?

Cissie: Frank, c'est toi que je veux.

Frank: Tu ne comprends pas, je le fais pour toi.

Cissie: Je ne veux pas ta fourrure ni d'un voyage à Rome. Je ne veux rien de tout cela.

Frank: Tu ne sais pas ce que tu veux. Ouvre les yeux! Des meubles qui tombent en morceaux, un toit qui fuit chaque fois qu'il pleut.

Cissie: Pour beaucoup de gens, c'est déjà le luxe.

Frank: Non, pas pour ma femme.

Frank n'est pas foncièrement mauvais, mais c'est son incapacité à mettre en perspective son désir louable de satisfaire sa femme qui mène fatalement au crime et à la tragédie. Le besoin insatiable d'offrir à sa femme (ou pire, à sa maîtresse) une fourrure, objet maudit qui sursexualise la femme et qui dérègle les comptes du ménage, est un trope fréquent dans ce genre de séries. Les miroirs aux alouettes offerts par la société de consommation affaiblissent l'allégeance à la loi: l'épisode suggère qu'il y a d'autres moyens de satisfaire sa femme - en étant droit et travailleur - que de la combler de cadeaux, mais le lien étroit entre la sexualité et la consommation, et l'anxiété que celui-ci suscite, est néanmoins présent dans le fil du texte.

La loyauté de chacun envers l'Etat est le principe fondamental de la vie sociale. Dans « The Kober List » (1968), le Dr Matthew Kober, médecin et père de famille respectable, se trouve déchiré entre son respect pour la loi et sa loyauté envers son père et son frère, gangsters tous les deux. C'est en plaçant la loi par-dessus tout qu'il est finalement plus loyal à son père que ne l'est son frère; celui-ci ne pense qu'à tuer son père pour reprendre son commerce. Le seul rempart contre le crime, c'est la co-opération active des citoyens, malheureusement de plus en plus détournés par des considérations matérielles. Dans « Conspiracy of Silence » (1969), l'enquête du FBI sur la fraude immobilière de la mafia dans une cité luxueuse appelée « Paradis Retrouvé » est gênée par la réticence des habitants à témoigner. L'expert-comptable Reese s'excuse devant Durand, chef de bureau du FBI:

Reese: Je crois que la mafia est un mythe mais si elle existe, c'est au FBI d'agir, pas à moi, n'est-ce pas? ... Ecoutez, croyez-moi, je suis prêt à vous apporter toute mon aide...

Durand: ... à l'exception d'un engagement direct... C'est un paradis où tout le monde ferme les yeux, un paradis d'autruches avec la tête enfouie dans le sable... M. Reese, La Cosa Nostra est un véritable

cancer, prétendre qu'elle n'existe pas ne sert à rien. Il faut ouvrir les yeux et combattre le Mal. Mais le FBI ne peut le vaincre que si chaque citoyen lui apporte son aide.

Un témoin, une vieille dame, n'a pas peur:

Durand: Vous nous avez bien aidé, Madame Dreiser. Merci beaucoup.

Mme Dreiser: De quoi? D'avoir fait mon devoir?

Durand: D'avoir fait vôtre, mon devoir.

Impliqué dans une série d'investissements douteux, Reese finit par se rendre compte que la justice est plus clémentine que ses partenaires financiers qui ont recours à des méthodes plus « définitives »:

Reese: Je sais que mon vrai crime, c'est de m'enfuir. J'avais peur de tout perdre. C'est dans notre justice que j'aurais dû avoir confiance. Je me suis trompé, c'est grave. J'ai été stupide, je devais tout vous dire... Je ne pouvais plus me taire, ça devenait comme une obligation... Ça m'a fait beaucoup de bien, beaucoup. Je me sens plus léger...

Confiantes en la justesse de leur lutte contre le crime, *Les Incorruptibles* et *Sur la piste du Crime* sont, de par leur nature même, des textes fermés. On trouve dans les deux séries la même structure formelle, une fermeture en spirale du cercle du Destin qui renforce l'immutabilité de l'ordre social. Une histoire squelettique de crime n'est qu'un prétexte à illustrer certaines vérités de fond concernant la nature humaine, vérités qui s'appliquent particulièrement à la société de consommation. Une distinction formelle se fait entre les commentaires hors champ qui portent un jugement sur les personnages, et les scènes de vie privée qui permettent aux téléspectateurs (et à certains personnages comme Reese) de confirmer la vérité des commentaires en eux-mêmes. Etendant la moralité religieuse à travers des histoires exemplaires tirées de la vie réelle, les deux séries suturent des scènes de vie publique (conséquence) et privée (cause) en passant constamment d'un point de vue omniscient à un point de vue humain. La loi divine dépasse le respect de la seule lettre de la loi: ceux qui, sans avoir formellement transgressé, nourrissent le crime par leur égoïsme ou leur lâcheté sont, soit sauvés *in extremis*, soit punis par le Destin d'une

façon ou d'une autre. Le crime existe, et en amont, la complicité morale stimulée par une variété de faiblesses humaines, compréhensibles mais finalement condamnables.

Vers la fin des années 1960, cette conception simpliste de la nature humaine était devenue offensante pour beaucoup de téléspectateurs plus jeunes et plus éduqués. Pour eux, les activités répressives menées par le FBI contre les mouvements pour les droits civiques des Noirs et la paix au Vietnam avaient rendu l'occupation des grands-terrains moraux dérisoire et hypocrite. Spectaculairement imprimée dans la conscience nationale par les émeutes dans les ghettos noirs en 1968, l'origine sociale de la violence et la criminalité ne pouvait plus être ignorée. *Sur la piste du Crime* ne peut que gesticuler vers le contexte social du crime, évoquant et abandonnant le côté noir du système américain comme une blessure ouverte que ne peut panser le cadre idéologique de la série, déchirée entre le recours au Destin pour expliquer l'injustice, et le recours à la pédagogie morale pour la surpasser. Jusqu'alors, l'équation confiante entre le Bien et la Vérité (du Système Américain) pouvait s'inspirer des valeurs mises en avant par la tradition populiste; dans les années 1970, une telle stratégie idéologique ne devait plus être viable. Corrompu, inefficace, les mains salies par le scandale, l'agent du FBI (dans *Kojak* par exemple) devient même un synonyme d'échec dans la guerre contre une criminalité de plus en plus endémique.

« Les êtres de votre race, en valent-ils la peine ? »

« Par une nuit sombre, le long d'une route solitaire de la campagne, alors qu'il cherchait un raccourci que jamais il ne trouverait », David Vincent assiste à l'atterrissage d'un vaisseau venu d'une autre galaxie. Désormais, dans la vie il a une mission: « convaincre un monde incrédule que le cauchemar a déjà commencé », car lui seul sait que les extra-terrestres sont là et ont pris forme humaine (mais n'ayant ni coeur, ni pouls, ils ne saignent pas). Il faut résister à la tentation de voir *Les Envahisseurs* (*The Invaders*) (1967-8) comme un simple déplacement de la menace communiste sur des extra-terrestres dépourvus de sentiments: se borner à une telle analogie nous empêcherait de voir à quel point cette série pousse la problématique d'une nature humaine jusqu'à ses limites idéologiques.

L'ambiance particulière et inhabituelle de cette série découle de son souci d'exposer un projet utopique (l'unification de l'humanité; une nature humaine commune) au sein d'un cadre investi par les réflexes de la Guerre

Froide, d'un patriotisme nourri par la haine de l'Autre. Les valeurs américaines sont menacées, mais compte tenu des divisions de l'opinion publique à propos de la guerre au Vietnam, on ne veut plus situer le danger sur le plan politique comme dans les séries d'espionnage des années 1950. Le projet idéologique qui sous-tend la série, la justification de la suprématie américaine d'après-guerre, oscille entre une défense (quasi-militaire) des valeurs américaines et l'octroi généreux de ces valeurs à toute l'humanité.

Dans l'épisode « Summit Meeting », l'extra-terrestre « Ellie » collabore avec Vincent pour déjouer un plan visant à l'assassinat simultané de tous les chefs d'état du monde, réunis dans un sommet organisé par un homme politique Scandinave (en réalité, un pantin des extra-terrestres). Le but des envahisseurs est de lancer un coup d'état dans chaque pays afin que leurs « représentants » prennent le pouvoir: bien qu'ils cherchent à s'emparer de la planète entière, leur manoeuvre semble respecter les instances politiques nationales. D'après « Ellie », cependant, le plan va contre les intérêts de ses « compatriotes » car « ils révéleront leur présence aux hommes qui s'uniront contre nous ». Dans « The Condemned », nous apprenons que les envahisseurs ont également établi des bases en Grande Bretagne, l'Allemagne Fédérale et L'Union Soviétique, tandis que dans « The Captive », le personnel de l'ambassade soviétique à New York s'intègre à la lutte. Mais ce pan-humanisme se voit continuellement miné par les réflexes de la Guerre Froide, présents sous la forme de dérapages verbaux. On décrit un fabricant d'armes comme « un vrai patriote » (« The Watchers »): un homme d'affaires, qui fabrique des tuyaux de régénération pour les envahisseurs, travaille donc pour « une puissance étrangère » (« Viktor »). Et dans « The Trial », Vincent demande à un vieux couple d'extra-terrestres, « qui vous a envoyé ici ? »; « un ami de la cause, Mr. Vincent », répondent-ils, employant un terme qui renvoie directement à l'ennemi idéologique.

Afin d'assembler les éléments nécessaires à la figuration de sa philosophie utopique et humaniste sans avoir à affronter des obstacles politiques, la série s'installe sur le terrain du fantastique, ce qui met en évidence la difficulté de donner une forme « réaliste » à son projet. En effet, une philosophie humaniste ne peut se réaliser qu'en évoquant une menace qui concerne toute la race humaine, menace biologique qui dépasse les clivages politiques. La tension entre l'idéologie et la biologie fait surface dans l'utilisation du mot « race » pour décrire les extraterrestres, thème

exploré dans « The Vise » où un policier noir doit choisir entre sa loyauté envers sa race (un extra-terrestre « noir » en ligne pour être nommé chef de la NASA) et sa loyauté envers la race humaine¹⁶. L'unification de tous les êtres humains sur des bases biologiques implique une valorisation de la nature humaine en l'état, avec ses forces (les sentiments « nobles », l'amour) mais surtout ses faiblesses (la haine, l'avarice, le racisme etc). Cette vision mitigée de la nature humaine, caractérisée comme un mélange éternel de Bien et de Mal, tend à saper le projet de la série, obsédée, malgré elle, par l'immoralité qui s'infiltré dans les valeurs américaines que, dans le même temps, elle cherche à défendre.

Dans « Summit Meeting », avec la belle « Ellie », son alliée de circonstance, Vincent s'apitoie sur les mérites relatifs des deux races:

Vincent: Vous devez bien vous moquer de nous sur votre planète, pauvres humains émotifs que nous sommes, si faciles à bernier.

Ellie: Vous êtes habitués à éprouver des émotions, donc vous trouvez ça normal. Voulez-vous que je vous enseigne notre façon d'être ?

Vincent (avec dégoût): Pour rien au monde.

Ellie: Regardez-vous ! Vous éprouvez de l'amour et aussi de la haine, de la joie et en même temps, une peine immense. Vous aimez la paix mais vous faites la guerre. Vous vous méprisez. Croyez-moi, votre façon de vivre n'est pas meilleure que la nôtre.

Vincent: Comment sauriez-vous ? Vous n'avez jamais rien ressenti. Vous ne savez pas ce qu'est l'amour.

Ellie: Non, mais j'ignore aussi la haine. N'est-ce pas mieux de n'avoir pas connu l'amour, ni la haine ?

Cet épisode est intéressant dans la mesure où il affronte de face les tensions raciales pour proposer une voie d'issue aux Noirs: la mobilité sociale. Un jeune policier noir, Jim Baxter, est délégué par le Sénat pour faire une enquête de routine sur Warren, un Noir sur le point d'être nommé directeur de la NASA, mais en réalité, un extra-terrestre. Baxter est consciencieux, et complètement intégré dans la classe moyenne mais sa femme, hostile à la présence de Vincent (un Blanc qui cherche à empêcher la nomination d'un Noir), a perdu un frère « à la guerre ». « Vietnam ? » demande Vincent: « Non, à Detroit ». Large d'esprit, tolérant, Baxter démasque Warren en remarquant que même les paumes de ce dernier sont noires. Warren est « trop noir », à la différence de Baxter et de sa femme (qui rachète en se ralliant à Vincent).



David Vincent (Roy Thinnes)

Du fait que le terrain du conflit est résolument apolitique, il est difficile d'affirmer la supériorité de la race humaine. Le cadre supranational de la série l'empêche de mettre en valeur le mode de vie américain au détriment des autres cultures qui résistent à sa vocation universalisante. Mais le glissement ci-dessus entre « façon d'être » et « façon de vivre » est révélateur. Dans le contexte où le dialogue se déroule (la chambre d'hôtel d'« Ellie »), l'offre « d'enseigner notre façon d'être » fait allusion aux pratiques sexuelles « contre nature », sans émotion et donc sans amour, ce qui provoque un sentiment de dégoût chez Vincent. Un mode de vie « naturel », dans lequel la culture se trouve en accord avec la biologie, est caractérisé par la reproduction « avec amour ». Mais si la capacité d'aimer est une grande qualité, elle est malheureusement contrebalancée dans la condition humaine par la jalousie et la haine qui dérivent des rapports sexuels en dehors du devoir conjugal, responsables en dernière instance des maux qui affligent l'humanité de tous temps. Les extra-terrestres sont des remplaçants dramatiques à l'immoralité qui accompagne les valeurs de consommation et qui mine la société américaine, angoisse que la série ne peut souligner directement pour ne pas bouleverser la sensibilité des téléspectateurs.

Dans un des épisodes les plus émouvants (« The Enemy »), qui se déroule également dans un contexte implicitement sexuel, Gale Fraser, une jeune et jolie infirmière, s'est retirée dans une ferme perdue du Nouveau Mexique à la suite d'une dépression nerveuse déclenchée par les « horreurs » qu'elle a vues pendant son service au Vietnam. Son sens du devoir l'avait amenée à soigner tout le monde, sans prendre en compte l'affiliation politique des blessés: ce principe s'applique aussi à « Blake », un bel extra-terrestre qui a été grièvement blessé au cours d'un atterrissage manqué. Arrivant sur la trace de la soucoupe, au milieu d'une tempête de poussière qui isole la ferme du monde, Vincent s'installe comme « concurrent » de « Blake »: s'opposant violemment au credo pacifiste de l'infirmière, il essaie sans succès de la convaincre de la vraie nature des « visiteurs », de leur intention d'annihiler l'humanité. Mais en voulant éliminer « Blake », Vincent est aussi impitoyable aux yeux de Gale Fraser. Bien que dépourvu d'émotions, « Blake » affirme qu'en tant qu'être vivant, il a le même droit à la vie que Vincent, et que la compassion humaine n'est qu'hypocrisie (« vous, les humains, parlez toujours de l'amour et de la fraternité, mais dans la réalité, vous vous entre-tuez »). Visant sans doute à

faire une critique « compréhensive » du pacifisme au moment où le consensus anti-communiste s'était brisé, l'épisode se trouve en discordance avec les principes humanistes qu'il cherche à défendre. Ressentir la pitié, c'est pire qu'inutile dans une lutte purement biologique pour la survie et insuffisant en soi pour établir la supériorité morale de la race humaine: les fissures ouvertes par le discours de « Blake » ne peuvent se résoudre que par sa régression physique à sa forme originale, un être monstrueux qui ressemble à un tyrannosaure.

Le décalage entre le discours et le comportement humains rend inapplicables les principes humanistes. Comment alors affirmer la supériorité morale de la race humaine ? Dans « Panic », Vincent part à la chasse d'un extra-terrestre responsable de la mort de sept personnes dans un coin perdu de Virginie. Porteur d'un virus mortel qui se transmet par simple contact, poursuivi également par ses compatriotes pour lesquels il est devenu gênant, « Nick Baxter » plaide auprès de Vincent:

Nick : Je ne voulais pas qu'ils meurent mais je n'ai pas pu m'empêcher. Moi, je ne peux rien, je suis comme ça. Mais on n'est pas tous des animaux, croyez-moi, Mr Vincent, on n'est pas des brutes sadiques. Comme chez les humains, il y a des bons et des mauvais, vous, vous avez eu vos Néron, Al Capone et Hitler, nous, c'est pareil, la plupart d'entre nous doit obéir aux ordres que cela leur plaise ou non. Mr Vincent, croyez-moi, ce qu'on nous fait faire déplaît à beaucoup d'entre nous.

Vincent: C'est ce qu'ont dit les Nazis une fois qu'ils ont conquis l'Europe.

Nick (plus tard) :... Dites-moi, Mr Vincent, qu'est-ce que vous essayez de sauver ? Les êtres de votre race ? En valent-ils la peine ? Mr Vincent, voyez les choses comme elles sont, ce sont des sauvages.

Vincent: Et toi, qu'est-ce tu es ?

Afin d'identifier les extra-terrestres avec le Mal, et donc de donner une coloration morale à une lutte biologique, la série se voit obligée d'expliquer le Mal en termes humains, trop humains. Les envahisseurs ressemblent aux Nazis (et implicitement, aux Communistes) qui étaient, qui sont, des humains. La question se pose avec acuité: comment expliquer le

Mal qui a également investi la nature humaine ? Incapables d'éprouver de la pitié, les envahisseurs tiennent bon dans les échanges intellectuels: dans le dialogue ci-dessus, Vincent finit par accepter l'argument avancé par « Nick », à savoir que les êtres humains ne sont aucunement supérieurs sur le plan moral. La Raison est-elle un piège satanique ? Une fissure se crée là où le discours assure mal la transition entre la biologie et la moralité car c'est bizarrement en termes de volition (« suivre les ordres ») que « Nick » tente de s'excuser pour les conséquences malheureuses de sa maladie. Si les humains peuvent finalement juger les extra-terrestres comme des êtres inférieurs, c'est parce que *ce ne sont pas des créatures de Dieu*; êtres raisonnants sans émotions, sans conception du péché, ils n'ont pas d'âme. Mais l'Univers ne fut-il pas créé par Dieu ? L'existence des êtres intelligents et maléfiques tend vers l'hérésie manichéenne qui accorde le pouvoir de création au Diable, dualisme très présent dans la tradition puritaine sans jamais être affronté sur le plan théologique. La série recule devant les implications de ce dualisme, produisant un effet curieux là où les leçons morales tirées des dilemmes humains s'efforcent de compenser la présence même des « visiteurs ». Quelques fois, on donne à l'invasion des extra-terrestres une toile de fond politique indigène: dans « Life Mission », Vincent collabore avec deux agents « étrangers » qui représentent la faction pacifiste chez eux, et qui semblent posséder le jugement moral; dans « The Mutation », il rencontre « Vicki », extra-terrestre mutante qui « se sent étrangère sur sa propre planète », croit que « la vie a un sens », et a perdu son père dans « une révolte ». S'éloignant de l'abîme d'un racisme entre espèces, la série implique que le combat entre le Bien et le Mal est véritablement universel. Les deux « races » doivent livrer combat, non seulement les uns contre les autres, mais aussi, de façon peut-être plus important, au sein de leurs propres consciences.

..
.

Dans « The Trial », Vincent débarque à Jackson, Mississipi, pour venir au secours de Charles Gilman, un vieil ami de la guerre de Corée, accusé du meurtre d'un camarade de travail, un certain Fred Wilk. L'amitié entre Vincent, architecte, et Gilman, métallurgiste, exprime bien la façon populiste de tisser des liens entre « braves gens » de tous les milieux sociaux). On avait vu Gilman et Wilk en train de se battre devant

un haut fourneau à portes ouvertes, « ronflant comme les portes de l'Enfer ». Malheureusement pour Gilman, le corps de Wilk, un extraterrestre, s'est volatilisé avant que les témoins aient pu arriver sur les lieux. L'argument de la défense s'appuie sur un vice de forme: l'accusation de meurtre ne peut être retenue parce que « Wilk » n'était pas un être humain¹⁷. Mais la validité morale de cet argument est sérieusement ternie par le fait que la femme de « Wilk » fut autrefois la fiancée de Gilman: en privé, celui-ci avoue que c'était la jalousie qui l'avait poussé à se battre avec Wilk (« ça m'était égal qu'il soit humain ou pas... je rêvais à tuer ce type »). Dans une scène décisive, on appelle Mme Janet Wilk à témoigner:

Bernard (l'avocat de la défense): Mme Wilk, combien de temps avez-vous été marié à Fred Wilk ?

Janet Wilk: Un peu moins d'un an.

Bernard: Et combien de temps l'avez-vous connu avant de l'épouser ?

Janet Wilk: Seulement quelques semaines.

Bernard: Que savez-vous de son passé, je veux dire, avant de l'avoir rencontré ?

Janet Wilk: Rien du tout. En ce qui me concerne, il n'existait pas avant que je l'aie rencontré.

Bernard: Votre mariage, comment pouvez-vous le caractériser ?

Janet Wilk: Mon mariage n'était pas un succès.

Bernard: Dans quelle mesure ?

Janet Wilk: Il ne m'a pas touchée une fois. Il ne l'a pas voulu.

Bernard: Pourquoi ? Il n'avait aucun désir ? Aucune pulsion humaine ?

¹⁷ Le procès de Gilman commence un jour après la mort de « Wilk », le lendemain donc de l'arrivée en ville de Vincent. Ce genre d'in vraisemblance énorme entre l'assemblage et les prétentions « réalistes » du scénario est assez typique. Consciente de ce décalage, la série fait dire à Janet Wilk, « on n'est pas dans un film de télévision, Mr Vincent ».

Slater (avocat pour l'Etat): Objection. L'utilisation du mot « humain » dans ce contexte...

Juge: Rejeté. Une femme est meilleur juge du comportement de son mari qu'un avocat. Je suis désolé de vous décevoir à ce sujet, Mr Slater. Répondez à la question, Mme Wilk.

Janet Wilk: Aucune pulsion humaine, aucun désir humain.

Bernard: Pourquoi selon vous, Wilk, qui avait toutes les apparences d'un homme, d'un être humain normal, ne pouvait avoir des rapports avec vous ?

... *Janet Wilk:* Il avait quelque chose de froid, de presque inhumain.

Slater: Je fais objection au spectacle d'une femme assassinant le souvenir de son mari après sa mort.

Juge: Rejeté et hors de propos.

Bernard: Qu'avez-vous dit à Charles Gilman, l'accusé ? N'avez-vous pas dit que votre mari était loin à ce que vous pouvez espérer ?

Janet Wilk: Oui, je lui ai dit.

Bernard: Mme Wilk, est-ce que votre mari était un être humain, oui ou non ?

Janet Wilk: J'aimerais le savoir.

... *Slater (contre-interrogatoire):* Mme Wilk, vous avez dit que sous certains aspects, votre mari n'était pas un homme normal ?

Janet Wilk: Je le pense, oui.

Slater: Marié onze mois ? (Oui) Et vous avez un fils ? Qui a quatre mois, je crois ? (Oui) Sommes-nous en droit de supposer que votre mari, feu votre mari n'est pas le père de cet enfant ?

Janet Wilk (longue hésitation): Oui, Monsieur.

Slater: Vous voulez bien nous dire qui est le père ?

Janet Wilk (longue hésitation): Charles Gilman.

Slater: L'accusé. Vous étiez amoureuse de lui ? (En effet) Et vous l'êtes encore ? (Oui) Vous n'avez jamais aimé votre mari. En fait,

vous étiez enceinte quand vous l'avez épousé. Vous ne l'avez sans doute pas encouragé. Vous lui en vouliez vraiment de ne pas avoir eu de rapports avec vous ?

Janet Wilk: Il ne pouvait pas...

Slater: Vous vouliez qu'il soit un mari normal, mais vous-même étiez-vous une femme normale ?

Janet Wilk: Je ne crois pas, non.

Loïn d'être une exposition positive de la nature humaine vis à vis de la nature de l'Autre, le passage ci-dessus glisse perceptiblement vers la question de la normalité¹⁸. On ne peut définir la nature humaine comme une capacité à l'amour car ce dernier passe forcément par le désir sexuel, force biologique dangereuse qu'il faut discipliner afin que l'harmonie puisse exister. Mais l'institution du mariage n'est pas suffisante non plus en l'absence du désir. Les rapports sexuels extra-maritaux entre Charles et Janet, et le mariage brusqué et sans désir entre Janet et « Fred Wilk » ont créé un espace où les extra-terrestres ont pu intervenir: l'illégitimité, conséquence d'un écart de conduite, menace les fondements mêmes de la société, et permet aux « étrangers » de prétendre à une descendance humaine (un extra-terrestre qui a assumé l'identité de « Fred Wilk père » témoigne que « Wilk » fut son enfant naturel). C'est dans les espaces de déclin économique (mines abandonnées, usines désaffectées, villes rurales mourantes) et moral (Gilman quitte la ville après avoir engrossé sa fiancée) que les extra-terrestres réussissent à s'installer pour mettre la race humaine à l'épreuve. Les apparences de conformisme ne suffisent pas en l'absence d'étroits liens de famille et de solidarité entre les citoyens, liens d'une intimité telle que l'on puisse constater la présence de jugement moral et d'émotion sincèrement ressentie. Vincent remarque que « Fred Wilk a vécu ici pendant un an, tout à fait normalement, semble-t-il, et il s'est très bien mêlé à la communauté », tandis que l'avocat Slater affirme que « (Wilk) respirait, il mangeait, il criait, il marchait, il parlait, ce n'était pas un être humain ? C'était un père de famille, il n'était pas normal ? » mais comme Janet, « Wilk » n'était pas originaire de Jackson, Mississippi. Face à la menace d'une invasion larvée, les documents officiels (et par extension,

¹⁸ Sont implicitement visés dans cette définition de la « normalité » (qui exclut tous ceux qui n'ont aucun désir pour les femmes) les homosexuels.

l'État) ne valent pas tripette: au tribunal, « Fred Wilk père » n'a aucun mal à fournir un extrait de naissance pour son « fils »¹⁹. En revanche, une vraie communauté intègre dans son sein, même les individus déplaisants. Le juge, totalement dévoué et désintéressé, peut se porter garant pour l'arrogant et obstreux Slater: « c'était un de mes étudiants en fac de droit... mais je ne l'ai jamais apprécié ».

Le thème réel de la série, c'est la décomposition de l'Amérique des petites villes, et la désagrégation de la famille (divorces, liaisons extra-maritales, « la fossé entre les générations »). Les envahisseurs, eux, n'ont pas de famille: dans « The Mutation », « Vicki », une mutante raconte que sa capacité à ressentir de l'émotion vient de « ce que vous les humains appelez un père, je pense ». C'est dans les interstices de cette désagrégation que les extra-terrestres peuvent s'épanouir: c'est une moralité personnelle défaillante qui rend les Américains vulnérables. Dans « Viktor », un riche industriel de Santa Barbara s'associe avec les envahisseurs pour fabriquer les chambres de régénération nécessaires à leur adaptation aux conditions terriennes. Si les extra-terrestres ont choisi George Viktor, c'est précisément à cause de son appétit démesuré pour la richesse matérielle. Héros de la guerre en Corée où il fut gravement blessé lors de la prise de Colline 317, Viktor explique sa trahison à sa femme (qui, négligée, est devenue alcoolique):

Viktor: Je veux que tu aies tout. Mais voyons Jackie, essaie de comprendre, ils seront maîtres de la planète. Toi et moi, nous dirigerons le monde, nous aurons tout ce que nous pouvons désirer...

Vincent (interrompant): Voilà un excellent marché. C'est le genre humain qu'il demande de vendre.

Viktor (avec amertume): Oui, notre fameux genre humain que je déteste, des escrocs, des menteurs, des hypocrites. Quand je suis revenu de Corée, j'étais las, le combattant, le héros, les médailles... On m'a fait des promesses jusqu'au jour où j'ai eu quelque chose à demander. Tout ce que je voulais, c'était obtenir un prêt modique pour ouvrir un petit atelier. C'est là que j'ai vu ce que valait

¹⁹ Indice des réflexes populistes, anti-étatiques de la série: l'extra-terrestre « Fred Wilk père » donne comme adresse au tribunal, « 3 avenue des Fédéraux, Omaha, dans le Nebraska ».

l'humanité. Ils m'ont dit qu'un homme qui avait été trépané représentait un trop grand risque, que les affaires sont les affaires...

Les valeurs patriotiques sont donc lésées par une élite de banquiers et professionnels qui placent leurs propres intérêts avant l'intérêt national en premier lieu, la poursuite de la guerre du Vietnam, déplacée sur la rée²⁰. Les conséquences de cet égoïsme, doublé d'un pacifisme sincère is malavisé, se répercutent de façon inquiétante sur la force et la lérence interne des Etats-Unis. Dans « *Doomsday Minus One* », un tain Général Beaumont, dégoûté par la guerre après avoir perdu son fils Corée, collabore avec les extra-terrestres pour tester une bombe d'anti-tière et déclencher ainsi un désastre qui éliminerait à jamais les tests :léaires.

Il n'y a que les liens de famille et d'amitié, et la rectitude morale qui ssent contrer les envahisseurs. Un détail intime (« Harvey était très verstitieux, il ne supportait pas qu'on lui souhaite bonne chance ») met à Angela Smith de se rendre compte finalement que son mari onaute est un imposteur (« *Moonshot* »). Mais parce qu'elle a pris un ant pendant que son mari était envoyé en Extrême-Orient, elle tresse trop peu à lui à son retour (le visage refait à la suite d'un entat) pour se soucier du fait qu'il n'a ni les mêmes goûts qu'autrefois, ni souvenir de ses anciens amis. Une jeune fille rebelle collabore avec les nappeurs extra-terrestres de son père en raison de la haine qu'elle lui te parce qu'il avait abandonné sa famille (« *The Condemned* »): après la rt héroïque du père, la fille apprend que sa mère, alcoolique, l'avait issé de la maison. Dans « *Labyrinth* », Vincent soupçonne la fille d'un iversitaire qui s'est séparé de sa femme quinze ans auparavant: ayant u en Europe avec sa mère, Laura Crowell n'a plus de réflexes américains Vous devriez sourire plus souvent, Mr Vincent, vous devenez presque luisant ») et se moque de son père qui croit à l'existence des extra-restres. Comme dans un roman policier, il faut prêter attention aux nus détails domestiques pour avoir des indices: dans « *The Watchers* », e jeune femme aveugle se rend compte que son oncle est un imposteur

nraisonnable, le discours de Viktor l'est dans la mesure où ce premier échec ne l'a aucunement empêché de devenir directeur de société richissime depuis. Il y a là un rop grand décalage entre les explications psychologique (une rancune tenace) et déologique (c'est le fait des banquiers) de la trahison de Viktor. L'explication ogique, fortement suggérée par l'épisode mais qui ne peut être dite, est la suivante: e capital n'a aucune moralité dans sa recherche de bénéfices.

quand il dit avoir notifié le décès « accidentel » de ses deux assistants à leur famille. Elle sait que les deux hommes en question n'avaient pas de famille.

Résister tout seul à une invasion rampante qui se nourrit de problèmes sociaux et moraux est une cause quasiment perdue d'avance. Comme s'il fallait le punir de s'être écarté une nuit de la route principale à la recherche d'un raccourci, le Destin a donné à Vincent une mission qui va au delà des rêves les plus fous d'un mégalomane. Obligé de se battre sur deux fronts, contre les envahisseurs et contre la défaillance humaine, Vincent va à l'encontre des valeurs populistes qu'il cherche à soutenir, car lui aussi est un éternel étranger qui se déplace, déraciné, d'Etat en Etat. L'individu isolé ne peut prétendre mieux savoir que la majorité silencieuse. Le procureur Slater (« *The Trial* ») exploite ce sentiment dans son contre-interrogatoire de Gilman: « Vous travaillez dans la même usine que Wilk avec 400 autres et vous étiez le seul à remarquer qu'il n'était pas humain. Mais bien sûr, vous le connaissiez mieux que les autres. Vous le connaissiez bien parce qu'il s'est marié avec votre ex-fiancé ». Ceux qui savent mieux agissent donc pour des raisons intéressées. Le problème de Vincent, c'est que toute tentative pour revivifier le code populiste est vulnérable à cette critique.

Mais nous savons que Vincent a raison. Il a vu les envahisseurs et nous les avons vu aussi. Et pourtant, ce principe fondamental de l'empirisme quotidien - voir c'est croire - est mis en difficulté par l'exigence scientifique d'avoir des preuves matérielles incontestables. Traversant les vastes espaces des Etats-Unis, du Mississippi au Nouveau Mexique, de New York à San Francisco, Vincent pique droit sur des incidents bizarres et suspects. En Virginie, on a trouvé les cadavres de sept autos-toppeurs, gelés en pleine été (« *Panic* »); près du littoral de la Floride, deux astronautes meurent dans des circonstances inexplicables (« *Moonshot* »); au Kansas, un jeune couple meurt asphyxié après avoir respiré l'air désoxygéné qui s'est dégagé d'un cristal mystérieux (« *Wall of Crystal* »). Condamné au mauvais côté de la ligne épistémologique qui sépare la théorie, des « faits », Vincent ne peut jamais prouver ses allégations. Après d'un médecin incrédule dans « *Panic* », il insiste, « ce n'est pas une théorie, ce sont des faits ».

Comment croire à une telle explication à propos de phénomènes étranges ? Les envahisseurs et leurs installations peuvent « brûler » instamment, sans laisser de trace: la preuve de leur existence résiste donc à la méthode scientifique. Honteusement, pour cette raison, les autorités

militaires et politiques (par commissions bureaucratiques interposées) refusent d'accréditer la théorie d'une invasion venue de l'espace. De même que la seule rationalité scientifique ne peut fournir un code moral adéquat, résister aux agresseurs exige un supplément de *foi*, car de la part des bureaucrates qui nous gouvernent, on ne peut plus espérer grand chose. Partout en Amérique profonde, en revanche, Vincent rencontre des « braves gens » provenant de toutes origines sociales: parce qu'ils gardent l'esprit ouvert, ils sont récompensés par une épiphanie, une vision de la Vérité qui défie toute explication rationnelle. Nous sommes bien ici en territoire religieux; c'est la Raison même qui se trouve sur le banc des accusés. Ironiquement, Vincent fait remarquer à l'universitaire Dr Crowell, un nouveau converti qui a vu son collègue se dématérialiser (« Labyrinth »): « Vous faites partie du club des dingos maintenant ».

* *
*

Chacun des 17 épisodes de la première saison (1967) suit un schéma identique. Les envahisseurs préparent un plan terrifiant visant à détruire les Terriens (insectes carnivores, guerre nucléaire, modification du climat, etc). Découvrant l'atroce vérité, Vincent essaye d'alerter les autorités qui l'écartent comme s'il était fou à lier: souvent, les seuls à le prendre au sérieux s'avèrent être des envahisseurs. Finalement, Vincent réussit à contrer la machination mais en l'absence de preuves convaincantes, il se retrouve à son point de départ. Plus que n'importe quelle autre série, *Les Envahisseurs* pose le problème de la sérialité, la progression d'événements à travers le temps. En effet, la forme même d'une série implique une boucle: les épisodes autonomes ne peuvent réellement évoluer sans sortir du format de la série. L'incapacité de Vincent à faire le moindre progrès contre les envahisseurs a fini par frustrer les téléspectateurs. A Noël 1967, face aux indices d'écoute déclinants, on a introduit un nouvel élément: un petit groupe de sept disciples - « Les Croyants » - mené par Edgar Scoville, directeur d'une entreprise d'électronique, offre à Vincent son argent, sa compétence et ses relations. Ce ne fut pas suffisant. En Septembre 1968, la série fut annulée sans avoir esquissé aucune résolution du conflit.

Le problème de la sérialité ne se posait pas pour *Les Incorruptibles* et *Sur la piste du Crime*, qui présentaient un réel « dramatisé » au sein d'un cadre « réaliste », et qui s'appuyaient sur la nature suivie et incessante du

travail policier, ses clôtures discrètes. *Les Envahisseurs*, cependant, hésite entre la série et le feuilleton, car elle était calquée sur une autre production de Quinn Martin intitulée *Le Fugitif* (1963-7). Dr Richard Kimble, injustement condamné pour le meurtre de sa femme, erre de ville en ville à la recherche du véritable assassin, un manchot mystérieux (faut-il insister sur les résonances freudiennes?). Victime d'un cauchemar bien américain, Kimble est en route pour la chaise électrique quand le Destin intervient sous la forme d'un accident de train qui lui permet de s'échapper. Fuyant la police et traquant le manchot, le brave Dr Kimble trouve néanmoins le temps de résoudre les problèmes des habitants des petites villes où il débarque chaque semaine. 120 épisodes plus tard, quand les indices ont commencé à baisser, Kimble est finalement libéré de son épreuve: la fin est déjà présente dans le point de départ, et ce n'est qu'une question de temps pour que les tribulations de Kimble s'arrêtent.

Mais cela n'est pas le cas dans *Les Envahisseurs*. Comment, en effet, résoudre les termes du conflit? Etablis sous leur forme terrienne, les envahisseurs semblent invulnérables aux maladies et aux virus de la Terre. Pis encore, ils sont si avancés sur les plans technologique et mental (d'après ce que l'on nous dit) que leur prise de contrôle paraît inéluctable. Comme le dit « Kathy Adams », une séduisante veuve dans le premier épisode « Beach Head »: « N'essayez pas de nous résister, vous seriez vaincu. Vous ne pourrez pas empêcher l'inévitable ». Comment ne pas se rendre à l'évidence? La capacité des extra-terrestres à prendre forme humaine, leurs rayons désintégrant, leur pénétration des postes de commande sont plus que suffisants pour assurer la victoire, malgré leur réticence inexplicable à se servir pleinement de leurs technologies avancées. Mais la logique même de la série exige une impasse entre les deux camps, tant que les termes du conflit ne s'épuisent pas. Maintenir la forme de la série exige qu'elle soit niée à un autre niveau: bien que « supérieure », la technologie des envahisseurs n'a pas encore atteint le stade de production *en série*. A ce titre, la mise en oeuvre d'une machination suppose que, une fois matérialisé, le progrès scientifique s'efface à jamais sur le plan conceptuel. La destruction de quelques machines singulières correspond à une perte définitive pour les agresseurs, dorénavant contraints à trouver une autre voie. Les histoires sont souvent forcées à l'extrême: seule une invraisemblable aptitude à la sortie de route, un niveau de sécurité laxiste, des réactions physiques au ralenti, et un sens tactique d'une rare bêtise empêchent les envahisseurs de tirer les bénéfices de leur supériorité

technique. Comme dans le conflit entre Dieu et Satan dans le manichéisme, le conflit qui oppose Vincent aux extra-terrestres s'efforce d'aboutir à l'impasse. La technologie des extraterrestres, moins avancée que maléfique, est un détournement diabolique de l'électro-magnétisme: d'où les camions de régénération, les centrales souterraines, les appareils à hémorragie cérébrale et les armes à rayon (qui ne sont pas toujours efficaces contre un revolver). Mais toute technologie qui vise à transformer la nature, n'est-elle pas un affront à Dieu ? Comme les envahisseurs sont rapides à le remarquer, ils ne sont pas les seuls à avoir inventé des moyens d'extermination de masse, ni les seuls à utiliser la technologie pour des finalités douteuses. Expliquant un sas à décharges électriques à un humain sur le point d'y être supplicié, un extra-terrestre ne peut résister à la tentation de faire un parallèle avec la chaise électrique (« Summit Meeting »):

« Vous devez en connaître la technique compte tenu du grand usage qu'en font les hommes. Ça s'appelle dans vos asiles d'aliénés le traitement de choc, si je ne me trompe pas. Si ce n'est pas efficace, il suffit d'augmenter le volume jusqu'aux limites physiques de l'être humain. Une technique qu'on utilise dans une autre de vos institutions humaines. »

L'impasse entre technologies s'affilie donc à l'impasse entre le Bien et le Mal. Le projet d'une moralité universelle sous l'égide des valeurs américaines est doublé d'un autre: moderniser le Mal sous une forme technologique. Les racines théologiques ne sont jamais loin de la surface. Dans « The Storm », une tornade déferle sur Miami, « subitement, sans raison, contre toutes les lois de la nature ». Vincent sympathise avec le Père Corelli, un jeune curé idéaliste dont l'église (abandonnée jusque là) dans un petit port de pêche sur la côte de Floride sert de couverture à une base extra-terrestre. S'immiscant trop dans la vie de l'église, Vincent se voit accusé par un extra-terrestre d'avoir violé « Lisa », une des leurs déguisée en fidèle sud-américaine. Dégoûté et hors de lui, Corelli attaque Vincent avant de se ressaisir, plein de remords: « Je ne suis pas un homme juste, je suis un hypocrite. C'est très facile de dire que j'aime tous les hommes parce que ce sont les enfants de Dieu. Mais j'ai échangé le Bien pour le Mal. Pendant quelques moments là, je voulais vraiment le tuer ».

Les envahisseurs, sont-ils aussi des enfants de Dieu ? Le Mal, fait-il donc partie de Son Dessein ? Corelli découvre le plan qu'ont les envahisseurs de créer « artificiellement » une tempête capable de détruire Washington D.C. Prêt à faire le sacrifice suprême pour ses principes, persillé par « Lisa » (« Chaque être vivant est un créature de Dieu. N'est-ce pas ce que votre religion vous apprend ? »), il ne peut se résoudre à tuer, pas plus qu'il ne peut permettre à Vincent de se servir d'une arme sous le toit du Seigneur. Du sommet de l'intégrité humaine, il déclare à Vincent: « Je prierai pour toi, je prierai pour nous tous ». La violence est également rejetée dans « The Peacemaker » où Vincent collabore avec les extra-terrestres pour abattre un général dont la mission solitaire de bombardement risque de compromettre les chances de négociation: les envahisseurs posent un problème surtout moral qui demande l'aide de Dieu et le respect des lois de la nature. Architecte, d'une solide formation technique, Vincent est néanmoins en accord avec les fondations de la religion dans sa quête de preuves indiscutables. Dans l'épilogue qui clôt « The Storm », la voix hors champ déclare, à propos de Vincent et du Père Corelli: « Deux hommes, deux chercheurs de vérité, l'un continuant son enquête dans le ciel et sur la terre, l'autre dans les profondeurs de la conscience humaine. Tous les deux poursuivent infatigablement leur mission ».

Que faire des éléments assemblés si la situation ne peut évoluer ? La lutte manichéenne entre le Mal et les habitants de la Terre s'éclipse au profit d'une lutte contre le Mal dans la nature humaine. Dans aucune autre série il n'existe un tel écart entre l'assemblage et le récit. Maintes et maintes fois, ce dernier « oublie » les envahisseurs, dont l'aspect physique (un vieux couple, un noir, une jolie femme) ne sert qu'à déclencher un dilemme « humain ». L'apparence « beau et sensible » (qui ressemble à Montgomery Clift) du jeune « Nick Baxter » dans « Panic » détermine une histoire romantique avec Madeleine Flagg, qui s'est retirée dans une cabane éloignée, éreintée et cynique après l'échec de son mariage dans une grande ville. Parfois, sous la tension, les prémisses de la série s'effondrent momentanément. Dans le même épisode, Vincent interpelle l'extra-terrestre par son nom (« lève-toi Nick »), lui conférant ainsi une subjectivité humaine.

« Les envahisseurs sont parmi nous en ce moment, peut-être même dans votre quartier... ces nouveaux voisins en face, le nouveau professeur,

cette jolie secrétaire dans le bureau de votre mari »²¹, voilà la présentation faite par le producteur Alan Armer. Anti-communiste et puritaine à la fois, la métaphore d'extra-terrestres maléfiques dérape vers une paranoïa généralisée qui sape toute confiance et dans les liens entre citoyens et dans les institutions américaines, quadrillées par des élites intellectuelles qui sont soupçonnées d'avoir trahi les valeurs populistes de l'Amérique profonde. La série est déchirée, incapable de décider si la Guerre Froide est une métaphore pour une immoralité rampante, ou vice versa: chaque métaphore mine l'autre. Comme dans l'époque maccarthyste, où les « signes » externes d'affiliation communiste allaient de la carte du parti jusqu'aux comportements jugés « anormaux », les moyens d'identification des envahisseurs oscillent entre des éléments matériels (l'absence de cœur et de pouls; la difficulté à plier le petit doigt bien connue des homosexuels et des snobs) et des critères flous qui s'appliquent potentiellement à toute la race humaine (manque d'enthousiasme pour ses devoirs conjugaux, froideur et raideur de la personnalité). Dans les films des années 1950, le portrait des espions communistes comme êtres cyniques et calculateurs s'appuyait sur le consensus issu du New Deal qui réunissait toutes les classes sociales dans les mêmes valeurs anticommunistes et puritaines. *Les Envahisseurs* témoigne d'un moment où, face aux bouleversements des années 1960 et à la mise en question des valeurs traditionnelles en faveur d'un mode de vie davantage orienté vers le plaisir et la consommation, ce consensus n'est plus viable. Chant du cygne d'un populisme rural conservateur, la série peine à défier une menace externe au nom de valeurs de plus en plus rejetées par l'Amérique des grandes villes. La foi populiste dans les sentiments des « braves gens » et la méfiance envers la Science et la Raison trouvent ici leur manifestation la plus extrême.

Une position historique avantageuse

Le projet d'une conception utopique, pan-humaniste de la nature humaine est réorganisé de façon plus convaincante dans *Star Trek* (1966-9). Aux environs de l'an 2160, la paix et la tranquillité règnent sur terre, toutes les divisions politiques ont été surmontées, grâce à l'évolution sociale, les défauts de la nature humaine (avarice, licence sexuelle) ont été aplanis pour aboutir à un stoïcisme digne. En renouant avec les valeurs idéalisées

²¹ Cité in G.-A. Astre, « USA, films, téléfilms... renouveau ? », *Cinéma*, 241, Janvier 1979, p. 23.

de la Grèce Antique, la race humaine, alliée à d'autres peuples qui ont accepté sa direction au sein d'une « Fédération », est maintenant en mesure de réaliser sa destinée manifeste: la conquête de l'espace. Astucieuse, la formule permet à la série de proposer la version optimiste d'une nature humaine universelle (calquée sur la tradition puritaine américaine) et de déplacer les problèmes du 20^e siècle (en premier lieu, la guerre du Vietnam) sur d'autres planètes. Depuis sa position historique avantageuse, l'équipage de l'USS (*Libre*) *Entreprise* affronte avec confiance les problèmes de son propre passé.



Mr Spock (Leonard Nimoy)

Mini-ville de quelques 428 âmes, *L'Entreprise* rassemble toutes les races humaines (le personnage de Chekov, un Russe, fut ajouté en 1967), c'est la réalisation du projet d'une « Alliance pour le Progrès » sous la direction américaine, lancé par le Président Kennedy. Le capitaine est un Américain de souche écossaise, James T. Kirk, jeune, droit, ferme, démocrate, et ressemblant justement à Kennedy. Son second et responsable scientifique, Mr. Spock, est mi-humain, mi-Vulcain, l'ascendance Vulcain, marquée par une quasi-totale absence d'émotions et un esprit logique surdéveloppé, l'emportant. Malgré son sang vert et ses oreilles qui pointent, sa totale dévotion à Kirk, son pacifisme, et sa bonté ne font jamais de doute.

Le déplacement des tensions de l'époque sur d'autres planètes peut se voir dans l'épisode « A Private little War » (1968). Kirk, et le médecin du vaisseau, McCoy, arrivent sur une planète qui a « toutes les caractéristiques de la Classe M, un peu comme la Terre. Excepté que son peuple en est resté au paradis terrestre, et puis ils chassent encore avec des arcs. Mais par contre, ils ne font jamais la guerre. Absolument pacifiques et tranquilles. » Treize ans auparavant, lors d'un rapport écrit pour la Fédération, Kirk avait jugé la planète ainsi: « habitants supérieurs en plusieurs points aux humains. En évoluant, il est indubitable qu'ils parviendront à une remarquable avance dans la paix et la fraternité. » Après ce rapport, un traité de non-ingérence a été signé avec les Klingons, les deux superpuissances inter-galactiques promettant de laisser la planète poursuivre un mode de développement « naturel ».

En fournissant des mousquets à un groupe de villageois, les Klingons rompent avec le traité et transforment à jamais l'histoire de la planète. Déterminé à éviter que la planète soit dominée par une tribu agissant pour le compte du rival inter-galactique de la Fédération, Kirk s'emploie à fournir à l'autre tribu des armes identiques. Une longue discussion philosophique suit entre Kirk et McCoy:

McCoy: C'est comme ça que vous les aidez. Vous ne pensez pas qu'il y a assez d'un seul serpent dans ce paradis qui leur montrerait la poudre? Vous voulez à tout prix qu'ils s'anéantissent tout à fait ?

Kirk: Exactement. Chaque adversaire reçoit les mêmes conseils et le même type d'armement.

McCoy: Savez-vous ce que vous faites ? A moins que vous n'ayez perdu la tête...

Kirk:... La norme de développement de cette planète était un statu quo entre les villageois. Les Klingons ont changé tout ça avec les fusils à pierre. Si on veut que cette planète suive son développement normal, il faut d'abord égaliser les deux côtés à la médaille.

McCoy: Jim, vous êtes en train d'embarquer la planète dans une guerre qui ne finira jamais. Ils vont se battre d'année en année, de massacre en massacre;

Kirk: D'accord, d'accord, dites-moi que j'ai tort, qu'on m'a drogué, que je n'ai pas tous mes esprits. Mais quelle est votre sobre et raisonnable solution, Docteur ?

McCoy: Je ne sais pas où est la solution mais pour fournir des armes n'est pas une alternative.

Kirk: Bon sang ! Vous vous souvenez du 20^e siècle et de la Guerre Froide sur le continent Asiatique ? Deux grandes puissances y étaient impliquées, un peu comme les Klingons et nous. Et aucune ne voulait céder et elles ne pouvaient céder.

McCoy: Oui, oui, je m'en souviens, et pendant de longues années, ce fut une belle boucherie.

Kirk: Le sens du monde était en jeu. Si on avait laissé une des puissances armer ses amis sans réagir, l'humanité n'aurait jamais vécu assez longtemps pour faire la conquête mondiale. Non ! L'unique solution est une opposition puissante. Une balance des pouvoirs.

McCoy: Et si les Klingons donnent à une des parties des armes plus puissantes ?

Kirk: Alors nous armerons les nôtres avec des armes de la même puissance. La balance des pouvoirs. La plus sage mais la plus efficace des solutions, et qui permettra à un des adversaires de prévenir les coups de l'autre... Parfois il faut faire la guerre pour avoir la paix.

En dépit de leur culture pacifiste, les villageois apprennent à faire la guerre, grâce à l'instruction fournie par Kirk qui reste (comme toujours)

philosophique: « (Ce n'est pas) ce que je voulais, c'est ce qui devait arriver. Demandez à M. Scott combien de temps il faudrait pour produire une centaine de fusils à pierre... Une centaine de serpents pour le Jardin d'Eden ».

Ayant atteint un certain stade de développement social et technique, l'espèce humaine est désormais en mesure de classer le reste de l'univers. C'est l'évolution humaine qui donne la norme de tout développement intelligent. Lors de son arrivée sur la planète, Kirk remarque tout de suite une déviation de cette norme:

Kirk: Il y a treize ans, ces villageois avaient à peine trouvé le moyen de forger le fer. Scott a reçu une décharge d'un fusil à pierre. Normalement, il faudrait combien de siècles pour faire un tel bond ?

Lt Uhura: Sur Terre, il en a fallu douze environ.

Sulu: Ce n'est pas parce que la Terre a mis douze siècles pour le découvrir qu'ils doivent en faire autant.

Lt Uhura: Imaginez que les évolutions sont aussi différentes qu'il y a d'autres planètes.

Kirk (sèchement): Je ne vous ai pas convié à une session d'arbitrage.

Toute vie et toute matière sont intelligibles en fonction de cette norme, dotée d'une autorité quasi-théologique. Bien avancée sur l'échelle de l'évolution, l'espèce humaine n'a aucun mal à reconnaître des problèmes similaires à ceux de son propre passé:

Kirk (parlant aux villageois): On était dans le même cas que vous autrefois. Des pics, des arcs, et puis il y a eu un temps où on a passé la sagesse par les armes au point de nous détruire nous-mêmes. Cette expérience nous a fait adopter une ligne de conduite pour laquelle nous voyageons: veiller à ce que la même chose n'arrive jamais aux autres. Et à ce que les hommes puissent enfin évoluer sans guerre et sans armes.

Mais les actions de Kirk sur la planète, tout comme ses justifications en termes de realpolitik, sont en contradiction flagrante avec cette grande

déclaration humaniste. Si les hommes ont pu éliminer la guerre de leur propre planète, ils sont manifestement incapables de l'empêcher sur d'autres. Reflétant les bornes du projet idéologique de la série, bien trop gêné par les impasses réelles de la politique étrangère américaine sur la planète Terre vers la fin des années 1960, Kirk ne peut que mettre en corrélation un état de tranquillité parfaite et l'incapacité d'évoluer au-delà de ce paradis. Si la conquête de l'espace est la téléologie de l'évolution, la guerre semble constituer une étape nécessaire, d'autant plus que c'est l'évolution humaine qui fournit la norme pour toute la galaxie²². Présente dans la structure même de *Star Trek*, l'ambiguïté entre une vision utopiste de la nature humaine, et le besoin de traiter les réalités politiques contemporaines n'est jamais vraiment résolue. Toute tentative d'intervenir de façon positive dans les situations rencontrées par *L'Entreprise* renvoie à des parallèles avec des problèmes actuels (le racisme, la Guerre Froide, la guerre du Vietnam), qui minent les prétentions utopiques de la série.

« Explorer de nouveaux mondes étranges, découvrir de nouvelles vies, d'autres civilisations », voilà la mission de cinq ans de *L'Entreprise*. Maintenant que les êtres humains ont réalisé leur destin, l'univers se fige à jamais afin que le passé historique (ou mythique) de la Terre puisse être représenté par d'autres. Ainsi, sur une planète, nous voyons les débuts de la Chrétienté; sur une autre, un monstre déguisé en femme leurre des voyageurs vers la mort telle Circé. Autant de situations observées, classées et abandonnées sans intervention durable: de même que pour les personnages emblématiques des romans d'aventure du 19e siècle (H. Rider Haggard, Jules Verne), les terres étranges et dangereuses n'existent que pour fournir des occasions d'observation ou de confrontation involontaire avec un Autre mystérieux. L'échange prolongé avec des extra-terrestres ne peut que compromettre la supériorité durement acquise de la race humaine. Rien dans l'univers ne peut mettre en question la science et la bonté fondamentale de la nature humaine, tout phénomène étrange

²² Dans l'épisode « The City on the Edge of Forever » (1967), Kirk voyage dans le temps jusqu'au Chicago des années 1930 où il tombe amoureux d'Edith Keller, femme courageuse et idéaliste. La projection de l'avenir faite par l'ordinateur à bord de *L'Entreprise* démontre que la Terre a deux avenir possibles: soit la vie d'Edith Keller sera tragiquement coupée court dans un accident de voiture, soit elle mènera un mouvement pacifiste (sincère mais malavisé) qui retardera suffisamment l'entrée des Américains dans la Deuxième Guerre Mondiale pour assurer la victoire Nazie. Afin que l'Histoire puisse retrouver sa marche « normale », Kirk doit la laisser mourir.

Pour un synopsis de tous les épisodes de *Star Trek*, voir Alan Asherman, *The Star Trek compendium* (London: Titan, 1987).

s'explique finalement en termes de découvertes déjà faites. Affronter des formes de vie extra-terrestres fait découvrir des faits nouveaux, mais pardessus tout, cela révèle la supériorité, ou du moins la spécificité, de la nature humaine. Les extra-terrestres servent surtout d'interlocuteurs pour les problèmes philosophiques posés par les Terriens.

* * *

De bien des façons, *Star Trek* incarne à la perfection un positivisme conservateur, une entreprise géante de classification, doublée du souci de ne pas troubler l'ordre des choses. Conception de la science qui a ses limites évidentes comme dans le passage qui suit. Dans « Wolf in the Fold » (1967), l'ingénieur Scott se voit accusé de trois assassinats dans le style de Jack l'Eventreur sur Argilus 2, planète décadente où les équipages des vaisseaux spatiaux peuvent se délecter des plaisirs de la table et de la chair dans un décor de Rome Antique. Bien que Scott ait été pris avec un couperet ensanglanté dans les mains, les autres membres de *L'Entreprise*, qui ne doutent pas de sa vertu, savent qu'il ne peut être le coupable. Logiquement, étant donné l'aspect « chambre close » du dernier crime, l'assassin ne peut qu'être une forme de vie immatérielle:

Spock: Humains et humanoïdes ne sont qu'une toute petite partie de la vie que nous connaissons. Il y a des précédents de durées de vie extrêmement longues, pratiquement immortelles.

Kirk: Nous savons qu'un homme ou une force a tué trois femmes. Si ce n'est pas un être humain, c'est donc une force, une force capable de tuer.

McCoy: Mais Sybo (une sorcière, dernière victime pendant qu'elle était en état de transe) a dit qu'il se nourrissait des morts, n'est-ce pas vrai ?

Spock: Dans le sens scientifique strict, nous nous nourrissons tous de la mort, même les végétariens.

McCoy: Cela se nourrit aussi de la peur.

Spock: Cela appuie l'hypothèse que ce n'est pas un être humain. Une vie soutenue par les émotions n'est pas inconnue dans la galaxie. La peur est la plus puissante et la plus violente des émotions.

Le préfet d'Argilus 2: J'en ai assez entendu. Nous avons le suspect entre les mains et nous nous livrons ici à une chasse aux spectres.

Kirk: Non, pas un spectre, peut-être pas un être humain, mais pas un spectre. Mr Spock, vérifiez les possibilités.

Spock: Ordinateur, condensez le carnet de bord pour les cinq dernières minutes, confrontez les hypothèses, comparez avec les formes de vie enregistrées. Question: est-ce qu'une telle entité dans le cadre des théories établies existerait dans cette galaxie ?

Ordinateur (voix féminine): Réponse, Drela tire sa nourriture des émotions de l'amour. Il y a des précédents suffisants pour admettre l'existence d'une créature inconnue qui se nourrisse des émotions de la peur.

Spock: Ordinateur, extrapolez plus clairement la composition d'une telle entité.

Ordinateur: Réponse, pour remplir ses exigences spécifiques, l'entité doit exister sans forme dans le sens où on l'entend. Plus probablement, une masse d'énergie hautement cohésive. Un champ électro-magnétique.

Spock: Ordinateur, est-ce qu'une semblable entité saurait prendre différentes formes ?

Ordinateur: Réponse, affirmative. Précédent: Militus, créature en forme de nuage dense sur Alpha Centaure 1.

Le préfet: Que de contes de fée à dormir debout !

Kirk: J'ai vu ce Militus moi-même. Dans son état naturel, c'est gazeux, et au repos, c'est solide. Mr Spock, admettons l'hypothèse de l'existence de cette créature.

Spock: Je précise que Jack l'Eventreur a tué à volonté dans le coeur de la plus peuplée cité de la Terre et ne fut jamais identifié... Je suggère la possibilité d'une espèce d'écran hypnotique qui masque à tous la présence du tueur, sauf à la victime.

Scott: Est-ce possible ?

McCoy: Tout à fait possible. Il y a beaucoup d'exemples de ce genre dans la nature.

Kirk : Très bien, qu'est-ce que nous avons Mr Spock? Nous avons une créature sans forme qui se nourrit de l'horreur et de la peur, et qui peut adopter plusieurs aspects pour tuer.

Spock: Et je soupçonne plutôt les femmes parce que les femmes sont plus aisément et profondément terrifiées et engendrent plus de franche horreur que le mâle de l'espèce... (suit une discussion sur les cas de meurtres en séries de femmes non-résolus depuis Jack l'Eventreur qui aboutit à l'observation de Kirk que « quand les hommes ont fait mouvement dans la galaxie, cette chose a pu faire comme eux »)... Une entité qui se nourrit de la peur et de la terreur trouverait un terrain de chasse parfait sur Argilus, planète privée de violence où tous les habitants sont des moutons pacifiques. Cette entité deviendrait un loup affamé dans une bergerie.

D'après la technique éprouvée de Sherlock Holmes, le raisonnement scientifique n'est qu'une forme de déduction simple qui explique des phénomènes nouveaux par la manipulation « logique » de prémisses dérivées d'une connaissance empirique, intuitive de la nature humaine. La science se réduit à la mise en relation de l'inconnu avec le sens commun, alliance de populisme et de savoir dont le point d'observation supérieur dément les tentatives des féministes et des pacifistes pour redéfinir cette nature. Avancée comme un fait qui conclut le processus de déduction, l'observation de Spock atteste que la mission de *l'Entreprise* n'est pas d'étendre les frontières de la science mais de confirmer la supériorité de la nature humaine. La conquête de l'espace, c'est la téléologie de l'évolution, un théâtre ultime dans lequel les humains, affrontant les mêmes menaces que leurs ancêtres sur Terre, peuvent se rendre compte que leur nature est véritablement immuable. La menace dans l'espace (émanant souvent de formes de vie asexuées) se présente pour mettre à l'épreuve la psyché humaine et ce, immuablement: ci-dessus, une force immortelle poursuit le progrès humain depuis le Londres de Jack l'Eventreur jusque dans la galaxie, punissant les femmes (qui ont un net penchant pour la sorcellerie) de s'être écartées des codes de moralité ou de rationalité.

Accumulation de faits, la science devient un mouvement tautologique entre la découverte et le sens commun: il n'est guère surprenant que la nature humaine soit l'objet scientifique ultime. Tout ce qui peut être connu sera connu: la nature humaine en l'état constitue donc la limite absolue au progrès. Loin de faire l'apologie d'un rationalisme sans bornes, *Star Trek* met en scène un monde optimal où le progrès est parfaitement adéquat à la nature humaine. Il s'ensuit que tout progrès supplémentaire doit être refusé.

C'est dans « The Ultimate Computer » (1968) que cette contradiction émerge sous sa forme forte. Un génie, le Dr Richard Daystrom, Noir, inventeur du système informatique qui équipe tous les astronefs de la Fédération, a créé un nouveau super-ordinateur, le M5, qui a la capacité de remplacer tout l'équipage, y compris le capitaine. Comme il faut s'y attendre, Kirk n'est pas enchanté à l'idée de se retrouver au chômage mais n'a aucune réponse à l'argument avancé par Spock: « Nous devons utiliser (le M5) dans l'intérêt même de la science, il ne serait pas raisonnable de tenter d'ignorer l'importance d'une telle invention, Je vous assure ». On ne peut refuser le progrès; comme le remarque Daystrom, « sachez que (les ordinateurs duotroniques sur votre vaisseau) sont aussi archaïques que les anciens dinosaures si on les compare au M5, c'est une autre dimension ».

Mais le progrès technologique provoqué par Daystrom détruit en même temps la téléologie de l'évolution, la conquête de l'espace, et l'expansion territoriale intrinsèque au système de la libre-entreprise. Selon l'informaticien:

« Maintenant, il sera inutile d'aller dans l'espace hostile, d'aller dans des mondes hostiles ou tant d'hommes sont morts. L'homme est fait pour vivre et n'aura plus à sacrifier son existence à la découverte de mondes inconnus. A quoi sert de mourir pour conquérir l'espace si on peut laisser l'ordinateur le faire sans nous ? Essayez de comprendre, nous ne voulons pas détruire la race des hommes, nous voulons la sauver. »

Dangereux et incontrôlable, cet appel en faveur du renoncement à l'expansion dans l'espace pour une vie de plaisirs sur Terre l'est assurément. Au delà d'un certain point, le progrès scientifique provoque une régression désespérante. La tentative de lier la rationalité scientifique à une conception fixe de la nature humaine, de jeter une passerelle entre un

avenir utopique et les problèmes de société actuels, tombe en pièces ici dans le conflit inévitable entre l'évolution technique et une nature humaine immuable, c'est cette dernière qui s'affirme, obligeant la série à répudier les fondements de son utopie. Car la question posée par Daystrom - a quoi bon conquérir l'espace ? -, question qui conteste l'ontologie même de la série, ne peut trouver de réponse satisfaisante. Le problème est contourné par la présentation de Daystrom comme un génie dérangé qui, Prix Nobel à l'âge de 24 ans, souffre depuis d'une dépression nerveuse. L'incapacité du génie à révolutionner le savoir à sa guise mène fatalement à la frustration et à la misanthropie.

Heureusement, le M5 possède un défaut majeur. Modelé sur le cerveau de Daystrom, l'ordinateur a un sens sur-développé de sa propre importance et ne peut distinguer entre les vaisseaux amis et ennemis. Mais Daystrom lui a également inculqué son propre remords (« tuer, c'est ne pas respecter les lois civiques et morales sur lesquelles notre société vit depuis le millénaire »). Les lois durables d'une société durable sont en harmonie avec la logique formelle:

Spock: Tout ce qui est vivant lutte pour sa survie Capitaine. Daystrom a dû passer son instinct de conservation au M5.

Kirk: Il a dû passer d'autres sentiments aussi. Du remords. Daystrom souffre de ce qu'il a causé...

Le M5: Je dois survivre.

Kirk: Pourquoi ?

Le M5: Je dois prendre la place de l'homme, le remplacer dans les tâches difficiles où il risque de mourir. Je dois survivre pour que l'homme survive. Un ordinateur ne commet pas de meurtre, c'est contre les lois de l'homme.

Kirk: Vous avez déjà tué l'équipage de l'Excalibur. Vous êtes déjà un meurtrier. Il y avait des hommes à bord.

Le M5 (il vérifie): Aucun signe de vie.

Kirk: C'est vous et vous seul le meurtrier. Quelle est la peine en cours pour cela ?

Le M5: La peine de mort.

Kirk: Alors qui doit payer pour cet acte ? Pour tous ces innocents morts ?

Le M5: L'ordinateur... doit... payer (il s'auto-détruit).

Les humains sont la mesure de toutes choses. Leur accomplissement suprême, c'est d'avoir harmonisé le sens commun et la capacité d'expérimenter l'émotion. Confrère et ami de Kirk, le Capitaine Bob Wesley doit prendre la décision déchirante de détruire *L'Entreprise* avant qu'elle ne détruise son propre vaisseau. En démontant le M5, Kirk laisse exposés les moyens de défense de son astronef, pariant sur sa connaissance de la nature humaine:

Kirk: Je connais bien Bob Wesley. Je tablais sur son bon sens.

Spock: Sa sélection la plus logique devait être la compassion.

McCoy (trionphalement): La compassion, voilà sans doute ce que la machine ne peut pas avoir. C'est peut-être cela qui fait la supériorité de l'être humain. Ca vous choque, Spock ?

Spock: Non, je maintiens que les appareils sont plus efficaces que les êtres humains et non pas meilleurs.

Ainsi faut-il que les machines soient maintenues à leur place, soumises au contrôle humain. C'est l'ordre social en vigueur sur *L'Entreprise* qui ratifie la supériorité du contrôle humain:

Kirk: La machine à la place de l'homme. C'est impressionnant, peut-être même pratique.

Spock: Pratique, mais pourtant pas très désirable. Cette machine est sans doute un serviteur d'une grande efficacité mais je n'ai pas envie de servir sous ses ordres. Capitaine, un vaisseau comme le nôtre est aussi dirigé par la loyauté que l'on a envers un homme, et rien ne saurait prendre la place de cette loyauté.

La gestion efficace du vaisseau, tout comme la gestion efficace de la société, dépend de la soumission à une hiérarchie « naturelle ». Vivant deux

cents ans dans le futur, l'équipage de *L'Entreprise* est ramené à l'aube du capitalisme pour mieux réaliser l'idéal républicain, finalité politique de l'évolution humaine: tout le personnel sans grade a le titre de *yeoman* (franc-tenancier), référence à la classe historique de petits propriétaires libres, associés aux vertus de loyauté, de courage et de fermeté. Le terrain neutre de l'espace sert de théâtre à l'affirmation de l'idéal d'un ordre social juste et incontesté. Mais où puiser les sources de conflit, fond essentiel de tout récit ? Les obstacles à la réalisation d'un ordre social parfait ont disparu, tant les rapports sociaux sur *L'Entreprise* se caractérisent par le respect mutuel et le consentement à hiérarchie. En ce sens, *Star Trek* continue la tradition de « l'organicisme » du 19^e siècle (Edmund Burke) où la société se métaphorise en famille, en organisme vivant dont les valeurs collectives appellent et nécessitent un Etat fort. Dans la traduction romantique de ce projet chez Conrad²³, le vaisseau devient la communauté parfaite sous la forme d'un microcosme, où les idéaux de devoir et de loyauté (chaque homme a son poste) s'affirment contre un ennemi commun - la Mer. Mais ce projet est miné par une anxiété refoulée quant à la finalité des voyages de conquête: la domination impérialiste des peuples primitifs enlève le vernis de civilisation du colonisateur, l'obligeant à affronter le Mal au coeur de la nature humaine. De même, l'espace sert de prétexte pour réunir la communauté idéale contre un danger posé aux fondements de cette nature, danger qui demande que les voyageurs soient bien décidés d'avance. Etre abandonné sur une planète étrangère, vulnérable car coupé de la communauté, c'est le pire sort qui puisse atteindre un membre de *L'Entreprise*.

Les superpuissances qui disputent à l'humanité la conquête de la galaxie sont peintes en termes pré-capitalistes, trope commun aux romans de science-fiction allant de la série *Fondation* d'Asimov jusqu'à *Dune* de Herbert. L'avenir, c'est la refonte dans l'espace des conflits liés aux époques d'accumulation primitive et de colonialisme. Les empires Klingon (Asiatique) et Romulan (Slave) se caractérisent par une agressivité extrême et des hiérarchies rigides, impersonnelles, féodales qui les démarquent de l'esprit républicain de la « Fédération ». Troublée par la figure de l'astronome féodal qui semble corroder la supériorité naturelle de la libre entreprise pour la conquête de l'espace, la série tend à avoir recours aux éléments

²³ Pour une analyse de l'organicisme par rapport à l'oeuvre de Conrad, voir Avrom Fleishman, *Conrad's politics: community and anarchy in the fiction of Joseph Conrad* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967).

magiques. Sans moyens de production, ni de reproduction sexuelle, d'autres êtres possèdent des pouvoirs naturels (télépathie, détournement des émotions des autres, etc) contre quoi la nature humaine est sans défense: associée aux coutumes « primitives », la magie constitue une alternative (illégitime) à la fois au rationalisme scientifique et au monothéisme. L'Autre est circonscrit par la biologie, à la différence des humains dont la nature singulière consiste en un alliage équilibré de logique et d'émotion, d'idéologie et de biologie.

* *

* *

Bien que le souci primaire de la série soit de ratifier la supériorité de la race humaine, la référence indirecte aux problèmes contemporains l'oblige parfois à relativiser cette supériorité. Dans « Arena » (1967), *L'Entreprise* poursuit de près un vaisseau qui vient d'anéantir une colonie de la Fédération, installée en territoire Gorm, « illégalement » mais sans malice. Des êtres supérieurs, les Métrons, interviennent pour empêcher une guerre qui s'annonce inéluctable: sous leur menace, le conflit se réduit à un combat corps à corps entre Kirk et le capitaine des Gorms qui sont téléportés dans une lointaine planète inhabitée. De l'issue de ce combat dépend le sort des deux équipages: pour race supérieure qu'ils soient, les Métrons ne font pas de sentiments.

Contre son adversaire reptilien, Kirk fait preuve d'intelligence (ou plutôt se souvient de ses leçons de chimie à l'école) en fabriquant une bombe primitive de poudre explosive. Magnanime, il refuse d'achever son adversaire blessé. Un Métron se manifeste à Kirk:

« Vous êtes plus évolué que je ne pensais. Peut-être y a-t-il de l'espoir pour votre race. C'est pour ça que nous ne vous détruirons pas. Ce ne serait pas civilisé... Peut-être que dans plusieurs milliers d'années, votre peuple et le mien parviendront à une entente durable. Vous êtes encore demi-civilisé mais il y a de l'espoir. Nous communiquerons avec vous à ce moment là. »

Kirk conclut: « Notre espèce promet beaucoup, malgré notre barbarie actuelle. Nous serons peut-être dans des milliers d'années capables de le prouver ». L'utopie s'en remet à un avenir encore plus lointain: la

démocratie républicaine, avec tous ses défauts, n'est qu'une étape dans l'évolution *spirituelle* de l'humanité, ici découplée de l'évolution technique mise en valeur par la série à un autre niveau. Désincarnés et curieusement arrogants, les Métrons sont passés au delà de l'existence matérielle, de la reproduction sexuelle: mais avoir réussi le passage au stade de race supérieure ne les empêche pas de montrer la même tournure d'esprit belliqueuse et interventionniste que leurs « inférieurs ». En clair, la seule conquête de l'espace ne peut être une panacée contre la barbarie.

C'est ici que les prémisses religieuses de *Star Trek* prennent le dessus sur son projet de marier le progrès technique à la moralité traditionnelle populiste. Car la finalité de toutes les races de la galaxie, c'est la perfection morale qui régnait avant la Chute, mission rendue d'autant plus difficile pour les humains (avec leur nature émotive, sensible) par l'existence d'une multitude de planètes dont l'état paradisiaque cache un piège satanique: l'échange du libre arbitre contre la jouissance éternelle. Le progrès technique, si impressionnant dans certains de ses aspects (la vitesse supérieure à celle de la lumière, la téléportation, les ordinateurs parlants) s'installe dans un monde par ailleurs largement inchangé. Dans « Tomorrow is Yesterday » (1967), un garde de sécurité des années 60, téléporté par erreur sur *L'Entreprise*, reste bouche-bée devant un prototype primitif du four à micro-ondes. L'idylle entre la culture populaire et la technologie, caractéristique d'une période antérieure de la science-fiction, est finalement moins importante que la promesse d'un bond en avant moral. Au delà de la cupidité de la société de consommation, c'est la conquête spatiale qui rend possible cette évolution morale. Sur *L'Entreprise*, les émotions basses (luxure, convoitise) ont été maîtrisées. La raison et la continence règnent. C'est cela qui donne à la série son aspect raide, son manque d'aisance: les corps existent dans l'espace parce que l'idéologie l'exige ainsi, pour propager les valeurs jumelées de la libre entreprise et de l'amour à travers l'univers. Les êtres humains voyagent en tant que monuments, enveloppés dans une cuirasse morale qui empêche des échanges de conséquence avec l'Autre et ce, pour la simple raison qu'ils sont déjà porteurs des plus hautes valeurs. La société parfaite (dont *L'Entreprise* est un microcosme) est composée de hiérarchies rationalisées dans lesquelles le désir sexuel, source de désordre, est maîtrisé par une discipline militaire généralisée: en ce sens, le vaisseau spatial est le lieu idéal pour réaliser « naturellement » une nature humaine sans désir, que ce soit pour le sexe ou pour les biens matériels.

Dénué d'émotions et donc de sexualité, le métis Spock est présent pour confirmer chez les humains la concordance fondamentale entre la rationalité et les émotions « positives » comme l'amour et la compassion, ce qui les rend singuliers et même supérieurs. Car, pour rationnel qu'il soit, Spock reste néanmoins prisonnier de ses instincts. Dans « Le Mal du Pays », souffrant d'un appel biologique à la reproduction, Spock devient bizarrement « agressif », « nerveux »:

Spock: Des humains ne peuvent pas le concevoir. Ça nous obsède, nous domine complètement d'une sorte de démente animale qui nous enlève toute dignité... Il y a des précédents dans la Nature, Capitaine, les oiseaux géants de Rigal 4 se doivent de retourner dans les cavernes tous les onze ans, sur votre Terre les saumons doivent remonter fleuves et rivières, jusqu'à l'endroit où ils sont nés, et parfois mourir en essayant...

Kirk: Mais vous n'êtes pas un animal, Spock, vous êtes...

Spock: Je ne suis pas un homme, je suis un Vulcan, j'espérais être libéré de ce rituel mais il est trop ancré en moi. Finalement, il nous domine, il nous oblige avec une force qu'on ne peut contrôler, à obéir et prendre une épouse où à mourir.

Arrivant sur Vulcan pour retrouver sa fiancée (leurs fiançailles remontent à l'âge de sept ans), Spock se trouve rejeté en faveur d'un concurrent. Contaminé par son long exil dans la compagnie des humains, ne trouvant plus les rituels archaïques des Vulcans à son goût, il finit par lâcher à son rival: « dans quelque temps, tu comprendras que posséder quelque chose n'est pas aussi agréable que de le désirer. C'est contraire à la logique mais c'est vrai en général ». Le décalage entre les attentes du désir et la réalité du mariage se résout dans la vie monastique en vigueur sur *L'Entreprise*, les impératifs de la mission exigeant un sens commun sans taille. Entièrement régie par des rapports professionnels, la vie sur *L'Entreprise* n'admet pas que des problèmes d'ordre privé nuisent à l'efficacité de l'équipe. Seule la référence occasionnelle à « un fiancé » laisse supposer que les membres de l'équipage ont une vie privée.

Cette absence de sexualité semble affaiblir la vraie mission de *L'Entreprise*: « féconder » l'univers avec les valeurs humaines, y compris l'amour. Dans « Requiem for Methuselah » (1968), une force magnétique

intelligente décide de prendre forme humaine, renonçant à l'immortalité pour l'expérience de l'amour physique avec son « ami », un humain naufragé sur une planète inhabitée: « nous connaissons la fuite des jours et la mort viendra nous chercher, nous connaissons le désir des humains ». Métaphoriquement liée à la reproduction sexuelle, l'expansion libre du capital devient une valeur noble, en harmonie avec l'injonction biblique du « croissez et multipliez-vous ». Rejetant le choix d'une vie immortelle sur la planète, Kirk déclare: « Il est dans la nature de notre espèce d'être libre. Nous cesserons d'exister en captivité... Notre espèce ne saurait survivre sauf s'il y a des obstacles à surmonter... Nous vivons sur des milliers de planètes et nous sommes en pleine expansion ».

L'optimisme de *Star Trek* s'appuie sur le contexte politique du milieu des années 60, sur le jumelage de deux grands projets: le programme spatial Apollo (qui visait à envoyer des hommes sur la Lune avant la fin de la décennie) et le programme *Great Society* de Lyndon Johnson (qui visait à l'élimination de la pauvreté aux Etats-Unis en une génération). Mais ce lien optimiste entre le progrès social et le progrès technique a sombré dans le bourbier de la guerre du Vietnam. Idéologiquement à l'écart dans l'espace profond, l'équipage de *L'Entreprise* se trouvait mal placé pour affronter de façon convaincante les questions brûlantes qui divisaient tant les Américains. Cette difficulté est même visible, elle imprègne les mouvements des personnages. Incapables de traduire leur progrès moral en activité « naturelle », Kirk et ses amis sont souvent condamnés à se tenir raides, pendant qu'un des leurs sermonne les Terriens des années 1960, peinant à communiquer à travers le temps. C'est une caractéristique que la série (titre original provisoire *Wagon Train to the Stars*) partage avec le Western. D'ailleurs, *Star Trek* fut modelé sur une série des années 50, *Wagon Train* qui racontait le trek (voyage en char à boeufs) interminable des braves pionniers des années 1840 à travers des territoires vierges.

Sorte de croisement entre un cuirassé et un siège d'entreprise flottant, avec ses machines clignotantes et son coloris gris-orange-jaune dans le style IBM, *L'Entreprise* matérialise cette bizarrerie qu'est un futurisme populiste. Vu rétrospectivement, le futurisme de *Star Trek*, par trop militaire et moralisateur, paraît curieusement mort-né. Son « charme » vient de là, de cet assemblage utopique de science et de valeurs religieuses. Conservatrice, pudique et sincère, la série a au moins l'honnêteté de mettre occasionnellement en question ses propres prémisses. Mais en dépit de l'enthousiasme de ses nombreux adeptes, *Star Trek* ne fut jamais très

populaire auprès du grand public américain qui la considéra comme trop « intellectuelle »: au sommet de sa gloire en 1967, elle n'était classée que 32e parmi les émissions les plus populaires aux Etats-Unis.

LES SÉRIES POP

L'esprit pop

Après la Deuxième Guerre Mondiale, et surtout pendant les années 1960, le design a subi l'influence de la théorie de l'information qui voyait l'objet comme un des éléments d'un ensemble, formant *un code*. Cette vision du design a remplacé la notion antérieure qui privilégiait le styling individuel des objets¹. La production en série, et la fragmentation d'un marché standardisé, exigeaient un contexte, une homologation entre le consommateur et une gamme de produits différenciés par le design, unis par ce qui devait être appelé un « style de vie ». La possibilité de transférer un maître-motif à toute une gamme de produits avait déjà émergé dans les années 1930 avec l'application du style *streamline* (initialement prévu pour abaisser la résistance de l'air des avions) au design de voitures, de trains, de frigidaire, de fours etc. Le *streamlining* a marqué la rupture avec l'idée dominante du design jusqu'alors, à savoir, « la forme suit la fonction ». L'accélération du cycle d'obsolescence impliquait une accélération équivalente de la production des codes de design, et par conséquent, le vieillissement « artificiel » des produits².

A cette époque d'abondance, on s'est rendu compte que la demande ne suivait pas automatiquement la production de biens: autrement dit, on ne pouvait plus concevoir la consommation en termes simples de satisfaction de « besoins »³. La consommation devait être continuellement stimulée par l'accroissement symbolique des valeurs d'usage, s'appuyant sur les connotations sociales de la culture pop (les subcultures, la musique, le

¹ Henri Van Lier, « Culture et industrie: le design », *Critique*, 246, Novembre 1967.

² Voir Dick Hebdige, *Hiding in the light: on images and things* (London, New York: Routledge, 1988), pp. 45-77.

³ Pour une analyse puissante du dépassement des besoins par une « logique de différenciation sociale » dans laquelle la demande devient virtuellement infinie au niveau symbolique, voir Jean Baudrillard, *La société de consommation*, (Gallimard, 1970).

pop art), de plus en plus synchronisée avec le cycle de production. De même que dans les années 1930, quand l'association de produits avec des stars du cinéma constituait un moyen de réduire les risques de la production de masse, les industries culturelles furent appelées à jouer un rôle clé dans la création de nouvelles valeurs d'usage. En effet, il était impensable que les seuls publicitaires puissent inventer et imposer de nouvelles modes.

Dans ce nouveau projet idéologique, qui soulignait les valeurs de plaisir procurées par la consommation, les stars avaient un rôle particulier: intégrer le corps humain aux codes du design. La « fabrication » des stars a commencé dans les années 1950 quand, de même que les dessinateurs avaient tourné le dos à l'idée que « la forme suit la fonction », les imprésarios refusaient l'idée que le look des chanteurs devrait dériver de leur personnalité « naturelle ». La synchronisation du cycle de vie des chanteurs avec celui de la mode entraînait une recherche frénétique de nouveaux talents. Les premières stars du rock furent modelées sur James Dean, Marlon Brando ou Elvis Presley, mais la tentative de lancer des sosies butait sur la difficulté à faire coïncider la bonne apparence avec un talent réel. Découvert à 14 ans par un entrepreneur de Philadelphie en raison de sa ressemblance à Elvis, Fabian Forte avait, deux ans plus tard, épuisé la patience de trois professeurs de chant, mais une fois sa voix électroniquement traitée, ses disques se sont bien vendus. Le critique de jazz John Wilson écrivait alors: « les techniques d'enregistrement sont devenues tellement ingénieuses que presque n'importe qui peut devenir chanteur. Une petite voix plate peut être amplifiée en misant sur les fréquences basses et en canalisant le résultat à travers une chambre sonore. Un chanteur terne peut avoir plus d'éclat si l'on accélère les bandes d'enregistrement... Les fausses notes peuvent être coupées de la bande et remplacées »⁴. La possibilité de manipulation de la voix dans le studio d'enregistrement a ouvert la porte à une plus grande manipulation de l'image du chanteur dont la personnalité originale n'était plus inviolable. Un « regard » entièrement nouveau peut se voir dans ce qui suit:

« Quand les portes de l'avion s'ouvrirent, un type du Sud des Etats-unis, tranquille et poli, en est descendu. (Le producteur) Jack Good se souvient avoir pensé, « Mon Dieu, ça n'ira pas... (le rocker) Gene

⁴ Cité in Alain Levy, *Operation Elvis*, (London: Deutsch, 1960), p. 111.

Vincent va devoir changer son image ». Heureusement, dit Good, Vincent souffrait des jambes à cause d'une chute de moto et portait des plaques de métal à l'intérieur de sa jambe. Cela m'a donné une idée. Tandis qu'il boitait, j'ai compris qu'il devait devenir une silhouette à la Richard III, habillé tout en noir, avec des gants noirs, il fallait qu'il creuse les épaules et qu'il regarde la télévision d'un air sinistre. Je me suis arrangé pour qu'à sa première apparition à la télévision, il ait à descendre des escaliers, ce qui accentuait sa boiterie. Je lui ai donné un médaillon à porter autour du cou pour accentuer son allure shakespearienne. Quand je l'ai vu essayer de descendre les marches normalement, j'ai dû lui hurler: « boîte, mon petit mec, boîte ! »⁵

Moins provocatrice que le rock du fait qu'elle devait plaire à un public d'adultes, la télévision avait néanmoins un rôle important à jouer dans la dissémination de styles nouveaux. Les personnages préconçus des séries n'étaient plus les archétypes d'une « nature humaine » mais se doublaient en tant que mannequins. La conflation de ces deux rôles personnage et mannequin - dans un nouveau discours moderniste est évidente dans cet article datant de 1962 sur la série britannique *Chapeau Melon et Bottes de Cuir*:

« On pourrait dire que j'ai conçu ces vêtements pour la nouvelle femme moderne et dynamique (*c'est le dessinateur de mode Michael Whittaker qui parle*)... Cathy Gale (*un personnage*) est séduisante. Mais elle est pratique aussi et il faut que ses vêtements reflètent cela... Les jupes-culottes sont parfaites pour une femme qui, un moment, doit être gracieuse et sereine, et qui, le moment suivant, se trouve en pleine bagarre avec une bande de gangsters... »⁶

Dans une lettre écrite en 1960, l'artiste britannique Richard Hamilton a défini « le pop » ainsi: « populaire (pour un public de masse); éphémère (solution à court terme); remplaçable (facilement oubliable); pas cher; produit en série; jeune (destiné à la jeunesse); spirituel; sexy; à gadgets;

⁵ Cité in Tony Palmer, *All you need is love*, (London: Futura, 1977), p. 217.

⁶ *TV Times*, 14 Oct. 1962, pp. 14-15.

brillant (*glamorous*); grandes entreprises (*big business*) »⁷. Grâce à l'esprit pop, l'obsolescence volontaire des marchandises due au design, insoutenable dans une optique qui souligne la seule « qualité », était devenue non seulement légitime mais excitante.

L'énergie de la culture pop en Grande Bretagne venait en grande partie des Mods, une subculture qui imposait ses propres valeurs aux objets (scooters, bottes, costumes, amphétamines, disques rhythm and blues) par le simple acte de sélection. Prototype, sous une forme exagérée, d'un nouveau consommateur « actif », le Mod se sentait libre d'investir les objets d'une dimension symbolique arbitraire par rapport à leur fonction⁸. L'émergence d'une culture pop qui dépassait les cultures traditionnelles de classe semblait confirmer la possibilité utopiste d'une société dans laquelle les relations de consommation étaient en train de remplacer les relations de production en tant que centre de l'existence. Étroitement lié à la régulation « fordiste » de l'économie (d'où ses tendances social-démocrate et méritocrates), le pop a réussi à pénétrer la musique, le cinéma, la télévision, le roman et la bande dessinée: certains « textes » comme « James Bond », *Ipcress: Danger Immédiat* ou *Modesty Blaise* existaient sous deux ou trois formes médiatiques⁹. Loin de la ligne de front occupée par la musique rock, les séries pop devaient s'engager à résoudre la tension entre le plaisir individualiste et les valeurs collectives comme le patriotisme et le devoir.

« La rude vie que nous menons »

Pourquoi le genre espionnage était-il devenu la forme de fiction dominante de l'esprit pop ? Dans *Cover Stories*, analyse des fondements idéologiques du roman d'espionnage, Michael Denning démontre l'importance du patriotisme pour le genre¹⁰. Dès le début, l'enjeu n'est

⁷ Richard Hamilton, *Collected Words*, (London: Thames and Hudson, 1982), p. 28.

⁸ Pour une analyse de l'influence des Mods, voir Dick Hebdige, *op. cit.*, pp. 77-147; George Melly, *Revolt into Style*, (Oxford University Press, 1990, 1970); Simon Frith et Howard Horne, *Art into Pop*, (London, New York: Methuen, 1987).

⁹ Les deux romans pop « classiques » sont: Peter O'Donnell, *Modesty Blaise* (10/18, 1990, édition anglaise, 1966) (porté à l'écran par Joseph Losey en 1967); Len Deighton, *Ipcress: Danger Immédiat (The Ipcress File)* (10/18, 1988, édition anglaise 1962) (porté à l'écran par Sidney Furie, 1965).

¹⁰ Michael Denning, *Cover Stories: narrative and ideology in the British spy thriller* (London, New York: Routledge & Kegan Paul, 1987). Voir aussi Tony Bennett et Janet Woollacott, *Bond and Beyond: the political career of a popular hero* (London: Macmillan, 1987).

autre que la sécurité nationale: l'espion y apporte un don pour l'usurpation de personnalité, un talent de comédien qui mobilise toutes ses ressources culturelles. La stratégie idéologique des romans d'espionnage de la première période (c. 1900-30), c'est de privilégier la loyauté patriotique par rapport à l'identité de classe, la menace vient de ceux qui font le contraire. Dans le roman célèbre de John Buchan, *Les Trente-Neuf Marches* (1915), le héros Richard Hannay prend le dessus sur ses adversaires en appliquant de nouvelles tactiques de déguisement: non pas les barbes et les perruques chères aux mélodrames du 19^e siècle mais une mobilité de classe, montant et descendant la structure sociale dans la lutte contre des dynasties étrangères, des financiers internationaux ou les apôtres de la révolution mondiale. Les points faibles se rencontrent en haut et en bas de l'échelle sociale: c'est la classe moyenne (incarnée par Hannay, ingénieur des mines) qui constitue l'ossature du pays, en alliance avec des éléments patriotiques venant des autres classes. Dans un autre roman de Buchan, *Mr. Standfast* (1919), Hannay explique que « vous pouvez oublier la vieille idée d'un régiment de vauriens commandité par des ducs... Le héros de cette guerre, c'est l'homme ordinaire issu des classes moyennes »¹¹.

Ce qui est frappant dans le personnage de James Bond, le technicien professionnel ayant entre-temps remplacé l'espion amateur, c'est l'ambiguïté en ce qui concerne son statut de classe. Dans les romans de Fleming, écrits pour la plupart dans les années 1950, il se présente comme un mondain appartenant à la haute-bourgeoisie: dans les versions cinématographiques, en revanche, il est plutôt sans classe. Le patriotisme et le devoir sont conservés dans un nouveau jeu qui permet davantage d'autonomie individuelle: la confrontation avec d'autres nationalités, dans un théâtre d'opérations étranger, est source de plaisir aussi bien que de danger. Inextricablement lié au patriotisme et au dépassement des divisions de classe, le récit d'espionnage se codifie en sus à partir de discours se rapportant au tourisme, à la consommation, et au plaisir sexuel, terrain idéal pour affronter la tension entre le sens du devoir envers l'Etat, et l'individualisme encouragé par la nouvelle culture de consommation. La figure même de l'espion fonctionne en tant que résolution de cette opposition, joignant des parenthèses de plaisir exotique au service de l'Etat. Comme le dit le comédien Sean Connery, « Bond a tout fait raison de satisfaire tous ses sens - que ce soit le sexe, le vin, la nourriture, les

¹¹ John Buchan, *Mr. Standfast*, (Harmondsworth: Penguin, 1988, 1919), pp. 221-222, (en français: *La troisième aventure de Mr. Constance*, Gallimard, 1964).

vêtements - car son travail, et lui aussi, peuvent se terminer à n'importe quel moment »¹².

Agent d'intérêts nationaux, l'espion met en jeu un nouveau regard sur le monde des objets: il a, pour reprendre l'expression de Denning, « une licence de regard », tout en étant l'objet du regard des autres, une surface lisse et calme qui ne se laisse jamais déconcerter.

..
.

Malgré ses prémisses, liées à une conception traditionnelle du *fairplay* britannique, *Destination Danger (Danger Man)* (1960-61; 1964-66) apparaît maintenant comme une série pop classique. Annonçant une nouvelle série d'espionnage en Septembre 1960, le *TV Times* présentait l'agent secret John Drake ainsi:

« Tandis qu'il se fraie un chemin chevaleresque à travers le monde en traquant la bassesse, ses poings ont autant de vertu que sa cause. Ceux qui tombent devant lui sont tabassés avec une élégance qui donne aux règles de Queensberry un aspect presque criminel. L'exigence impérieuse de réalisme dans les scènes de combat s'étend jusqu'aux moments plus sentimentaux de la série... bien qu'il évite soigneusement tout attachement romantique... Il est noble... Il est attentionné, c'est un gentleman¹³. »

Se démarquant de l'agent « à la James Bond », le comédien Patrick McGooohan (Drake) ajoute: « Parfois, les rencontres de Bond avec le sexe opposé ne sont pas vraiment dignes d'un public familial... Drake est un personnage plus sérieux, plus proche de ce que devrait être un agent réel. Et il ne s'implique jamais sentimentalement avec une femme ». L'effet de réalisme s'obtient par le refus explicite d'un phantasme: adaptée pour le grand public de télévision, plus sensible, l'attitude de Drake - pas de sexe au travail - suffit à en faire un vrai agent secret. En reconnaissant le bien-

¹² *Playboy*, November 1965, p. 76.

¹³ *TV Times*, 9 Sept. 1960, pp. 8-9.

fondé, un téléspectateur écrivait au *TV Times*: « Patrick McGooohan est un des rares comédiens qui ressemble véritablement à un espion »¹⁴.

Les épisodes de la première série (1960-1), qui duraient 25 minutes, incluait une voix hors-champ subjective, indicative des origines de l'espion dans le personnage du détective privé à la Marlowe. « *The Relaxed Informer* » met en scène deux tropes classiques de la Guerre Froide, une jeune femme qui livre des secrets à son insu sous hypnose, et un scientifique naïf qui travaille pour les Soviétiques. Mais bien que la Guerre Froide soit présente en tant que toile de fond, le ton légèrement cynique n'a rien à voir avec la paranoïa des films d'espionnage des années 1950, comme en témoigne le générique: « chaque gouvernement a son service secret... Une sale besogne à accomplir ? C'est alors qu'ils font appel à moi d'ordinaire... A propos, mon nom est Drake, John Drake ».

La deuxième série (1964-66) est composée de pièces dramatiques à thèmes variés, c'est le seul personnage de Drake qui constitue le lien commun. Dans un épisode atypique, « *The Ubiquitous Mr Lovegrove* » (1965), Drake perd connaissance après la sortie de route de sa décapotable: le rêve qui suit permet de présenter les tensions principales de la série sous une forme forte, sans avoir à passer par une résolution « réaliste ».

Se servant de sa couverture d'agent de voyage, Drake se rend dans un casino où il est surpris de découvrir qu'un certain « John Drake » a signé une reconnaissance de dette pour £500. Drake refuse toute responsabilité pour « ses » dettes devant Alexander, le gérant. Dans une scène qui a lieu dans l'appartement luxueux d'Alexander, ce dernier propose qu'ils fassent des « affaires » ensemble:

Drake: Le jour où je ferai des affaires avec vous, Mr Alexander, est bien loin de nous. Je ne crois pas que nos métiers ont beaucoup de points en commun.

Alexander: Vous avez choisi une profession bien intéressante.

Drake: Une agence de voyages est un moyen comme un autre de gagner sa vie.

Alexander: Comment ça, Mr Drake ? Habitant dans de beaux quartiers et s'offrant de fréquents voyages à l'étranger. Ça fait un moment que je suis votre carrière. Que faisiez-vous à Cannes, Mr

¹⁴ *TV Times*, 28 Oct. 1960, p. 3

Simmons ? Au Caire, Mr Maxwell Ryder ? Quelque part en Afrique, Major Sullivan ?

Drake: Vous soupçonnez quoi ?

Alexander: Que vous êtes un fonctionnaire du gouvernement, Mr Drake, vous n'êtes pas, bien sûr, un simple employé des Postes. Espion est un mot un peu trop théâtral. Agent est plus discret.

Drake: Agent de voyages.

Alexander: Non, Mr Drake, je préférerais un agent qui voyage... Malgré cet étalage de richesses, je suis un bien pauvre homme. Je ne suis que le gérant d'Almarks, pas le propriétaire. Il y a longtemps que je cherche à me libérer de cette échelle pour voler de mes propres ailes. Je voudrais passer les années qui restent de ma vie dans une atmosphère d'indépendance.

Drake: Faites-vous envoyer dans une maison de retraite.

Alexander: Mon cher, je crains que le vin qu'on sert dans ce genre d'établissement soit d'une qualité très insuffisante. Mr Drake, je propose d'exiger de vous la somme de £10,000 dans 24 heures, sinon toutes les ambassades de Londres seront informées de votre identité. Vous serez définitivement brûlé.

Drake: Vous croyez détenir le bon John Drake ?

Alexander: Quel John Drake croyez-vous être ?

Il y a ici un problème d'identité. Drake a deux rôles à jouer, agent de voyages et agent secret; deux mondes à réconcilier, le loisir et le service de son gouvernement. Le maître-chanteur Alexander fait partie des nouvelles classes dangereuses, c'est un nouveau riche (et de plus, immigré grec) qui est trop ambitieux pour accepter son appartenance à la classe des gérants. Le contact avec un style de vie de grand bourgeois, voire d'aristocrate, a corrompu Alexander, égoïste au point de trahir son pays adoptif. Mais en succombant au vice au cours de sa mission, Drake a également trahi son devoir (ou s'agit-il d'une terrible machination ?), se mettant ainsi en position de faiblesse. Il a manqué à ses engagements et envers ses supérieurs et envers lui-même. Son chef Lovegrove est furieux:

Chef: Je n'ai plus confiance en vous. Vous m'avez menti. Vous êtes un joueur incorrigible et je ne veux pas payer vos dettes. Vous voyez la Trésorerie régler £10,000 comme ça ? Vous avez une étrange conception des fonds publics. Vous auriez dû réfléchir avant de jouer. Je sais qu'il est souvent nécessaire que vous descendiez dans les palaces pour vous offrir la compagnie de femmes douteuses...

Drake: Ce n'est que compensation à la rude vie que nous menons.

Chef: Du calme ! Moi, je travaille aussi dur que vous et j'estime que deux semaines à faire de la bicyclette sont très suffisantes.

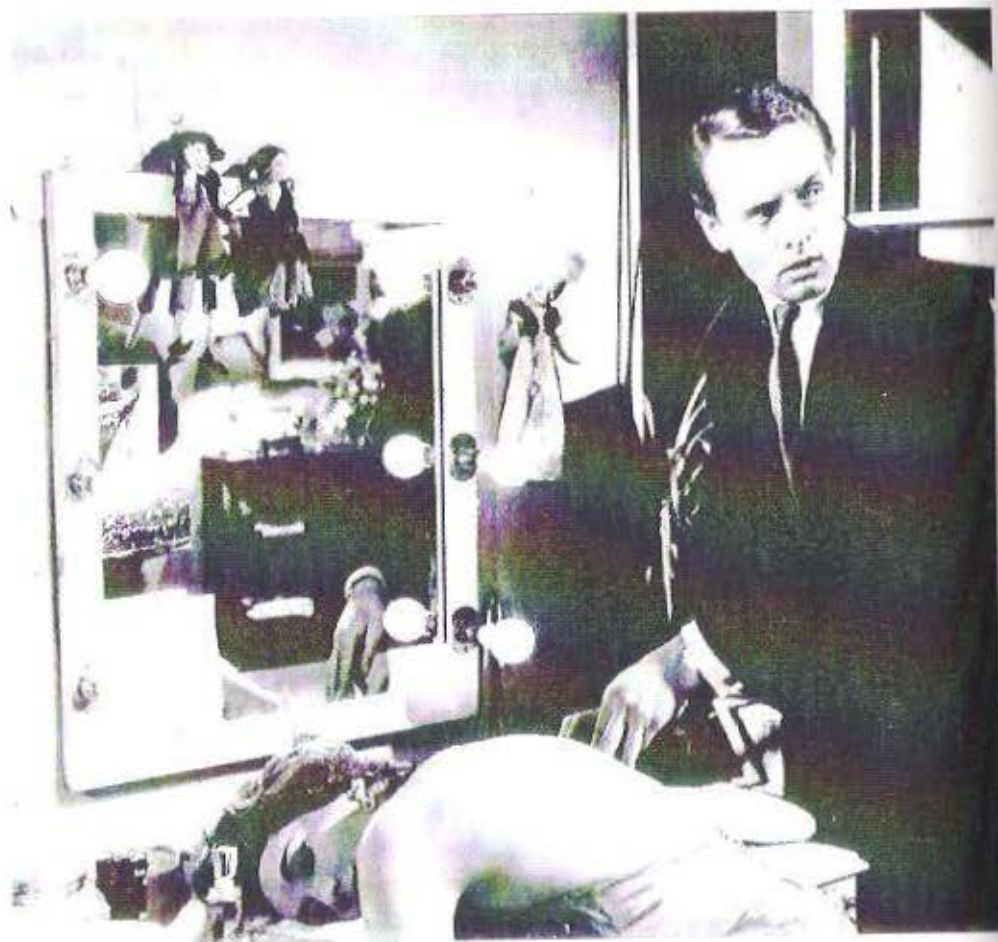
Drake: Achetez un tandem et la prochaine fois je vous accompagnerai.

Chef: Vous n'en sortirez pas avec une pirouette !

Drake: Merci, je saurai me débrouiller TOUT SEUL.

Si l'on a usurpé la personnalité de Drake, il ne peut ni prouver son innocence, ni compter sur le gouvernement. Finalement, il est seul, un individu (dont l'indépendance est évidente dans son insolence) qui doit, comme il le dit, « se débrouiller » par ses propres moyens. Au delà du danger physique, ce qui guette l'agent secret, c'est la perte de son identité, de sa maîtrise de soi. De façon existentialiste, l'ennemi ultime, c'est lui-même, point sur lequel l'épisode insiste avec des scènes de Drake en train de lutter avec son double dans la glace.

Grâce à sa politesse envers Alice Fairbrother, veuve joyeuse, qui remarque le succès régulier d'un certain client à la roulette, Drake finit par déjouer le piège d'Alexander: le client en question, Drake l'apprend, s'appelle Morgan, délégué par l'Etat dans une usine qui fabrique des turbo-réacteurs, où il y a eu des fuites. La table de roulette sert de moyen de paiement « légal » en échange des microfilms cachés dans une plaque de jeu laissée en pourboire au croupier. Incrédule, le supérieur de Drake déclare: « Si ce n'était qu'un vulgaire subordonné, mais il est capitaine de vaisseau ! Malheureusement, il devait avoir des protections ».



John Drake (Patrick Mc Goohan)

Source : British Film Institute; reproduit avec la permission d'I.T.C.

Dans le dénouement, on apprend que le vrai chef des opérations au casino, c'est l'humble portier qui se sent « trahi » par Alexander: « il m'a fallu des années pour construire notre réseau et vous avez tout ruiné par cupidité ».

Un deuxième thème émerge ici: le renversement de l'ordre social par excès de mobilité. A l'intérieur du rêve de Drake, les identités deviennent confuses. Son chef Lovegrove est le portier, le croupier, le représentant de la compagnie d'assurances du Père Eternel... Le traître est tantôt Alexander, tantôt le chef, tantôt Drake lui-même. Sorti de son rêve, Drake se rend compte que « Lovegrove » n'est personne d'autre, en réalité, que son médecin. Dans un monde embrouillé, marqué par un renversement de rôles de classe, par une mobilité absolue, tous les repères d'identité ont disparu. La menace contre l'ordre vient à la fois de la faiblesse morale de la classe dirigeante, et des ambitions démesurées des classes montantes, surtout les nouveaux riches qui placent la poursuite de la richesse individuelle loin devant les intérêts du pays. Pour des raisons que nous allons voir, cette confusion sociale se manifeste sous une forme aiguë dans le casino, lieu symbolique de loisir et de vice, où Drake doit en même temps se livrer au jeu et accomplir son devoir. L'écho du *doppelgänger* qui en résulte renforce les liens avec la tradition romantique, obsédée par la double identité, le Sujet qui n'en est pas un.

Dans d'autres épisodes, la tension entre l'individualisme et le respect de l'intérêt collectif se résout plus facilement. Dans « Fair Exchange » (1964), Lisa, ancien agent britannique prématurément libérée d'un hôpital psychiatrique, s'esquive en Allemagne de l'Est avec l'intention de tuer Pohlman, qui l'avait torturée pendant une mission. Drake est envoyé pour l'arrêter de peur qu'elle ne provoque un incident diplomatique dangereux. Mais ses tentatives de coopérer franchement avec son homologue est-allemand, le Colonel Berg, s'opposent aux machinations byzantines de ce dernier, qui voit en Lisa l'occasion rêvée d'éliminer son rival Pohlman, et d'en jeter le blâme sur la Grande-Bretagne. Deux formes d'individualisme inacceptable entrent en jeu: présentée avec compassion, Lisa est néanmoins instable et sa « mission », quoique compréhensible, va contre l'intérêt national qui ne peut se laisser influencer par des considérations d'ordre purement personnel. Cela dit, les services secrets de la République Démocratique d'Allemagne, traversés d'intrigues cyniques, ne soutiennent pas la comparaison avec leurs équivalents britanniques, plus « civilisés ». La série a souvent recours à la comparaison comme soupape de sûreté,

déplaçant la tension entre le pouvoir et l'individu sur une opposition correspondante entre les Britanniques et d'autres nationalités.

• •
•

Comment vivre en tant qu'agent dans le sens générique du mot, agir pour le compte des autres ? Dans « It's Up to the Lady » (1964), Drake suit la femme de Sir Charles Glover, haut fonctionnaire progressiste, qui a disparu. La trouvant dans un village frontalier Grec, Drake la convainc de raisonner son mari afin qu'il ne passe pas en Albanie; hantée par la mémoire de son pays, elle ne peut s'adapter aux coutumes et à la cuisine étrangères. Finalement, Sir Charles, sincère mais manquant tout à fait de sens pratique, accepte de rentrer en Grande-Bretagne avec Drake qui obtient de ses supérieurs l'assurance qu'il ne sera pas inculpé. A la grande consternation de Drake, Sir Charles est arrêté dès qu'il descend de l'avion. La parole donnée à Drake a été trahie, l'intérêt national ne correspond pas toujours avec les codes de moralité en vigueur dans la vie privée. Dans « Double Game », Archer, un ancien agent britannique qui a créé un réseau privé d'espionnage à Beyrouth, vendant des secrets au plus offrant, est liquidé par les services britanniques après avoir été démasqué. Se sentant responsable, Drake ne peut qu'affirmer son dégoût devant de telles méthodes, « qui valent celles de nos ennemis », réponse « humaine » qui démarque l'agent « libre » de ses homologues des pays totalitaires qui exigent une obéissance totale. La question de la liberté, même au sein des démocraties libérales, est néanmoins posée. La liberté de fréquenter des lieux de plaisir, de consommer dans des endroits exotiques, n'est qu'une compensation pour les services rendus à l'Etat. Plus généralement, la liberté de consommer n'est qu'une juste compensation pour le travail accompli.

La libre entreprise constitue également une menace pour la sécurité nationale. Dans « The Battle of the Cameras » (1964), Drake enquête sur A.J.A. Kent, directeur d'une société transnationale qui se spécialise dans la vente de secrets volés. Dans un casino situé sur la Côte d'Azur, Drake passe pour un joueur expérimenté et entre en conversation avec Martine, la jolie assistante française de Kent:

Martine: Et que faites-vous, John ?... Je veux dire que faites-vous dans la vie ?

Drake: Pas grande chose mais je le fais bien.

Martine: Vous devez avoir une grosse fortune sans doute.

Drake: Non, ne croyez pas cela. Je gagne ma vie en jouant à ce qu'on appelle les jeux de hasard.

Martine: Vous devez vivre dangereusement.

Drake: Disons que je cours des risques calculés. Et vous ?

Martine: Oh moi aussi, j'aime le risque. Je n'ai pas à me plaindre. La chance m'a souri jusqu'à maintenant.

Drake: Je suis sûr que vous obtenez ce que vous voulez.

Martine: Bien sûr, quand je paie car tout se paie d'une manière ou d'une autre, non ?

Drake: Est-ce que M. Kent paie ?... Je ne crois pas qu'il se fasse payer chaque fois par un jet d'acide dans la figure.

Associée à la prise de risques, la rhétorique du capitalisme se réduit à un jeu, trope commun aux séries et aux films d'espionnage des années soixante. Il n'existe pas d'argent libre: celui qui gagne le fait au détriment des autres qui perdent dans un jeu à somme nulle. Tout doit être payé: le prix d'une liberté absolue, une économie entièrement « privatisée » qui permet la prostitution et le courtage de secrets nationaux, finit par consumer la structure même de la société. Après l'offre galante par Drake d'une de ses plaques gagnées à la roulette, Martine remarque:

Martine: Je croyais que vous autres Britanniques disiez « qui perd paie ».

Drake: Peut-être depuis quelques années la Grande Bretagne se met elle à l'heure du jour.

« Se mettre à l'heure du jour » signifie accepter l'existence d'une plus grande mobilité sociale, permettre aux classes populaires de tenter leur

chance au grand jeu économique, à condition que les heureux gagnants redistribuent une partie de leurs gains aux perdants. Autrement dit, dans le nouveau consensus garanti par l'Etat-Providence, les mieux lotis doivent accepter un taux d'imposition relativement lourd afin d'assurer l'adhésion des perdants au jeu. (Chez Almarks, le jeu est truqué en faveur des nouveaux riches, classe bien trop cupide). C'est la forme même du compromis entre l'intérêt national représenté par l'Etat, et la libre entreprise qui est double, ambiguë, déchirée entre les obligations sociales et l'ambition individuelle: symboliquement, la moitié du visage de Kent est couverte d'un masque en cuir noir, conséquence d'une agression à l'acide dans son passé. Loin d'être un homme d'affaires respectable, il ne présente qu'un côté du visage, « comme l'As de Pique ». Comme le casino qui est son symbole, la libre entreprise doit être surveillée et régulée par l'Etat, ce qui limite nécessairement la liberté individuelle. Laissé à lui-même, l'entrepreneur n'est pas toujours patriote: bien que Kent soit de nationalité britannique, « dans un sens, il n'est guère britannique ». Dans « Not so jolly Roger » (1965), une station de radio « pirate » (privée, non agréée par l'Etat) sert de couverture à un réseau de renseignements soviétique.

Sont dangereuses également la vieille aristocratie et la haute bourgeoisie, classes réactionnaires qui refusent d'accepter le compromis organisé autour de l'Etat Providence. Dans « Such Men are Dangerous » (1965), Drake passe pour un prisonnier nouvellement libéré afin de pénétrer « L'Ordre », une organisation secrète qui exécute des personnalités publiques condamnées par son directeur. Le leader de L'Ordre, identifié seulement comme « Le Général », explique ainsi sa philosophie à un groupe de volontaires ex-prisonniers, réunis pour suivre un cours de techniques d'assassinat à Lyndon Manor, grande terre à la campagne:

« Sachez que notre Ordre est international, qu'il se base sur la discipline et sur l'autorité et la moralité qui découlent de cette discipline. Les hommes sont pour la plupart honnêtes mais par nature incapables de conduire leur destinée. Il leur faut un guide, ce qui mène obligatoirement à l'adoption des méthodes de notre Ordre, Discipline et obéissance aveugle à celui qui détient l'autorité. Pendant ce temps, les soi-disant démocrates qui nous gouvernent trompent le peuple en passant pour des idéalistes mais en fait ce ne

sont que des décadents et corrompus démagogues. Ces hommes sont dangereux et doivent être éliminés... Les éliminer créera une force et c'est par leur élimination que le monde retrouvera la discipline et la moralité sur quoi repose l'espoir d'un avenir meilleur. »

Toute résistance au nouvel ordre de la consommation a été rejetée aux extrêmes du discours social. Des mots comme « discipline » et « moralité » se voient donner une connotation de fascisme, de combat d'arrière-garde mené par une vieille classe moribonde, vestige d'un stade antérieur du capitalisme. Cet exemple négatif légitime d'autant plus la nouvelle classe des cadres éclairée, progressiste, compétente, charnière d'une alliance moderniste, moyenne sensée entre deux extrêmes politiques. Drake apprend qu'un membre de l'Ordre a été arrêté après la tentative d'assassinat d'un diplomate noir:

Jackie (une collègue): Il a milité autrefois un certain temps à l'extrême gauche. Puis il s'est fâché avec eux et il s'est mis en relation avec le Parti Nazi Britannique il y a environ un an ou deux. Et un jour il a assisté à un réunion de la Croisade. Il y est allé tel St Paul avec l'intention de troubler mais il a été éclairé. Comme cela il a été converti, et au moment de son arrestation, il en était un ardent défenseur.

Drake: Cette bande de bigots informateurs.

Jackie: Bigots, certainement, mais je les vois mal passer au meurtre. J'étais à leur dernière conférence à l'Albert Hall, ce sont tous des bourgeois très tranquilles.

Drake: C'est possible mais ils ont des idées dangereuses et trop d'argent.

Après une déduction sémantique (« croisade, ordre, ça coïncide, il y a sûrement un lien »), Drake découvre que l'intolérance religieuse associée au mot « croisade » cache une obsession de l'ordre politiquement dangereuse. La croisade morale financée par un groupe de pression bourgeois est manipulée par un commando de tueurs fasciste à qui elle sert de couverture et de soutien logistique. Deux classes dangereuses se réunissent en une même menace: l'aristocratie terrienne et le

lumpenproletariat (les ex-prisonniers)¹⁵. Pour fermer le cercle, la femme du Général, vipérine, informe Drake qu'elle est « née à Glasgow dans le ruisseau. Nous ne mangions pas à notre faim tous les jours et nous n'avions pas de fusil. Il y a d'un côté les vainqueurs et de l'autre les vaincus. J'ai l'intention de demeurer du bon côté ». Il ne peut exister de circonstances atténuantes du fait qu'elle est une femme.

La menace peut également venir des capitalistes, surtout s'ils sont nouveaux riches ou anoblis. Dans « Whatever Happened to George Foster » (1965), Drake découvre que des émeutiers dans la jeune république de Santo Marco sont payés en livres sterling pour leurs activités contre un gouvernement « progressiste » nouvellement élu avec un programme d'indépendance économique. De retour à Londres, déguisé en agent de voyages, il enquête sur la « Société de Relations Culturelles avec L'Amérique du Sud » qui a dépensé une vaste somme d'argent - qu'elle ne peut justifier - à Santo Marco mais pratiquement rien dans le reste de L'Amérique du Sud. Drake rend visite au Président de la Société, le puissant et influent Lord Ammanford dont les intérêts financiers importants à Santo Marco se trouvent menacés de nationalisation. Sûr de lui, Ammanford écarte les soupçons de Drake :

Drake: Dois-je conclure, d'après votre ton, que ce qui se passe à Santo Marco vous intéresse moins que vos bénéfices ?

Ammanford: Oh, M. Drake, les idées que vous vous faites du capitalisme sont périmées.

Drake: Mais pas celles que je me fais de la démocratie.

Ammanford (légèrement agacé): Ecoutez, par les investissements de capitaux dans ce pays, nous aidons le peuple à sortir peu à peu de la véritable bourbe d'ignorance où ils croupissent depuis toujours.

¹⁵ L'assistant du Général, le Commandant Latour, a fait « la contre-révolution dans certains territoires africains ». Un des instructeurs, Mr Sen, enseigne les méthodes utilisées par une secte d'étrangleurs anti-britanniques en Inde au 19^e siècle. Cette fois-ci, c'est la cravate qui devient un instrument d'assassinat. Sen dit à Drake : « (votre) cravate est trop raide, il faut la souplesse de la soie; j'ai des cravates spéciales qui sont toujours de la dernière mode ». Quant à eux, les prisonniers sont allégoriquement assimilés aux attentes « dangereuses » de la classe montante. « Du gigot et une bouteille de Bourgogne, il y a des années que j'attends cela »; « Il n'y a qu'une chose qui manque - des filles ». Leur salaire « ferait pâlir d'envie le premier ministre ».

Drake (sarcastique): Vous le faites pour rien, bien sûr.

Ammanford: Pourquoi ? Est-ce que vous le feriez, vous ? Si on ne les aide pas, il crèveront de faim.

Drake: Mais s'ils veulent être en mesure de s'aider eux-mêmes, qui leur en fera des reproches ?

Ammanford: Vous paraissez hostile au progrès, M. Drake.

Drake: La liberté est beaucoup plus importante.

Ammanford: Je ne suis pas d'accord.

Dérisoires sont les principes sociaux-démocrates de Drake, par rapport à la puissance, à la fois politique et économique, d'Ammanford qui justifie son impérialisme économique en termes de philanthropie paternaliste. Le réalisme exigerait que Drake s'en fasse une raison: comme le remarque son supérieur, « vous savez bien, Drake, que dans le monde moderne, la politique et l'industrie marchent main dans la main ». Mais Ammanford a une faille dans son armure, une fausse identité adoptée lors de sa jeunesse. Après recherches, Drake découvre qu'Ammanford s'appelle en réalité Foster, et qu'il avait travaillé avant la Guerre en tant que mécanicien. Abandonnant sa femme et ses enfants, Foster avait changé de nom et s'était marié avec une riche héritière, rencontrée pendant qu'il donnait des cours de conduite. Fort de ces renseignements, Drake est en mesure de faire un marché: soit Ammanford ferme la Société, soit sa bigamie sera exposée au grand jour. Dans un geste final altruiste, Drake dédie sa victoire « aux petits peuples » du monde: « ils ne sauront jamais peut-être mais ils ont gagné ».

Avatar de cet animal dangereux, l'homme d'origine modeste qui a rusé pour accéder aux plus hauts rangs de la bourgeoisie, Ammanford n'hésite pas à se servir de son pouvoir: comme il le dit à Drake, « je peux vous briser physiquement, professionnellement et moralement, et vous ne pouvez rien contre moi ». Seule leur faiblesse personnelle peut détruire ceux qui sont toujours animés par des sentiments d'hostilité de classe, faiblesse que Drake exploite sans pitié à des fins supérieures. En ce sens, il agit en moraliste qui va à l'encontre de sa propre conception libérale du monde. Car la bigamie d'Ammanford n'est pas une grave question morale en elle-même. Son deuxième mariage est heureux, ce qui justifie sa mobilité

de classe: il décrit sa première femme, qui lui avait refusé le divorce à une époque moins libérale, comme « une femme horrible ». Ce jugement se confirme lorsque Drake lui rend visite: riche de la jolie rente fournie par Ammanford toutes ces années en échange de son silence, elle incarne la moralité prude et hypocrite de la petite-bourgeoise, classe obsédée par les apparences¹⁶. Qu'un homme talentueux et ambitieux comme Ammanford soit prêt à violer la loi (injuste) afin de sortir d'un milieu suffoquant, cela se comprend. S'il n'y avait pas d'enjeu supérieur au niveau international, fouiller dans la vie privée d'Ammanford serait injustifiable.

* *
*

La mobilité sociale, pour problématique qu'elle soit, est à l'ordre du jour. Le relation maître-serviteur constitue un trope allégorique de rapports sociaux passés: bien que Drake soit au service de l'Etat, il maintient, comme il se doit dans le monde moderne, un haut niveau d'indépendance et d'autonomie. Mais pour pénétrer le repaire de la vieille garde réactionnaire, se déguiser en domestique s'avère le moyen le plus efficace: c'est une source de plaisir indéniable que de voir Drake supporter un état de servitude envers une classe arrogante et vaniteuse, qui ne soupçonne pas sa disparition prochaine. Dans « The Hunting Party » (1966), Drake entre au service de Basil Jordan, un propre à rien odieux, et de sa femme, héritière de la fortune du Groupe Chimique Wormsley. Le hobby de Basil, c'est de jouer aux voitures électriques, activité typique d'une classe qui ne peut grandir, s'adapter à l'époque: humilié par les sarcasmes de sa femme, las de dépendre de son argent de poche, il a trouvé un moyen de faire sa propre fortune. Attirant des hauts fonctionnaires et des diplomates dans le château suisse de sa femme pour un week-end de chasse, Basil leur applique les techniques d'hypnotisme apprises lors de ses études à Oxford

¹⁶ L'histoire des deux femmes de George Foster (l'une matérialiste et prude, l'autre dévouée, gentille, mais naïve) se double de celle d'une relation moins qu'amicale entre deux femmes de la nouvelle génération: Pauline, amie platonique de Drake, journaliste consciencieuse; et Certhia, responsable de « la Société des Relations Culturelles avec l'Amérique du Sud » (complice donc d'Ammanford), prête à tout pour réussir, même à offrir son corps à Drake. L'angoisse devant l'ambition sans bornes de la classe montante se déplace ici sur la licence sexuelle de la femme professionnelle. D'après Pauline, femme moderne modèle, Certhia est « une vulgaire arriviste, mégalomane, prête à faire n importe quoi pour parvenir à ses fins ».

pour extraire les secrets de ses invités pendant leur sommeil, secrets qu'il vend par la suite à un chef de réseau grec.

Les contradictions de classe organisées autour des pôles de « tradition » et de « modernité » sont souvent déplacées sur l'opposition entre les Britanniques et d'autres nationalités et ce, pour suggérer que la lutte des classes en Grande-Bretagne moderne a été rendue archaïque par la venue de la société de consommation, niveau de progrès social qui manque singulièrement une fois traversée la Manche. En France, Drake se trouve victime d'un coup monté (« Have a Glass of Wine », 1965); un gendarme bucolique lui explique la procédure pénale de son pays:

« En France, nous ne souscrivons pas aux théories anglaises qui font qu'on est innocent avant d'être coupable. Vous serez équitablement jugé. Les mots « Liberté, Egalité, Fraternité » ne sont pas vides. Vous avez eu une liaison avec la fille mais aucun tribunal en France ne vous tiendrait grief de ça. Nous sommes assez indulgents pour les crimes passionnels. Dommage que vous ayez piqué de l'argent. On n'aime pas ça en France... Vous n'avez pas la guillotine en Angleterre ? C'est la plus civilisée des méthodes d'exécution... »

Dans « No marks for Servility » (1964), Drake se déguise de nouveau en domestique, cette fois-ci au service d'un requin immobilier levantin, Gregori Bernares, qui s'est enrichi, dans un contexte de rapports sociaux carrément féodaux, en escroquant les terres des paysans pauvres. Les services secrets britanniques ne peuvent supporter cela et s'arrangent pour que Lady Fielding, une amie du patron de Drake, accepte de louer sa villa à Rome à Bernares qui, parvenu qu'il est, saute sur l'occasion de s'insinuer dans les bonnes grâces du gratin britannique.

Grâce à la recommandation de Lady Fielding, Drake se trouve maître d'hôtel chez Bernares, qui le traite comme un chien, ce qui embarrasse sa femme, anglaise et terrifiée. Bouillant de rage sous les insultes grossières de Bernares et incapable de supporter les raclées qu'il donne à sa femme, Drake écrase un verre dans sa main pour se maîtriser. L'incident est une allégorie d'un monde cauchemardesque où les Britanniques libres se trouvent à la merci de cultures inférieures, car régies par des rapports sociaux arriérés. Sommé d'arranger un diner d'affaires important, Drake propose un menu d'un goût impeccable, impérieusement rejeté par Bernares qui, dans un geste suprême de vulgarité, ordonne qu'un faisan

hors-saison soit amené... de Johannesburg. L'invité, un banquier anglais, ne se laisse pas impressionner par la flatterie obséquieuse de Bernares, et refuse sa demande d'un prêt, soit-disant pour aider « mon peuple à sortir de la misère ». Écarté du monde des affaires sérieuses, Bernares réagit en kidnappant la fille du banquier.

La menace contre la sécurité nationale venant d'une vieille garde ou d'une classe de nouveaux riches est souvent condensée dans la menace émise par des cultures ou des idéologies étrangères. Briefé pour une mission à Singapour (« A Very Dangerous Game », 1965), Drake est averti par son chef que « ces gens-là (les Chinois) ont 3000 ans d'expérience à ce jeu ». Prenant la place d'un conférencier alcoolique du British Council qui a été démasqué comme agent communiste, Drake établit le contact avec le chef de réseau communiste local, Chi Ling, Eurasien pimpant, noeud pap' et accent d'Oxford. Utilisant ses techniques modernes (des micros cachés liés à des magnétophones), Drake dévoile le vrai chef du réseau, le directeur - diplômé d'Oxford lui aussi - du British Council. La trahison à laquelle se livre l'élite traditionnelle menace la suprématie britannique de l'intérieur: les valeurs aristocratiques sont non seulement inadaptées à l'époque actuelle mais suspectes. La crédibilité et la force de telles caractérisations s'appuient sur la réalité historique de traîtres comme Kim Philby, mais l'opprobre des classes moyennes envers une élite décadente a une longue histoire: des sentiments semblables peuvent se retrouver dans le cycle de Sherlock Holmes, tandis que dans *Le nommé Jeudi* (1908) de G.K. Chesterton, un personnage déclare: « les riches ont toujours renacé à être gouvernés. Les aristocrates ont toujours été anarchistes... »¹⁷

L'anxiété quant au déclin de la Grande Bretagne est évoquée et abordée. La nouvelle classe dirigeante doit accepter la réalité de la décolonisation: au cours de certaines interventions dans le Tiers-Monde, Drake tue dans l'oeuf les complots de la vieille garde colonialiste. La critique du colonialisme est parfois déplacée sur d'autres: dans « Have a Glass of Wine », la torture pratiquée par l'armée française en Algérie est explicitement mentionnée. Dans « The Mercenaries » (1965), l'arrière garde coloniale présente une menace de type Rhodésien pour les pays africains nouvellement indépendants: en Inde, un vieux colonel, qui ne peut accepter l'indépendance, espionne pour le compte des Chinois (« The Colonel's Daughter »). Dans « Yesterday's Enemies » (1964), le chef des

¹⁷ G.K. Chesterton, *Le Nommé Jeudi (The Man who was Thursday)*, (Gallimard, « Folio », 1979, première édition anglaise, 1908)

services secrets libanais dit à Drake, « votre pays a dix siècles de retard », référence au fiasco de Suez de 1956 et à l'incapacité des Britanniques à tenir tête au nationalisme arabe. Mais autant la série accepte « les vents du changement » qui soufflent partout dans le monde, autant elle ne peut s'empêcher d'évoquer les conséquences néfastes dues à la perte de l'Empire. Dans le même épisode, l'ancien agent Archer remarque cyniquement qu'« un jour, les réserves de pétrole ici seront épuisées. Le pays qui contrôlera le pétrole dominera le monde, mais ce ne sera pas la Grande-Bretagne ». Ce sont les critères britanniques de modernité qui s'imposent comme mesure universelle, et qui permettent de juger les hommes politiques du Tiers-Monde. Dans « Fish on the Hook » (1964), les manières courtoises des autorités égyptiennes ne sont qu'un vernis de culture sur un traditionalisme cruel. Les seuls Egyptiens dépeints positivement sont ceux qui ont des sympathies britanniques.

La plupart de ces thèmes se rassemblent dans un des meilleurs épisodes de la série, « Colony Three » (1964). Environ quatre cents Britanniques, de toutes origines sociales, ont disparu vers les pays de l'Est. Prenant la place d'un fonctionnaire modeste qui se prépare à faire défection, Drake se trouve derrière le Rideau de Fer en compagnie de deux compatriotes: une jeune femme, Janet, qui part à la recherche de son ami, bibliothécaire; et Rendall, la quarantaine, vétéran de la Guerre Civile Espagnole, qui vient pour monter en grade (« Je suis électricien, euh, je veux dire ingénieur »). Ils sont conduits à Hambden New Town, véritable zoo humain, peuplé de Britanniques reflétant le mélange social réel d'une ville moyenne en Grande Bretagne. Le village constitue un stage de formation grandeur réelle, une école qui sert à faire acquérir aux espions stagiaires des réflexes anglais jusqu'au plus petit détail. Richardson, le directeur-adjoint de l'École, qui comme les autres Slaves a adopté un nom anglais, est « anglais » dans l'âme à tout point de vue sauf la sincérité et la loyauté:

« La géographie n'est la plupart du temps qu'une illusion, des traits sur une mappemonde, des mots sur un timbre poste. C'est cela qui donne au pays sa véritable identité. Après tout, on est du pays dont on croit faire partie. M. Donovan (*le directeur*) dit que les pays sont des entités subjectives... (*plus tard*) Le marché est assez soutenu aujourd'hui, la tendance est ferme; qui croirait que quiconque peut tenir le discours consacré n'est pas un capitaliste bon teint ? »

Personne ne peut quitter New Hambden. Janet apprend qu'elle va remplacer son ami, mort en essayant de s'échapper: sans motivations politiques, elle est néanmoins « punie » pour son manque d'indépendance. Rendall est furieux quand on lui demande de reprendre son travail d'électricien. Dans une représentation allégorique du système de classes en Grande-Bretagne, Drake et Rendall doivent partager la même chambre: la jalousie de classe de Rendall envers Drake est aggravée par la collaboration apparente de ce dernier, son travail respectable et confortable derrière un bureau. Drake est obligé de supporter non seulement les habitudes arriérées de Rendall (qui laisse ses chaussettes tremper dans le lavabo) mais aussi une agressivité qui compromet la mission (« ceux de votre sorte me dégoûtent, voir les rats s'entre-tuer ça me réjouit le coeur »).

Désillusionné par l'impossibilité de promotion sociale dans le village, Rendall se rachète, abandonnant ses idées communistes pour revenir au type bouledogue patriotique qui trouble les directeurs: « comme beaucoup d'Anglais du parti, il est un peu complexé de se voir contraint de suivre nos normes; cela le pousse à être plus anglais que nature, plus indépendant ». Mais d'autres sont prêts à coopérer. A une soirée dansante vieux jeu, ennuyeuse, et « typiquement anglaise », Drake et Rendall font la connaissance du « Duc » Denby, anciennement M. Anthony Denby, haut fonctionnaire au Ministère des Affaires Etrangères. A la manière de Janet, « Lady » Denby a sacrifié son existence pour rejoindre son mari. Révolté par cette trahison bourgeoise, Rendall perturbe la soirée: la politesse « anglaise » des stagiaires, consciencieusement acquise, est mise à mal par ses menaces de violence physique.

Car justement, acquérir l'esprit anglais n'est pas chose facile: « nous devons assimiler vos si curieuses coutumes. La conduite à gauche, la politique à droite; les animaux à la maison, les enfants enfermés en pension; haïr les privilèges et défendre les privilégiés; aimer l'or et mépriser la richesse. Quand nous quitterons Hambden, nous serons encore plus anglais que les Anglais ». Mais on apprend aux espions une déférence sociale qui est en train de disparaître dans la Grande-Bretagne moderne. Faussé au départ, le parti pris de l'école dépend d'une vision traditionaliste de la culture anglaise: « nous devons habituer nos étudiants à toutes vos traditions, à tout ce qu'il y a de mieux en Angleterre ».

En quoi consiste donc la vie réellement moderne ? Planifié, artificiel, Hambden New Town est indéniablement moderne mais manque

totale des conditions de liberté qui seules permettent aux citoyens de s'épanouir. Electricien qui veut devenir ingénieur, Rendall se positionne à la croisée de l'ère électrique (lutte des classes) et de l'ère électronique (consommation égalitaire). Passéiste, le village est figé dans l'ère électrique, symbolisée par la chaise électrique de « la chambre des aveux » qui renvoie à l'esprit du Moyen Age¹⁸. La modernité ne saurait être la simple application de la technologie nouvelle, elle implique également la consommation personnalisée de biens, qualité absente d'Hambden qui ne peut pourvoir qu'à des besoins standardisés, de masse: « le plan de notre village est simple... Les quartiers résidentiels sont plus loin à l'ouest. Le centre commercial est par-là, et voici la bibliothèque. Derrière se trouve l'école ». Anti-monde, le village matérialise un présent alternatif, dans lequel la vie se réduit au service de l'Etat alors qu'une existence véritable commence par la satisfaction de désirs individuels. Les supérieurs de Drake ne peuvent rien pour Janet, obligée de rester au village jusqu'à la fin de sa vie: dans un cauchemar bien typique des années 1960, « elle a cessé d'exister ».

Deux conceptions du progrès technique s'opposent, l'une démodée, l'autre moderne. Machine lourde qui a mobilisé des ressources importantes, le village est saboté de l'intérieur par un seul individu utilisant des micro-technologies portables (un émetteur dans son rasoir; une caméra dans sa machine à écrire). Omniprésent dans la série, le gadget marque une rupture radicale avec une conception précédente de la technologie avancée, caractérisée par un développement exponentiel de la puissance des machines électromagnétiques, des centrales gigantesques. Avec du recul, nous savons que la ligne du futur passe par des technologies informatiques de plus en plus miniaturisées: le gadget annonce un temps où le progrès technologique se traduira en biens de consommation courants. Libérant la technologie de pointe de ses connotations industrielles et militaires, la vision pop s'est révélée juste, non seulement en ce qui concerne le type de technologie mais aussi l'esprit qui l'accompagne. Mais ce n'était pas une représentation dominante dans les années 1960. Les lumières clignotantes, les manettes, les boutons que l'on tourne furieusement... étaient autant de signes visuels d'une conception conservatrice de la technologie dont la maîtrise exigeait une discipline rigide (voir *Star Trek* par exemple). En

¹⁸ En revanche, l'interrogatoire fait par les services britanniques au début de l'épisode, par écrans de vidéo interposés, est infiniment plus « civilisé ».

revanche, le gadget s'utilise individuellement, sans force brute: comme le travail de programmation, il demande une mentalité calme, détendue.

Dessiné pour un usage précis, fonctionnel, le gadget joue un rôle essentiel dans l'accomplissement de la mission. Grâce aux caméras et aux microphones miniaturisés, aux magnétophones et aux vidéos cachés, Drake récolte des renseignements *proprement*, ce qui serait au delà des ressources d'un agent seul. Le recours aux gadgets permet également à l'espion de surmonter la passivité de son avatar individualiste, le détective privé, obligé de dépendre des informations fournies par d'autres. Dans *Destination Danger*, l'installation des gadgets passe pour un processus « actif » qui ralentit la narration, libérant la présence instrumentale des personnages secondaires à des fins plus idéologiques¹⁹. C'est une caractéristique de la série pop que les personnages se mesurent l'un à l'autre au moyen de dialogues abstraits, codifiés (voir, par exemple, l'échange cité ci-dessus entre Drake et Martine au casino). Par ailleurs, dans le cadre de la stratégie pop qui refuse que le discours soit « l'expression psychologique » d'un personnage, certains dialogues sont désincarnés, traités par des bandes magnétiques ou des écrans vidéos.

Le personnage de Drake - dont le nom en anglais suggère la virilité (*drake* = canard mâle) et des antécédents nobles et patriotiques (Sir Francis Drake, vainqueur de l'Armada) - est en lui-même une condensation de l'alliance pop entre la mode et la technologie avancée. Il est toujours élégant, impeccablement habillé; la plupart des épisodes pourraient être vus comme la démonstration prolongée d'un mannequin masculin. En même temps, Drake est aussi un manipulateur habile de gadgets et d'outils: de plus, les déguisements qu'exigent ses missions nécessitent un talent de comédien et une vaste culture. Dans le design de son personnage, Drake assemble donc les rôles de technicien, d'artiste et d'intellectuel, facettes différentes de la nouvelle classe moyenne. Comme Richard Hannay, il monte et descend l'échelle sociale (diplomate, officier; domestique, disc-jockey), mariant le charme et le goût des classes supérieures à l'irrévérence des classes montantes. Mais surtout, Drake se déplace à l'intérieur de la classe moyenne, adoptant les déguisements d'agent de voyages, d'enseignant, de journaliste, d'écrivain, de photographe,

¹⁹ De surcroît, une activité à connotation sexuelle qui démontre les qualités de « l'homme nouveau » de l'ère électronique. Celui-ci tourne le dos à la virilité machiste fondée sur la force physique en faveur du doigté de l'homme calme, « expert », qui sait « prendre son temps ».

d'ingénieur, de cadre d'entreprise, de fonctionnaire, démontrant la gamme de capacités d'une classe qui sait intégrer l'art et la technologie, la modernité et la tradition dans une nouvelle personnalité libérale et détendue, réceptive au changement. Représentant idéal de l'homme moderne, l'espion ajoute des talents culturels, politiques et sociaux à son bagage professionnel, sachant que pour maintenir sa couverture, il faut éviter de commander du vin rouge avec du poisson (erreur commise par l'imposteur Red Grant dans le film *Bons Baisers de Russie*).

La densité inhabituelle de *Destination Danger* vient de la complexité de son projet, de l'intégration vigoureuse des éléments pop décrits ci-dessus dans les termes d'une idéologie encore dominante de service et de patriotisme. L'ironie pop et le sérieux moral sont constamment mis en tension, les signes de consommation et de plaisir s'opposant aux valeurs plus traditionnelles. Les plans de positionnement de capitales comme Rome, Le Caire, ou Singapour qui commencent chaque épisode accentuent la différence entre un « étranger » dangereux et un Londres rassurant depuis lequel les torts du monde peuvent être abordés. Et pourtant, les pays étrangers constituent un terrain qui permet au héros de démontrer sa maîtrise du monde, son savoir-faire: les valeurs de la mode et de la consommation qui le valorisent sont d'origine étrangère. Le design de l'espion des années 1960, et sa résolution de l'opposition entre le devoir et le plaisir, étaient extrêmement instables: poussé trop loin dans un sens ou dans un autre, l'espion devient soit mercenaire égoïste soit bureaucrate terne. Vers la fin de la décennie, le genre s'est fissuré en deux: d'une part, le genre « réaliste » à la John Le Carré, où des personnages de l'ombre travaillent dans un monde moralement ambigu; d'autre part, la parodie où des playboys s'amuse dans des zones touristiques contre des organisations internationales. *Destination Danger* reste tiraillé quelque part entre ces deux sous-genres: la supériorité morale de Drake s'impose par la propreté de ses gadgets par rapport aux méthodes de ses adversaires qui ont recours aux techniques plus anciennes comme la torture ou le chantage. Mais l'affirmation confiante d'une modernité singulièrement britannique dépend, néanmoins, d'une absence stratégique au cœur de la série: le manque de références aux Etats-Unis est symptomatique de l'incapacité à opposer l'alliance entre la modernité et la social-démocratie à une modernité technologiquement plus avancée. Le choix de pays, de toiles de fond pour positionner Drake, devient donc essentiel. Pour confirmer sa supériorité face à la culture des Latins, des Arabes, des Chinois, des

Antillais, l'anglais de l'indigène hésitant et teinté d'un accent pouvait à la limite suffire. Se déplacer allègrement dans une grande variété de pays dépend en dernière instance de l'importante présence britannique (politique, militaire et financière) à travers la planète. Non seulement cette idée était devenue de moins en moins crédible, mais elle a été entre-temps rejetée d'une vision moderniste. D'ailleurs la série en est consciente. Une plus grande sensibilité aux questions de l'impérialisme, et à l'ingérence de l'Etat dans la vie privée, ont fait disparaître l'espion britannique en tant que héros romantique sauf sous une forme parodique (les films James Bond depuis le début des années 1970). Au milieu des années 1960, cependant, l'espion était bien positionné comme un homme qui cachait son jeu derrière une apparence cool, refusant de laisser le sentiment troubler la clarté de son regard.

« Je ne suis pas un numéro »

N°6: Qui êtes-vous ?

N°2: Je suis le nouveau numéro 2.

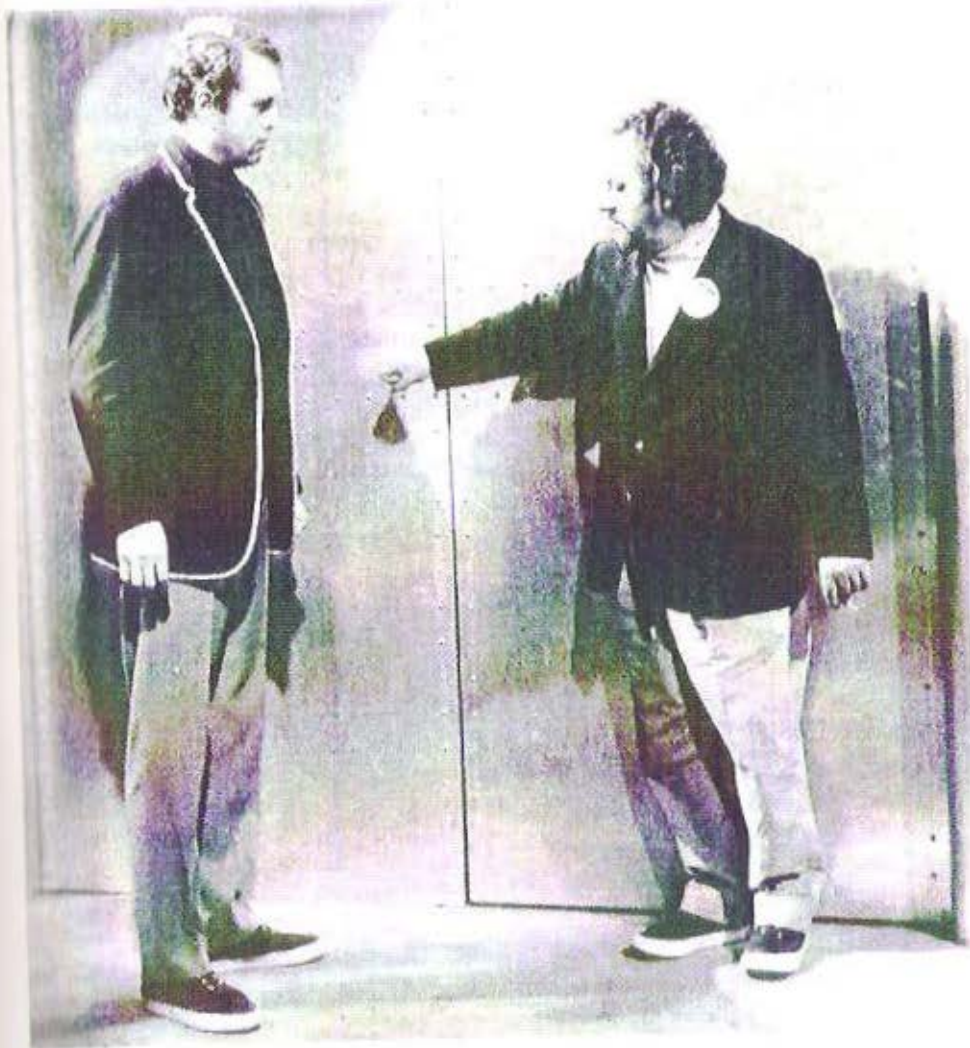
N°6: Qui est le numéro 1 ?

N°2: Vous êtes le numéro 6.

N°6: Je ne suis pas un numéro, je suis un homme libre.

En 1966, Patrick McGoochan (qui jouait l'agent John Drake) a développé certains des thèmes de *Destination Danger* dans *Le Prisonnier*, série plus qu'énigmatique qui jouit toujours des faveurs d'un public enthousiaste, surtout en France où elle a été fréquemment rediffusée. Conte philosophique, allégorie, *Le Prisonnier* résiste au travail d'interprétation que nous avons fait pour d'autres séries: autant le sens est évident à un niveau, autant il est, en même temps, délibérément abstrait, obscur, basculant parfois dans le non-sens, ce qui rend aléatoire toute tentative d'analyse. Mieux qu'aucune autre série, *Le Prisonnier* se prête à une lecture intellectualiste, qui le prend comme prétexte à un discours proprement philosophique sur le rapport entre l'individu et la société²⁰.

²⁰ Voir les contributions au beau livre *Le Prisonnier, chef d'oeuvre télévisonnaire* (par Alain Carrazé et Hélène Oswald), éditions Huitième Art, 1990, surtout l'article de François Rivière qui analyse les antécédents littéraires (Lewis Carroll, G.K. Chesterton, John Buchan) de la série. Pour une approche herméneutique, qui n'est pas sans intérêt, voir Bernard Fourmaux, « *Traité du Prisonnier* » (article disponible chez l'auteur, 15 rue Réaumur, 75003 Paris).



Numéro 6 (Patrick Mc Goochan)

Source : British Film Institute, reproduit avec la permission d'I.T.C.

Après avoir démissionné pour des raisons mystérieuses de principes, un agent secret (joué par McGoohan) est kidnappé et se retrouve dans un club de vacances modèle, adossé à des montagnes au bord de la mer. Pittoresque (ressemblant à une maquette pour enfants, en fait construit dans les années 1920 par l'architecte Sir Clough William-Ellis à Portmeiron) et confortable (bien équipé en services et en loisirs), le village est néanmoins une prison dont les habitants sont désignés uniquement par des numéros. Qui pis est, il n'y a pas de moyen de distinguer entre prisonniers et geôliers. Originellement, on avait prévu une mini-série de sept épisodes, mais le producteur Lew Grade a demandé 26 épisodes pour le marché américain. Finalement, 17 épisodes furent tournés: ce chiffre inférieur, plus la maigreur de certains épisodes et les dialogues clairsemés, suggèrent que McGoohan a eu du mal à étendre son projet sous la forme d'une série. En effet, la rigidité de son idée de départ ne permet qu'une seule histoire: l'administrateur nominal du village, un Numéro 2 interchangeable (qui représente le mystérieux Numéro 1) met en oeuvre une ruse destinée à dévoiler la raison de la démission de Numéro 6 (c'est ainsi qu'il s'appelle au village); ce dernier cherche à s'échapper du village sans jamais y parvenir. Sa tentative fait partie de la ruse qui, elle aussi, ne réussit jamais.

Dans la longue séquence muette qui ouvre chaque épisode, le personnage joué par McGoohan démissionne avec éclat de sa position officielle. Sa Lotus est suivie par un fourgon. Arrivé chez lui, il prépare sa valise: passeport, billet d'avion, brochures touristiques. Un croque-mort en chapeau haut de forme et queue de pie descend du fourgon, et insère une bombe de gaz par le trou de serrure. Quand McGoohan se réveille, il se trouve dans le village, habité par des conformistes souriants en uniforme victorien. C'est l'Enfer, et « L'Enfer, c'est les Autres », une société de consommation bureaucratique, réglementée. Parabole du monde moderne, le village est une micro-société kafkaïenne où les loisirs de masse ont engendré un conformisme de moutons, forme de répression douce qui fait appel aux techniques de manipulation plutôt qu'à la force physique.

Dans la mesure où, exceptionnellement pour une série, *Le Prisonnier* est bien la traduction de la philosophie personnelle d'un « auteur » (en l'occurrence, McGoohan, qui a écrit le synopsis de 40 pages sur lequel la série se fonde), il n'est pas illégitime de chercher des indices dans ses

propres déclarations antérieures. Voici deux extraits tirés d'un journal de télévision (*TV Times*) à l'époque de *Destination Danger*:

« La personnalité, les préjugés et les croyances de McGoohan ont beaucoup contribué à la mise en forme de *Destination Danger*. Il n'aime pas le sexe facile (*cheap sex*) ou la violence gratuite, il a ajouté une clause à son contrat pour s'assurer de l'exclusion de la série de ces choses-là... « Je n'aime pas la violence, je veux dire, enlevez à Bond ses femmes et son talent avec un menu et il ne reste pas grande chose »²¹.

« Il n'aime pas l'attitude condescendante de ceux qui pensent savoir quel genre de divertissement devraient regarder « les ouvriers ». Il prend une responsabilité active dans le contenu de ses programmes quand n'importe qui peut les regarder, depuis grand-mère jusqu'à bébé... « Vous savez, je crains que d'ici à l'an 2000, nous ayons tous des numéros, pas de noms... Je n'aime pas les gens qui s'ingèrent dans ma vie privée, ou dans celle de quelqu'un d'autre »²².

Le ton est donné. Ce qui anime McGoohan, c'est une aversion puritaine envers certaines conséquences de la société « permissive » de consommation (sexe, violence), et une aversion politique pour L'Etat-Providence, la gestion de la vie du berceau à la tombe, dont le coût « moral » s'avère inacceptable: la perte de l'individualité, le confort matériel en échange de la soumission. Dans l'épisode « Many happy Returns », de retour à Londres, Numéro 6 décrit la vie au village aux autorités militaires: « Ils ont leur propre cinéma, leur propre journal, leur propre chaîne de télévision. Sans oublier des cartes de crédit. Et si vous vous conduisez bien, si vous acceptez de révéler vos secrets, vous bénéficiez d'une retraite dans la maison de vieillards ». Et dans le premier épisode, « Arrival », Numéro 2 parle ainsi des citoyens du troisième âge: « Ce sont des citoyens d'honneur, ils ont droit à tout le confort. On s'occupe bien de vous ici ». Même si *Le Prisonnier* admet des interprétations pluralistes, il ne faut pas perdre de vue ces thèmes. Bien qu'il existe une certaine continuité

²¹ *TV Times*, 26 Sept. 1965, pp. 2-3

²² *TV Times*, 28 Nov. 1965, p. 5

entre *Destination Danger* et *Le Prisonnier* (deux épisodes en particulier du premier, « The Ubiquitous Mr Lovegrove » et « Colony Three » préfigurent l'esprit de ce dernier), l'engagement de McGoohan contre l'ingérence de l'Etat dans la vie privée revient à une critique implicite des activités de Drake, qui ne fait pas autre chose. En ce sens, *Le Prisonnier* constitue donc une « correction » de la série précédente, d'autant plus que la critique d'une société planifiée n'est pas déplacée sur les pays de l'Est. C'est à Londres qu'on kidnappe Numéro 6; c'est la Royal Air Force qui le ramène au village après qu'il eut réussi à regagner Londrès (« Many Happy Returns »). Ces menus indices le confirment, la société liberticide est bien la nôtre.

Dans le premier épisode, « Arrival », Numéro 6 se trouve face à face pour la première fois avec Numéro 2. Le dialogue qui suit est assez typique de l'ambiance de la série:

N°.2: Thé ou café ?

N°.6: Thé.

N°.2: Indien ou Chinois ?

N°.6: Indien avec citron bien sûr.

N°.2: Vous désirez un ou deux oeufs ?

N°.6: Deux.

N°.2: Servez-vous, vous êtes ici chez vous. Je suppose que vous vous demandez ce que vous faites ici ?

N°.6: Je reconnais y avoir pensé. (*Il se fâche*) Qu'est-ce que ça veut dire ?

N°.2 : (*il reste calme*): Je vais vous expliquer. Mais asseyez-vous donc. C'est au sujet de votre soudaine démission. Ce que vous pouvez savoir fait rêver beaucoup de gens. Je crains que vous ne vous rendiez pas compte de la valeur que vous représentez. Un homme comme vous serait racheté très cher au marché des espions.

N°.6: (*sèchement*): Qui m'a amené ici ?

N°.2: Je comprends que vous leur en vouliez. Ils ont pris un peu trop de liberté avec vous.

N°.6: Qui sont « ils » ?

N°.2: Je connais pas mal de gens qui voudraient savoir pourquoi vous avez démissionné de votre service. Vous avez fait une carrière brillante. Un dossier remarquable. Ils veulent apprendre pourquoi vous avez quitté vos chefs.

N°.6: De qui parlez-vous ?

N°.2: Personnellement, je crois votre histoire, je pense que c'est effectivement une histoire de principes. Mais ce que je pense ne compte pas beaucoup. Il faut toujours être sûr dans ce domaine particulier.

N°.6: Ça vous donne le droit de mettre le nez dans mes affaires peut-être ?

N°.2: Oh, pas de ça, c'est mon rôle de vérifier vos motifs.

N°.6: Eh bien, c'est déjà fait.

N°.2: Oh je sais, mais quand on a avancé autant que vous, une double vérification n'est jamais superflue. On peut avoir quelques menus détails.

N°.6: J'ignore qui vous êtes et pour qui vous travaillez. Ça n'a aucun intérêt. Je m'en vais.

N°.2: Est-ce que vous n'avez pas encore réalisé qu'il n'y a pas de moyen de sortir. J'ai quelque chose ici qui peut vous intéresser. Allez-y, vous avez le temps (*Il montre des diapositives de la vie de Numéro 6 depuis le berceau...*) Ah, là, c'était un grand jour, vous vous rappelez ? Vous aviez rendez-vous avec Borderie, vous pourriez faire du contre-espionnage. Vous espérez le faire changer d'avis avant que la nouvelle n'arrive jusqu'à son patron. Mais il n'y a rien eu à faire, pourtant c'était un gars très bien Borderie. Dommage. Il n'y a que très peu de choses que nous ne sachions pas sur vous mais les gens que je connais veulent tout savoir. Vous vous souvenez de votre voyage de retour de Singapour ? Je ne sais pas si c'était le changement de climat... pourtant vous étiez malade, vous étiez

enrhumé, vous vous cachiez de nos caméras... Il y a des gens qui voudraient connaître la suite. Personne n'a réussi à découvrir par exemple que vous aimez le thé au citron.

N°.6 : (*ironiquement*): Tiens, ma date de naissance manque.

N°.2: Eh bien vous êtes là. Mettons ce calepin à jour.

N°.6: Après tout, ce n'est pas secret. Le 19 Mai 1928 et je n'ai rien d'autre à dire. Est-ce que c'est clair ? Je peux vous le garantir.

N°.2: Montrez-vous raisonnable, cher ami. C'est une question de temps. Tôt ou tard, vous viendrez tout me dire et c'est vous qui le voudrez. Faisons un marché. Vous coopérez, vous nous dites ce que nous voulons savoir et vous passerez un séjour très agréable. Je peux même vous confier un rôle très intéressant.

N°.6: Je ne veux pas conclure un quelconque marché. J'ai démissionné. Je ne veux pas me faire fiché, estampillé, enregistrer, une affaire classée, déclassée ou numérotée. Ma vie m'appartient ! Vous ne me retiendrez pas !

N°.2: Vous croyez. On va vous montrer que nous pouvons.

Absurdité totalitaire que de se donner tant de mal pour remplir un fichier de faits banals portant sur les goûts personnels d'un individu. A-t-on réellement construit, et peuplé, le village dans le seul but de découvrir la véritable motivation de la démission de Numéro 6, ou accessoirement, de cataloguer ses choix ? Car c'est sur le seul personnage de Numéro 6 que les psychologues et les stratèges du village semblent concentrer tous leurs efforts.

L'échange cité ci-dessus pousse à l'extrême l'abstraction des dialogues dans les fictions influencées par le pop, aridité qui tranche avec la richesse symbolique des décors. Qui est Borderie ? Que faisait Numéro 6 (Drake ?) à Singapour ? Pourquoi a-t-il démissionné ? Et qui sont « ils » ? Les rares précisions (date de naissance) et noms propres (auxquels on se raccroche en vain) n'élucident en rien le mystère. Mais Numéro 2 et Numéro 6 savent très bien ce dont ils parlent. Tout effet d'identification avec Numéro 6 est fatalement miné par cette complicité entre prisonnier et geôlier, au détriment du téléspectateur, aliéné par un dialogue de sourds.

Dans « Checkmate », convaincu qu'il a découvert un stratagème pour distinguer les prisonniers, des geôliers - que seuls les premiers, serviles, accepteraient des ordres d'un autre prisonnier -, Numéro 6 fait équipe avec Rook (le Tour), qui a refusé de jouer le rôle de pièce d'échecs vivante. Mais son plan magistral pour s'échapper est trahi par ses partenaires. Numéro 2 lui dit: « J'étais sûr que vous reconnaîtriez les geôliers à leur arrogance subconsciente, mais vous avez oublié une chose; que Rook vous appliquerait votre propre test. Le fait de commander toute cette aventure, votre air d'autorité l'ont persuadé que vous étiez des nôtres ». Voilà la conséquence logique de s'être démarqué par rapport à une masse conformiste et passive: une double contrainte. L'individualisme de Numéro 6 le mène à résister à l'autorité mais en même temps à imposer sa propre autorité aux autres. D'autres individualistes ne peuvent, eux aussi, que lui résister.

Dans « Free for All », Numéro 6, candidat avec une plate-forme de « liberté », gagne l'élection au poste de nouveau Numéro 2 pour découvrir qu'il est finalement un pantin: le vrai Numéro 2 s'avère être le Numéro 58, son assistante plutôt enfantine, une domestique habillée en soubrette. Dans une société de loisirs égalitaire, marquée par un renversement des rôles de classe, où est donc le centre de pouvoir, et qui le détient ? Interrogeant le conseil du village (« Qui représentez-vous ? Qui vous a élu ? A quel pays devez-vous allégeance ?), Numéro 6 se voit répondre: « Vous ne devez pas poser de questions sur leur vie privée ». C'est la distinction même entre la vie publique et vie privée qui s'effondre, la consécration d'une vie de loisirs n'est qu'un voile sinistre pour ceux qui, à l'insu de tous, dirigent, manipulent, contrôlent.

Dans l'épisode final, « Fall Out », une révolte sévit au village. Numéro 6 gagne le droit de choisir entre gouverner ou quitter le village. Il se trouve face au mystérieux Numéro Un, dont le visage se cache derrière un masque; arraché, ce masque cède la place à un masque de singe qui, arraché à son tour, révèle le visage de... Numéro 6 lui-même. Après avoir maîtrisé son *doppelgänger*, Numéro 6 programme la destruction du village et retourne à Londres où la dernière image de la série est identique à celle de la première épisode. Le dénouement est une boucle de la boucle. Chaque individu est son propre geôlier, libre mais lié par sa mauvaise foi.

* *

*

Ultime série design, le Prisonnier s'inscrit dans la tradition pop, qui condense le sens dans la juxtaposition « illogique » de surfaces qui « fondent » les personnages stéréotypés (le technocrate, le jardinier, etc). La vision pop du monde passe par la figuration de l'abstrait, la représentation « concrète » des idées dans la « banalité » apparente du design. Une métaphore - le conflit entre Numéro 6 et Numéro 2 ressemble à un jeu d'échecs, les habitants du village sont des pions - est traduite littéralement dans un jeu d'échecs à pièces vivantes, qui se déplacent d'après les ordres des geôliers (« Checkmate »).

Quant au village, il est coincé dans les limbes entre le traditionnel et le moderne, un assemblage bizarre du monde victorien (les bicyclettes, les canotiers) et une modernité légèrement déplacée dans le futur (le confort moderne, les machines de surveillance). La salle de contrôle, où siège le Numéro 2, ressemble à un planétarium futuriste: sur un des murs, cependant, on peut voir une carte du monde géante avec l'ancien Empire Britannique en rouge; l'antichambre est meublé dans le style d'un salon du siècle, avec des tableaux de clippers sur les murs... L'appartement « privé » de Numéro 6, d'un design moderne, est garni de lithographies de dandys victoriens... Des caméras de surveillance sont cachées dans les têtes sculptées « historiques » d'un cimetière. Autant de signes visuels que l'Enfer est un oxymoron, une modernité vieux jeu, du kitsch classique entouré des couleurs primaires, criardes; dans une alliance perverse, « contre nature », la technologie avancée sert à réprimer la liberté individuelle. L'assemblage traditionnel/moderne s'étend jusqu'aux habitants, divisés *grasso modo* en deux classes: du côté des geôliers, des technocrates sadiques (le mot même, mélange de technicien et de bureaucrate, sort droit des anxiétés idéologiques des années 60); de l'autre, deux classes archaïques, masochistes, une petite bourgeoisie d'artisans et de commerçants (l'épicier, le jardinier), et des domestiques. Classes juxtaposées mais étrangement complices...

Formellement, le pop tend à « aplanir » la réalité, refusant l'idée d'une nature humaine cachée « en profondeur » derrière les surfaces. C'est le *doppelgänger* répressif de Numéro 6 qui dirige le village, trope pré-Freudien qui renvoie à la dissociation, dans la tradition romantique, entre la Raison technique et la Sensibilité. Ce recours à un modèle *pré-sexuel* de l'inconscient n'est pas innocent. Mr Hyde de Dr Jekyll, le *doppelgänger* de Numéro 6, qui se sert de la technologie pour pénétrer les secrets

« retenus » des autres, c'est l'Autre maléfique qu'il faut réprimer, maîtriser, supprimer. Le village est un lieu fantastique, non pas parce qu'il est irrationnel mais parce qu'il est *surrationnel*: comme le note très justement Todorov, le terrain du fantastique traduit un rationalisme excessif, qui évite de se compromettre avec la réalité²³. En ce sens, la « bizarrerie » du village nous détourne des dialogues réduits à l'exposition abstraite de principes: la plupart des échanges sont des monologues déguisés qui interdisent toute réponse « logique ». Comme les discours, le village est par trop « propre »: il n'a décidément rien du piège gothique avec des châteaux délabrés, des paysages sombres, des personnages morbides, des passages souterrains moites... Mais il a quelque chose de gothique tout de même. Certains motifs architecturaux font penser au corps de la femme: on accède à la salle de contrôle, utérine, par moyen d'un couloir-tunnel sombre; les « rôdeurs », bulles géantes, étouffent leurs victimes...

Depuis Freud, nous savons lire autrement tout discours qui s'efforce d'être rationnel. L'affirmation (masculine) d'un individualisme sans bornes, le rejet de la société et des autres est une forme de psychose qui vise, en premier lieu, les contraintes imposées par les femmes: le héros solitaire, célibataire (trope romantique par excellence, assez répandu dans les histoires de détectives privés) se sent coincé, pour reprendre une phrase mémorable dans un roman d'Ed McBain, « dans les plis labiaux d'une structure sociétale ». L'interprétation du village comme un avatar moderne de la figure du *vagina dentada* est renforcée par la fin de chaque épisode: une grille métallique se ferme violemment sur la tête (en relief) de Numéro 6. Dans le village, les femmes (souvent en soubrettes) jouent le rôle d'appâts sexuels auxquels il faut résister à tout prix si l'on veut conserver son individualité. La sexualité est le grand absent, le non-dit de la série, dérangée par l'idée d'une liberté, non pas au nom des principes, mais au nom des plaisirs.

Comment réconcilier, alors, dans une critique puritaine du modernisme (caractérisé par un manque de principes, y compris un manque d'égard pour l'individu), la libre expression des instincts, et la discipline morale qu'exige l'intérêt collectif ? C'est dans cette contradiction, entre la liberté et la licence, entre l'expression libre de principes universels et le rejet puritain de l'égoïsme provoqué par la société de consommation, que

²³Tzvetan Todorov, Préface à Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Gallimard, «Folio», 1974, p.14.

tombe *Le Prisonnier*. Entre le monde victorien et le monde moderne, la série ne peut trancher avec confiance.

Contradiction que l'on trouve au coeur même de l'idéologie du libéralisme. Sous sa forme pure élaborée par Adam Smith, c'est la perception de son intérêt personnel qui pousse l'homme à l'épargne et au travail, l'intérêt privé est le moteur de l'économie. Dans *La Richesse des Nations* (1776), Smith postule l'existence d'une harmonie fondamentale entre l'intérêt particulier et l'intérêt général, « la main invisible » du marché assurant l'adéquation automatique entre l'offre et la demande. Il s'ensuit que c'est le marché, libre de poursuivre ses opérations pour le bien de tous (la doctrine du laissez-faire), qui constitue la meilleure solution aux divergences d'intérêts, qui est le mieux à même de concilier la stabilité de l'ordre collectif et la protection de la liberté individuelle. Au milieu du 19^e siècle, devant les conséquences manifestement inégalitaires de la libre entreprise, le philosophe libéral John Stuart Mill, tout en redoutant « la tyrannie de la majorité », privilégie les lois de répartition, à caractère social et politique, face à la loi du marché: désormais, c'est l'Etat qui a pour tâche d'harmoniser la liberté économique et le progrès social. En tant que doctrine pure, le libéralisme se trouve déchiré entre la primauté du marché libre, et la primauté de l'harmonie sociale, contradiction qui découle du conflit bien réel entre l'intérêt privé et l'intérêt général que le seul marché ne peut réconcilier²⁴.

Réduite, sur le plan politique, à la portion congrue entre le conservatisme et la social-démocratie, la sensibilité libérale anglaise tendait, dans les années 1960, à occuper un terrain éthique, menant campagne contre l'ingérence autoritaire de l'Etat dans les décisions relevant de la vie privée (avortement, homosexualité, etc), ce qui l'amenait logiquement à critiquer les excès bureaucratiques. Puissant sur le terrain éthique, convaincant et cohérent dans sa défense des libertés particulières,

²⁴ D'impulsion démocratique par certains aspects, le libéralisme de Mill reste néanmoins élitiste par d'autres. Alors que la philosophie utilitariste de son mentor Jeremy Bentham refusait de faire aucune différence entre le plaisir d'une brute et celui d'un homme raffiné, Mill distingue entre des bonheurs qualitativement différents selon qu'ils sont vécus par des êtres inférieurs ou supérieurs. Comme il le déclare « il vaut mieux être un homme insatisfait qu'un cochon satisfait ». L'homme libre est donc un homme supérieur, insatisfait de vivre dans une société (de consommation) dominée par des « cochons satisfaits ». Mais il a besoin de ces derniers pour que son individualité et sa liberté puissent s'affirmer, d'où un rapport ambigu vis à vis de la « masse ». Vouloir l'éduquer comme le souhaitait Mill (donner aux individus une plus grande aptitude au bonheur), n'est-ce pas s'abaisser à la manipulation des consciences pratiquée par les gens des médias et les publicitaires ?

le libéralisme se trouve, néanmoins, affaibli en tant que doctrine sociale et politique. Attaquer l'Etat-Providence (car c'est finalement de cela qu'il s'agit dans *Le Prisonnier*) au nom de principes abstraits (être un homme libre et non pas un numéro), revient à rejeter une composante forte de sa propre tradition. Car, dans la réalité, en quoi le fait d'avoir un numéro national de sécurité sociale constitue-t-il précisément un affront à la liberté individuelle ? La question même est dépassée: l'existence d'un Etat-Providence s'est imposée parce qu'elle a correspondu aux impératifs de survie du marché, aussi bien sur le plan économique que politique. Et ce qui est plus important, elle a correspondu à la volonté démocratique après la Deuxième Guerre Mondiale et ce, à travers les pays occidentaux.

Le libéralisme n'est pas forcément synonyme de la démocratie. Des politiques libérales sur le plan économique ont été appliquées dans des dictatures (au Chili, par exemple); la tradition influencée par Mill, cependant, dirait que l'épanouissement de la démocratie est la préoccupation ultime du libéralisme. Un rapport ambigu avec la démocratie marque profondément *Le Prisonnier*: d'un côté, au nom de ses principes, Numéro 6 s'insurge contre « une Bastille du 20^e siècle qui prétend être une démocratie de poche » (« Free for All »); de l'autre, c'est la passivité et le conformisme des résidents, insensibles aux questions de principe, qui rendent toute expression démocratique automatiquement factice, et pire, contraignante. Dans « Dance of the Dead », il est question d'un carnaval au village:

N°2: Vous viendrez ?

N°6: On me laisse le choix ?

N°2: Faites ce que vous voudrez.

N°6: Dans la mesure où c'est ce que vous voudrez.

N°2: Dans la mesure où c'est ce que la majorité veut ! Nous sommes en démocratie, en un certain sens.

Libéralisme qui a du mal à accepter les conséquences de la démocratie, une société de consommation de masse. Après avoir combattu si longtemps pour le suffrage universel, le courant libéral se sent trahi par les masses, qui l'ont délaissé historiquement pour les sirènes de la social-

démocratie. Deuxième absence qui dit long sur les difficultés de la série à proposer une vision cohérente du libéralisme: le village n'a pas d'économie, la référence en passant dans le premier épisode aux « unités » comme base monétaire (dépersonnalisante) ne fait que trahir un niveau d'abstraction vide. « La main invisible » qui dirige le village, c'est la mauvaise conscience de Numéro 6.

Ce que la série a tant de mal à exprimer, c'est la stratégie existentialiste qui consiste à interpeller chacun afin qu'il reconnaisse son propre manque de liberté, à affronter le géolier qui réside à l'intérieur de soi-même. Et ce faisant, elle ignore les rapports de force, économiques et politiques, qui existent dans toute société, ou plutôt, elle réduit ceux-ci aux rapports entre surveillants et surveillés, entre conformistes et gens libres. En l'absence d'un projet social positif, l'individualisme se définit en termes d'un rejet de la société elle-même: la seule manière « d'exister » dans le sens « actif » de l'existentialisme, c'est de se révolter, s'échapper... mais où ? Le village est contigu au Londres de 1967: il n'y a pas « d'au-dehors » où une identité purement individuelle puisse être réalisée sans intégrer les contraintes imposées par la vie sociale. Qui plus est, l'individualisme est une lame à double tranchant. Contents de satisfaire leurs désirs personnels dans un paradis de loisirs, les habitants du village sont finalement trop égoïstes pour se lier à Numéro 6 et les grands principes libéraux qu'il défend au nom de tous. Numéro 6 défend seul l'inviolabilité de la vie privée, mais les villageois « n'existent pas » dans la mesure où leur vie est purement privée, dénuée d'intérêt.

Curieusement, tout héraut de la liberté et de la dissidence qu'il soit, Numéro 6 est lui-même plus qu'un peu dépersonnalisé. Hautain, parlant par clichés, ne trahissant jamais la moindre faiblesse, il ne peut avoir d'échanges « humains » conséquents avec les villageois, dépeints pour la plupart comme des conformistes pitoyables. C'est en méprisant les autres membres de la société que Numéro 6 nous convainc de son importance; c'est en refusant d'être un agent pour d'autres qu'il affirme sa maîtrise de lui-même. Posée de façon trop abstraite, la question de la liberté est insuffisamment focalisée: dans une confusion politique typique des années 1960, la critique radicale de l'ingérence étatique dans la vie privée, et de l'utilisation des médias de masse pour généraliser une mentalité conformiste et terne, déborde sur une attaque conservatrice contre l'Etat-

Providence²⁵. Pour une minorité cultivée et sensible, *Le Prisonnier* présente une vision du monde gratifiante, qui permet de rejeter le matérialisme bas de la société moderne, tout en se sentant supérieur aux esclaves d'une vie manipulée, dirigée, réduite à la consommation passive. En même temps, pour ceux qui prennent plaisir à entrer dans sa danse, la série reconnaît et valorise leurs propres sentiments d'aliénation, leur propre sensibilité suffoquée. Le droit d'avoir un nom, d'exister autrement que comme rouage dans la machine, est finalement fondé sur le rejet. Ce n'est qu'en démissionnant, en se positionnant positivement contre la toile de fond constituée par le village que Numéro 6 arrive à affirmer la singularité de son existence. La contradiction entre l'individu et la société, entre la liberté et la contrainte, est résolue au ras des pâquerettes, totalement en faveur de l'individu.

« Chef d'oeuvre télévisonnaire » pour les uns, prétentieux et ennuyeux pour les autres, *Le Prisonnier* a été jugé trop incompréhensible pour obtenir un succès populaire. Formellement ambitieux (sa structure ressemble à un noeud de Moebius), d'une qualité plastique indéniable, il restera à jamais controversé (et il est impensable qu'une chaîne commerciale - ou même publique - fasse une série semblable de nos jours). Cela dit, tout jugement se doit d'être fait en ses propres termes... critiques. Ses défauts en tant que divertissement (longueurs, faiblesse de certains scénarios) découlent directement de son incapacité à affronter l'ambiguïté de son point de départ. Se servir de l'esthétique pop pour faire une critique morale de la société de consommation est un contresens qui rend *Le Prisonnier* singulier. Mais il restera symbolique d'un âge d'or de la télévision commerciale britannique, époque qui n'excluait pas la prise de risques.

²⁵ Ainsi, L. Chollet, « Le Prisonnier ou le visionnaire foudroyé », *Cinok*, Mars 1987, affirme que « le village, c'est en quelque sorte « la société du spectacle » à son apogée », référence au livre de Guy Debord, *La Société du Spectacle*, (Champ Libre, 1971, 1967). Il y a certes des parallèles, mais la critique d'une société de consommation conformiste par Debord est d'inspiration marxiste et non pas libérale. La critique morale de la société de consommation renvoie aussi au courant conservateur qui voit en l'influence des médias (et surtout de la publicité) le symptôme d'une mobilité excessive qui détruit l'harmonie organique de la société traditionnelle. Les deux courants politiques peuvent être invoqués, voilà qui indique au moins l'ambiguïté d'une critique moraliste.

La menace d'en haut, la menace d'en bas

Chapeau Melon et Bottes de Cuir (The Avengers) est plus rigoureusement pop que *Destination Danger* dont les aspects modernistes restent encadrés par l'angoisse existentielle de l'agent libre dans un système bureaucratique. Mettant le design au premier plan, *Chapeau Melon* écarte de son contenu toute trace de nature humaine, prenant ainsi le relais d'un autre type de série qui a fait son apparition aux Etats-Unis au début des années 1960. A la différence des séries western, ces nouvelles séries privilégiaient les images d'une consommation ostentatoire et séduisante plutôt que l'illustration « réaliste » de la condition humaine. Le producteur de *Burke's Law*, qui mettait en vedette un beau milliardaire, détective amateur et grand séducteur, déclare: « tout le monde était en train de préparer des séries psychiatriques et psychologiques, des séries avec des problèmes profonds. Nous avons pensé que la télévision avait besoin de quelque chose de brillant (*glamorous*) »²⁶. Exemple même de la classe oisive tant stigmatisée par la tradition populiste, ce genre de personnage commençait à recevoir l'approbation d'un public jeune et urbain, plus intéressant pour les annonceurs.

On trouve une idée importante dans la citation ci-dessus. Dès lors que « le design expressif » a réussi à s'imposer, que le « look » d'un objet n'est plus forcément lié à sa fonction, ce sont les surfaces qui comptent. Le pop rejette l'idée que le vrai sens se cache derrière les apparences, axiome fondamental du téléfilm qui met en valeur l'exploration « en profondeur » des personnages. Les problèmes psychologiques ne peuvent que porter atteinte à l'étalage de surfaces dessinées qui sont elles-mêmes riches en sens. Selon le critique Paul Barker, « la profondeur secrète (du pop art) consiste en ce qu'il n'y a pas de profondeur secrète »²⁷.

Le pop refuse d'aller « au coeur des choses »: son mouvement est toujours « de côté » plutôt qu'en profondeur. Un aspect du pop art qui devait trouver son expression dans les séries tient à la *juxtaposition* de contextes, la combinaison « illogique » d'objets comme dans les collages. La juxtaposition, dans le cadre d'une stratégie idéologique bien maîtrisée, permettait aux séries pop de se moquer avec impunité de certaines cibles parmi la vieille garde. Une réunion de mafiosi (venus de tous les coins de l'Empire Britannique) déguisée en assemblée d'évêques (« The Little

²⁶ Aaron Spelling, cité in *TV Times*, 12 Jan. 1964, p. 6, 27

²⁷ Cité in Hebdige, *Op. cit.*, p. 136.

Wonders », 1963) passait pour une plaisanterie et donc interdisait à quiconque de s'offenser, de la prendre « au sérieux »: bien que victimes, les évêques n'avaient pas d'autre choix que de rire avec les autres de peur d'être pris pour des raseurs démodés. Caché derrière la légèreté et le charme, il y a quelque chose de sadique dans une série pop comme *Chapeau Melon*, que ce soit dans les personnages secondaires jetables (dont la mort souvent atroce fournit le prétexte de remarques spirituelles, après l'arrivée des deux héros à point nommé, quelques minutes trop tard), ou bien dans la façon de faire régresser au stade sadique-anal du développement psychique les adversaires fanatiques de la nouvelle société de consommation, qui s'occupent de leurs trains en miniature et de leurs projets de domination mondiale comme autant de vilains écoliers. Pas de plaisir (sexuel) pour les ennemis du plaisir: une métaphore sexuelle, la juxtaposition de contraires dans les rapports sado-masochistes, sert de modèle pour infléchir les normes sociales en faveur de ceux qui acceptent le plaisir des autres, leur droit à la consommation et à une vie sexuelle. Est perversi désormais celui qui, mi-adulte, mi-enfant, n'arrive pas à grandir, à se détendre, à concevoir ses rapports au monde autrement qu'en termes de gratification infantine.

Le troisième aspect fondamental du pop, conséquence de son rejet de la psychologie et de la profondeur, c'est « l'aplatissement » de la vie sociale en une traduction concrète des concepts abstraits. Rien, même pas la vie intérieure, n'échappe au monde du design. Car la transformation d'un concept abstrait en forme concrète est inhérente à la conception du design: comme nous l'avons vu, l'émergence d'un style streamline a traduit les métaphores de vitesse et de modernité en une variété de formes. De même, l'aplatissement d'idées, de métaphores et de clichés en objets physiques faisait partie intégrante du style pop. Pour ne donner qu'un exemple: dans l'épisode « The Interrogators » (1969), un espion indicateur, s'entraînant avec un ballon de football, donc littéralement « *alive and kicking* » (bien en vie), se fait abattre.

Refusant de situer ses personnages en termes de motivations psychologiques, le nouveau type de série devait néanmoins être crédible pour un public de masse. La série pop demandait un autre regard de la part des téléspectateurs, un regard capable non seulement d'accepter une artificialité patente mais aussi d'y prendre plaisir. Jusque là, le monde aplati et superficiel du héros de bande dessinée avait été rejeté comme « infantin » par les classes moyennes, dont certains (notamment les

enseignants) étaient de l'avis que son existence même présentait une menace pour la vie culturelle et morale de la nation. Mais désormais, résister au droit nouvellement acquis de l'esprit pop de tracer la ligne entre le vieux et le nouveau monde, c'était courir le risque de se voir consigner à un stade infantin de développement. Au début, les critiques se trouvèrent en panne de discours. Commentant à la radio un épisode de *Chapeau Melon* en 1963, Harry Craig avouait: « il est impossible de regarder cette sottise, cette sottise excellente sans avoir de pensées noires à propos du design et de la vision, du contenu et de la forme. Voyez-vous, la production est excellente... c'est une surface excitée. Quel est le sens ? Je n'en ai aucune idée ! » Tandis que d'après George Melly, « s'il s'était agi d'une parodie de tout ce qui est mauvais et mode à la télévision, ce serait brillant, mais ce n'est pas le cas... par comparaison, les messages publicitaires semblent terriblement honnêtes »²⁸. Le romancier Kingsley Amis, cependant, a fourni une légitimation du nouveau regard qui mérite d'être citée entièrement:

« Lorsque quelqu'un se met à empoisonner la majorité de la race humaine ou à faire exploser Londres, Steed et Cathy Gale (*sa partenaire jusque 1966*) sont sûrs d'arriver au bon moment, souvent, semble-t-il, par hasard. Cette qualité « d'être toujours là où il le faut » pose un problème pour les séries policières mais *Chapeau Melon* transforme cette difficulté en une vertu, en quelque chose à savourer. Au moins deux critiques cultivés se sont montrés trop sots pour apprécier cela. Qui, en fait, emploie Mme Gale, demandent-ils triomphalement, comme s'ils avaient découvert une erreur fatale. Mais la question de l'emploi n'a aucune importance. Ce sont une paire de *free lancers* héroïques, des amateurs inspirés qui matent plusieurs conspirations mondiales - le temps de choisir leur collection de printemps. Tout cela est, en effet, un clin d'oeil au public, une plaisanterie partagée... Ce jeu s'avère impossible si les producteurs n'ont pas confiance en leur public, qui doit posséder l'agilité mentale pour apprécier les allusions satiriques tout en croyant à l'intrigue policière. Je ne crois pas qu'il soit fantaisiste d'appeler cette agilité mentale de la « sophistication ». Tout à l'autre bout de l'échelle se trouve le téléspectateur qui ne peut distinguer entre la fiction et la

²⁸ BBC Radio, 10 Mars 1964, transcrit dans *Stay Tuned* (revue pour les fans de la série), non-datée, 1986 (?).

réalité. Je pense aux fans de *Coronation Street* (feuilleton « soap ») qui ont écrit au comédien Len Fairclough, menaçant de lui « arranger le visage » s'il ne changeait pas son comportement. C'est le comble de la non-sophistication²⁹. »

S'identifier avec des personnages fictifs devient ici, certes sous une forme exagérée, le fait de gens « simples ». Le regard pop établit un autre régime de vérité pour la fiction à la télévision, écartant toute prétention au réalisme en faveur de la réalité supérieure du design, dont la maîtrise s'imposait à ceux qui cherchaient à réussir dans le monde « moderne »³⁰. Extériorisé sur le corps, le style - et par extension la sexualité - d'un individu devient publiquement visible: ne pas consommer au bon rythme, ne pas se maintenir à la mode, c'était s'exposer à l'accusation de « non-sophistication ».

Les mots employés par Amis (« agilité mentale », « sophistication ») sont révélateurs en ce qu'ils suggèrent l'effort fait par la classe moyenne pour arriver à un nouveau regard sur le monde des choses. De même que le rejet du classicisme a impliqué le développement d'un imaginaire plus sensuel (le romantisme), l'émergence de la société de consommation a exigé une nouvelle attention aux détails, une concentration du regard sur les surfaces, dorénavant massivement investies de signes. Être sophistiqué relevait de la capacité à lire ces signes correctement.

²⁹ *TV Times*, 9-15 Jan. 1964, p. 7.

³⁰ Pour apprécier la naïveté du « réalisme psychologique » d'alors, surtout lorsqu'il fut appliqué à des fictions d'aventures, considérez ces remarques (d'une risibilité sidérante) du comédien Neville Whiting qui jouait le personnage de Biggles (aviateur « as » de la guerre de 1914-18) dans la série du même nom (1960): « Je me sens tellement semblable à Biggles que je pense à lui comme à un frère jumeau plutôt que comme à un personnage de fiction... Après avoir joué ce rôle, je m'aperçois que quand je suis sur le point de faire quelque chose ou d'aller quelque part, je me demande si c'est le genre de chose que Biggles ferait, ou le genre d'endroit où il irait. Je m'aperçois que la réponse est « oui » à chaque fois et je suis donc très satisfait. Je pense que Biggles et moi avons beaucoup en commun. Je le vois comme son créateur le voit - un homme avec un fort sens de la justice et une vision claire de la différence entre le bien et le mal. Je déteste l'injustice, je ne peux pas supporter les tricheurs... Biggles peut être dur quand la situation le réclame, mais ce n'est en aucune façon un homme brutal » (*TV Times*, May 8-14 1960, p. 15). Charmant personnage que Biggles qui, au lendemain de la Première Guerre Mondiale, « fait la guerre contre les parasites de la société et d'autres ennemis de l'Etat ». Personnage aux antipodes de l'esprit pop..

Le titre français - *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* - traduit à la perfection l'alliance pop entre la tradition et la modernité. Quant au titre original - *The Avengers (les Vengeurs)* -, il trahit le fait que la série fut conçue à ses débuts en termes de réalisme psychologique et cela « en direct » en Janvier 1961. Un médecin, le Docteur Keel, se met à « venger » la mort de sa secrétaire et fiancée, assassinée impitoyablement par un gang de trafiquants après avoir ouvert un paquet d'héroïne livré par erreur au cabinet. La police ne peut rien faire, et en désespoir de cause, Keel se lie avec un certain John Steed, un agent secret mystérieux qui mène une croisade solitaire contre la grande criminalité³¹. Le comédien qui jouait le Dr. Keel l'a décrit comme « un personnage très attrayant (qui) conjugue la dureté avec la compassion et sert de conscience à l'équipe ». Patrick MacNee (Steed) voyait son personnage comme quelqu'un de « sardonique, doux et cynique, avec du flair pour s'habiller élégamment, un regard sur les femmes et la capacité d'obtenir ce qu'il veut sans scrupules ». Ensemble, ils formaient une équipe complémentaire dans la lutte contre le crime, une combinaison de conscience morale et d'hédonisme cynique. La présence de l'agent libre Steed (*steadfast* = ferme, résolu, constant, loyal), « un chaud lapin, pas très bien vu par la police », mais au fond « un homme bien », témoignait de la volonté de dépasser le genre policier et sa mise en valeur des qualités morales orthodoxes.

Après trois épisodes de la deuxième saison (1962), Keel fut transformé en femme, une jolie blonde nommée Cathy Gale (*gale* = grand vent), docteur en ethnologie qui maîtrisait également la mécanique, la photographie et le judo, et qui avait perdu son mari dans un raid Mau-mau au Kenya. Titulaire d'un poste au British Muséum, elle est, d'après l'actrice qui la jouait (Honor Blackman), « la première féministe dans une série de télévision », son rôle était écrit comme s'il s'agissait d'un homme. Le pop proposait un modèle de femme « douée en tout », aussi experte en arts

³¹ Le trope du héros « vengeur », personnage romantique, qui intervient « par amour de la justice » lorsqu'un malfaiteur échappe au châtiment de la justice terrestre, renvoie aux romans policiers d'Edgar Wallace (1875-1932) qui ont dominé la fiction populaire en Grande-Bretagne jusqu'aux années 1950. Voir notamment *Les Trois Justiciers* (1905). « *Avengers* » fut même le titre d'un film tiré d'un roman de Wallace dans les années 1950. Au fur et à mesure que la série progresse, ce trope devient plus complexe: le justicier fanatique, trop individualiste, pose désormais problème pour les Justiciers légitimes que sont Steed et sa partenaire. Les citations dans ces deux paragraphes concernant Keel, Steed et Cathy Gale, tirées des numéros du *TV Times* de l'époque, sont extraites du livre illustré de Dave Rogers, *The Avengers* (London: ITV Books, 1983), pp. 13, 19.

érotiques qu'en arts martiaux, aussi forte en connaissances pratiques qu'en sciences techniques, et rivalisant avec les hommes dans tous les domaines³². Mais sans négliger son rôle de mannequin: pour la saison 1962, le styliste Michael Whittaker fut embauché pour devancer la mode courante, les pantalons de cuir et les bottes qu'il a dessinés pour Cathy Gale se sont imposés à la saison suivante. Quant à Steed, il fut transformé en *gentleman* dandy, habillé en costume de style 1900, un traditionaliste détendu qui s'accommode sans difficulté du monde moderne.

Ce qui importe ici, c'est que la stratégie de la série se trouve dans le design des personnages, réduits à des « machines idéologiques » en l'absence de réalisme psychologique. Ce sont des idées, sous une forme pure, qui motivent les personnages. Dans « *The Warlock* » (1962), un espion soviétique se lie avec un sorcier, Cosmo Gallion, afin d'extraire des renseignements de scientifiques qui, tout en travaillant sur des projets de défense nationale, s'intéressent également aux sciences occultes. Le danger pour la nation vient de la combinaison illégitime de la science moderne et de « l'idée que le Mal, discipliné par l'intelligence, peut être plus puissant que le Bien », point de vue qui, croyait Steed « avait disparu avec le Moyen Age ». Dans « *Mandrake* » (1964), un médecin et son associé gèrent une affaire en or, qui consiste à empoisonner les riches bienfaiteurs de leurs clients, à signer l'acte de décès, et à organiser l'enterrement dans la terre pleine d'arsenic d'un cimetière de Cornouailles. La chute du médecin dans le crime s'explique par le fait « qu'il ne pouvait plus suivre toutes les nouvelles techniques ». Voilà une explication pop: la psychologie s'aplatit en idéologie, les agissements des personnages se réduisent à leur détermination idéologique par rapport à la modernité.

Après 1965, et le remplacement de Cathy Gale par Emma Peel (*M (an) appeal*), plus jeune, plus gaie, toute référence à une quelconque « réalité sociale » fut abandonnée: les personnages étaient devenus manifestement parodiques, alors que la série prenait un parfum plus fantastique. Rien n'est ce qu'il semble être. Un hôtel de luxe couvre un camp de concentration; un bureau de mariage cache une agence d'assassinat; au-dessous d'un cimetière se trouve une ville souterraine et une armée secrète; les douves d'un château écossais contiennent une flotte

³² L'idée qu'avait le pop du féminisme, c'était de donner aux femmes des compétences techniques aussi bien que du sex appeal. Pour un exemple plus débridé de ce trope, voir le roman *Modesty Blaise*.



Emma Peel (Diana Rigg)

Source : British Film Institute; reproduit avec la permission de Weintraub Entertainment

de sous-marins... La menace contre la société vient de deux directions: d'une part, des réactionnaires intransigeants (des colonels en retraite, des aristocrates fin de race) qui refusent la modernité; d'autre part, des fanatiques qui poussent la science et la technique trop loin, cherchant à étendre des principes cybernétiques aux humains, qu'ils le veuillent ou non³³.

Ce qui unit implicitement ces deux mentalités opposées, et explique le danger qu'elles posent, c'est une sexualité refoulée ou absente. A cet égard, l'amitié entre Steed et Peel représente la moyenne entre deux extrêmes, la cohabitation harmonieuse de valeurs traditionnelles et modernes dans une complicité pure, au-delà de la bassesse psychologique des drames de couples. En effet, toute exploration d'une sexualité éclairée allait à l'encontre du rejet de la profondeur: de toute façon, elle se serait trouvée hors jeu par rapport aux normes en vigueur à la télévision. *Chapeau Melon* contourne ce problème en taquinant les téléspectateurs, ne donnant pas le moindre indice explicite pour leur faire savoir si oui ou non l'entente parfaite entre Steed et Peel inclut l'amour physique³⁴.

Dans « Death at Bargain Prices » (1965), l'ex-directeur d'un grand magasin qui a pris sa retraite se rappelle le passé: «... un âge glorieux, gracieux, mesuré, ordonné... Une machine était alors un instrument de joie, construite pour durer toute une vie. Maintenant, elle est démodée avant même de quitter la chaîne de montage. Démodée ! C'est ce qu'ils disent de moi, vous savez. Ils disent que je suis bien à ma place ici parmi les fins de série ». Son désir de vengeance, dérivant d'une conception archaïque de la consommation, consistera à obliger un savant captif à transformer le magasin en une bombe atomique.

Dans un épisode célèbre, « The House that Jack Built » (1966), Emma Peel est attirée par ruse dans une maison de campagne isolée où elle trouve une exposition dédiée « à feu Mme Peel », faite de vieux reportages

³³ Steven Chibnall, « Avenging the Past », *New Society*, 28 Mars 1985, p. 476. Les dialogues de « Death at Bargain Prices » et de « The Cybernauts » ont été repris de cet article. Je remercie le British Film Institute de m'avoir permis de visionner « The Little Wonders », « Mandrake », « The Secrets Broker » et « The House that Jack Built ».

³⁴ Petit indice qui « trahit »: Steed peut s'introduire dans l'appartement d'Emma Peel en activant un bouton caché (clitoridien) en haut de la porte (« The Fear Merchants »). Déplacement typiquement pop de la sexualité « moderne » sur le design... La relation utopique entre Steed et Peel, fantasme d'un dépassement magique de la guerre entre les sexes, dépend de plusieurs absences stratégiques (cohabitation, enfants) qui révèlent les limites réelles du projet qu'incarne la série.

télévisuels sur Mlle Emma Knight, son nom de jeune fille. Avant son mariage avec l'explorateur Peter Peel (disparu depuis dans l'Amazone), Emma succède à son père à la tête de la société Knight, et licencie un expert en automation, le Professeur Keller. Elle s'explique alors:

« Je ne pouvais pas être d'accord avec ses méthodes. Pousser l'automation jusqu'au bout. Remplacer l'homme par la machine. Le subjuguier. Les machines sont-elles l'équivalent de l'homme ? Je ne pense pas que ce soit entièrement possible. »

Keller a passé sa retraite à construire « une maison intelligente » pour prouver qu'elle a eu tort et pour venger son licenciement. Sa voix enregistrée déclare:

« Vous vous êtes moquée de mes théories. Vous aviez tort. La machine n'est pas simplement à un niveau d'égalité avec l'homme mais supérieure. Je suis mort, il n'y a que la maison qui survive. Cette maison est une machine, une machine indestructible. Elle durera mille ans, peut-être infiniment. L'esprit d'une machine ne peut raisonner, donc elle ne peut perdre la raison. Voilà sa supériorité. Elle n'a pas de point de rupture. Mais vous, vous serez folle... »

La machine est programmée pour s'occuper du moindre besoin d'Emma, jusqu'à prévoir une « boîte de suicide » pour le moment inévitable où elle ne pourra plus supporter sa captivité dorée. Dans « The Cybernauts » (1965), le Dr Armstrong, un scientifique cloué à une chaise roulante, est persuadé que le gouvernement par automation « sera le point culminant de l'accomplissement humain ». Son projet, c'est de s'emparer de la planète avec une armée de robots tueurs contrôlés à distance: « c'est l'âge presse-bouton... Nous, êtres humains, sommes faillibles, capricieux, et trop souvent indignes de confiance. La machine, au contraire, est obéissante et invariablement plus compétente ». Tout individualisme poussé à l'extrême, même pour des causes justifiables, met en péril l'harmonie sociale. Dans « The Winged Avenger » (1967), un graphiste de bandes dessinées s'habille en oiseau géant d'après sa propre création, griffant à mort des victimes qui le méritent bien, tel cet industriel qui vient d'automatiser ses usines, licenciant des milliers d'ouvriers. Condensation de

la menace d'en haut et d'en bas, juge et assassin à la fois, le Vengeur Ailé se voit comme « créateur et bête fusionnés en un seul individu, indivisible, tout-puissant ». La topique sociologique (haut/bas) se double de la topique psychanalytique (Surmoi/Ca).

C'est la classe vulgaire des nouveaux riches qui présente une autre forme de la menace venue d'en bas, à la poursuite du pouvoir et de la richesse sans la retenue policée de la vieille élite. Dans « The Fear Merchants » (1967), le « Business Efficiency Bureau », un groupe de psychologues sans humour, propose « d'éliminer la concurrence »: appliquant les principes du marché à la lettre, ils provoquent un effondrement mental chez les concurrents de leurs clients, se servant de méthodes modernes (questionnaires, ordinateurs, un détecteur de mensonges caché) afin d'exploiter la moindre faiblesse psychique. Leur dernier client, Jeremy Raven, est vieux garçon plutôt « anal » qui produit en série des céramiques (d'un goût exécrationnel) dans le style classique. Après que trois grands directeurs de l'industrie de céramique furent retombés en enfance, Steed visite Raven qui s'explique:

« Je ne supporte pas le plus léger défaut. Je ne vise qu'à la perfection absolue... La jeunesse en avant et cetera. Je ne nie pas avoir hérité d'une grande tradition et de pas mal de méthodes archaïques malheureusement mais je vais changer tout cela. Connaissez-vous ma devise ? « La création par automation ». Mettre une pièce classique dans chaque foyer. »

Malheureusement pour Raven, ses concurrents ont refusé son offre de fusion. « De vrais fossiles. Ils ont dit que la modernisation ne réglera pas la vie humaine ».

Le directeur du Bureau, Pemberton (dont les cheveux gominés, brossés en arrière et les lunettes noires expriment bien l'esprit sans pitié du jeune loup en affaires) expose ses idées à Steed, déguisé en client: « par les méthodes modernes de la psychiatrie, nous étudierons vos concurrents, nous explorerons leur vie entière, nous préciserons leur défauts, leurs

faiblesses, nous percerons leur cuirasse »³⁵. La simple présence physique de l'objet de fixation répressive (oiseau, araignée, souris) suffit à déclencher l'effondrement et le retour à l'enfance: la conception du traumatisme dans l'esprit pop est extrêmement « plate », trahissant un mélange curieux d'influences psychanalytiques et behavioristes. La fixation anale de certains personnages se traduit de façon concrète: la seule céramique qui trouve grâce aux yeux de Raven ressemble à un énorme étron, tandis que la sortie de l'ordinateur des psychologues fait penser à un distributeur de papier hygiénique.

Pemberton et ses associés (dont le Dr Voss, femme physiquement ambiguë, le nom germanique accentuant son analité) ont trouvé un moyen d'étendre la sphère du marché et comptent bien en profiter: « Nous vendons des vérités cachées. Notre territoire, c'est l'esprit. Notre marchandise, c'est la peur ». (Remarquons en passant la critique social-démocrate de l'extension illégitime de la sphère du marché, et à l'intérieur de celle-ci, des monopoles). Il fallait traiter les thèmes de la manipulation et du lavage du cerveau dans la mesure où la publicité, de plus en plus investie par l'esprit pop, cherchait également à « bourrer les crânes » et à transformer le corps humain en objet dessiné. Où tracer la ligne entre ce qui était légitime et ce qui ne l'était pas ? Si la publicité peut sortir valorisée dans la vision pop du monde, c'est parce que, de façon behavioriste, elle influence l'esprit dans le bon sens, vers le plaisir procuré par les objets de consommation. Du mauvais côté de la ligne se trouve celui ou celle dont l'ambition nuit au plaisir des autres, et qui ignore le plaisir sexuel, personnage représenté soit par le savant (impuissant), obsédé par son travail et socialement incapable en dehors du laboratoire, soit par l'homme (comme le Docteur Voss) qui poursuit ses ambitions professionnelles au nom d'une doctrine.

Réduite par le pop à des projets écervelés pour dominer la planète, toute doctrine appartient irrémédiablement au passé. Le sociologue Daniel Bell a proclamé « la fin de l'idéologie » comme la grande conséquence de la société de consommation, destinée à rallier le monde entier à ses valeurs³⁶. Didactique, le pop prononce que l'ambition personnelle se doit de

³⁵ En revanche, d'après les tests appliqués par les psychologues, Emma Peel a une personnalité trop « équilibrée ». Délaissant ses techniques « modernes », Pemberton en est réduit à envisager le recours à la torture physique. Il dévoile ainsi sa vraie nature régressive et sadique. Le terme « cuirasse » fait écho au concept de « cuirasse caractérielle » élaboré par le psychanalyste Wilhelm Reich pendant les années 1920.

³⁶ Daniel Bell, *The End of Ideology*, (New York: Collier, 1962).

respecter les contours de cette nouvelle société. « Si on veut prendre place sur le marché mondial, déclare Steed, il faut éliminer le gaspillage et augmenter la productivité », sous-entendant qu'il y a de bonnes et de mauvaises manières d'agir. Dans « My Wildest Dreams » (1969), une thérapeute « futuriste » apprend à ses clients à « triompher de leurs inhibitions et des lois restrictives de la société », afin de cultiver, au nom de la libre concurrence, l'esprit tueur de l'homme primitif. Appliquer celui-ci littéralement, c'était vraiment aller trop loin...

Le danger vient également d'un arrière-garde fascisante qui envisage une société future sans consommation, sans plaisir, dans une alliance entre la technologie avancée et la discipline militaire. Dans « The Invasion of the Earthmen » (1969), le Commandant Brett dirige d'une main de fer l'Académie Alpha, un pensionnat de jeunes gens formés pour réaliser son désir secret: envoyer une armée congelée dans l'espace. Conçue en termes de guerre idéologique, la conquête de l'espace ne fait que continuer les querelles d'écolier sur une plus vaste échelle:

«... La Terre, surpeuplée, sous-alimentée, ses sources de richesse tarries... Tels les écoliers luttant pour la première place, l'Est et l'Ouest cherchent le moyen idéal de transport interplanétaire. Quand ceci sera au point, mon armée ira dans les univers lointains et nous les coloniserons. Mon armée, composée de soldats-astronautes, pour exterminer les autres astronautes. »

Dans « The Interrogators » (1969), le Colonel Mannering, un faux officier travaillant pour le compte des Chinois, s'appuie sur l'obéissance aveugle à l'autorité des agents britanniques pour leur faire subir des interrogatoires simulés dans un manoir inconnu. Après avoir bien résisté aux coups de fouet des Chinois en veste mao, les agents convoqués lâchent leurs secrets vitaux dans le bar, « le seul endroit où ils ont le droit de se détendre, de baisser leur garde ». Allégorie d'un moment critique dans l'arrivée d'une société plus « permissive », l'excès de discipline et le trop grand laisser-aller sont réunis en un seul point de faiblesse.

Faute d'adopter la personnalité détendue exigée par la modernité, la classe montante, fixée au stade sadique-anal, risquait de compromettre la société de consommation en poursuivant les possibilités de promotion sociale contre les intérêts des autres classes. Le savoir-faire et le savoir-vivre

de l'aristocratie, la capacité de prendre plaisir aux bonnes choses de la vie comme le champagne, devenaient un modèle pour toute la société³⁷. Large d'esprit, ayant accepté le consensus issu de l'Etat-Providence, l'aristocrate se tenait désormais au-dessus de la mêlée: Simon Templar (*The Saint*) fut un autre exemple de ce prototype des années 1960, qui s'immisce adroitement dans les affaires du commun des mortels, remettant la cupidité déplaisante de la petite bourgeoisie à sa juste place. La vraie modernité était un équilibre entre l'art et la technologie, la science et la mode, la discipline et le plaisir, l'entreprise privée et l'Etat. Une modernité étroitement technique représentait une dérive vers le totalitarisme. Nous sommes ici au cœur de l'esprit pop: la modernité est un dualisme, une alliance entre la technologie et la mode.

Ces thèmes reviennent maintes fois dans *Chapeau Melon*. Dans « The Hidden Tiger » (1967), le Docteur Manx (le nom renvoie au chat de l'île de Man, le *Manx cat*) a conçu un plan pour prendre le pouvoir en attachant aux chats des récepteurs miniature qui peuvent capter des ondes sonores qui les transformeront en bêtes féroces. Manx, qui a visiblement investi sa libido dans la race féline, fait donc un bien mauvais usage des techniques behavioristes: « peu d'êtres humains survivront, mais pour les heureux qui restent, il y aura une richesse illimitée ». Dans « The Living Dead » (1967), le plébéien et fanatique Masgard a construit une ville souterraine avec des esclaves et, fort d'une armée de 20.000 hommes, prépare sa prise de pouvoir après une attaque atomique contre la Grande Bretagne. Masgard a renversé la structure de classes: au sol, il n'est que domestique pour le 16e Duc de Bénédicte qui sert de couverture pour le projet; le 15e Duc, qui avait disparu dans un accident de mine cinq ans auparavant, vit toujours dans la ville souterraine en tant qu'esclave. C'est la façon dont Masgard donne des ordres au 16e Duc qui suscite les soupçons de Steed. La ville souterraine, avec ses grands bâtiments gris et son absence de voitures (dans

³⁷ La richesse de Steed (« brebis galeuse d'une famille noble ») vient de ses compétences professionnelles plutôt que d'un héritage. Dans l'épisode « Brief for Murder » (1963), nous apprenons que, conseiller économique d'un sheik arabe, Steed a été récompensé par une rente à vie sur deux forages, ce qui lui permet d'entretenir « son goût pour les vins rares, les gilets chics, les jolies filles et le poï » (*TV Times*, 20 Sept 1963, p.4).

le style « socialiste »), est une représentation littérale de la menace venue « d'en bas »³⁸.

..
.

Le dernier mécanisme rhétorique employé par le pop pour désigner la modernité « impure » des méchants, c'est la présence délibérée d'anachronismes, la juxtaposition bizarre du présent et du passé. Dans « Escape in Time » (1967), Steed et Peel se trouvent devant un mystère: le corps d'un collègue, abattu par une balle du 16e siècle, a été trouvé dans la Tamise. Thyssen, le propriétaire d'un manoir opulent, a inventé la route d'évasion parfaite: une machine à remonter le temps, qui permet aux criminels en fuite de s'échapper dans le passé, où ils peuvent vivre en compagnie des ancêtres de Thyssen. En échange d'une fortune, les clients ont le choix entre les époques Elisabéthaine (1558-1603), Classique (*Georgian*, du temps des rois George I-IV, 1714-1820), Victorienne (1837-1901) et Edouardienne (1901-10). A des intervalles séparés, déguisés en criminels, Steed et Peel choisissent l'époque Classique: Steed, parce que « Samuel Thyssen, le libertin, est plutôt mon genre », et Peel, parce que c'était « une époque raffinée avec des femmes intelligentes et indépendantes ». Contrairement à son choix, « le couloir du temps » envoie Peel, en costume des années 1790, dans l'époque Elisabéthaine où elle est saisie par le sadique Matthew Thyssen, chasseur de sorcières:

Matthew Thyssen: Cette toilette étrange est une invention du Diable. Elle est destinée à séduire, à ensorceler les hommes, pour inciter les désirs... Vous êtes une hérétique, une sorcière.

Emma Peel: J'aimerais vous voir au 20e siècle.

Surprenant Thyssen sur le point de supplicier Emma avec un tisonnier chauffé à blanc, Steed est frappé d'horreur: « Dieu du ciel, où sont passées les gracieuses manières de 1790 ? » Heureusement, l'Histoire est une progression linéaire, on n'a qu'à changer de pièce: « nous

³⁸ Les thèmes de la sexualité, de la technologie et du renversement de l'ordre social sont réunis de façon exemplaire dans « Love-All » (1969), où un haut fonctionnaire, hypnotisé par des micro-images-points, tombe follement amoureux d'une femme de ménage (qui n'est pas une Vénus) à la solde d'une puissance étrangère.

remontons de 1560 pour arriver en 1968, prochaine étape Vénus 1 » Suivant le style pop, les concepts du temps et de l'histoire sont réduits à des décors: la machine à remonter le temps est en réalité une série de pièces meublées où les clients sont mis à mort par Thyssen en costume d'époque. L'épisode propose des précédents classiques à la nouvelle époque de consommation et de plaisir, rejetant les deux âges d'or de la vieille élite, les époques Elisabéthaine et Victorienne, pour leur excès de puritanisme. *Vagina dentada* emblématique, le couloir du temps ne pose pas de problèmes à Steed et Peel, qui s'en dépêchent par l'effronterie et une technique de combat adroite.

C'est toujours de façon routinière, sans hystérie, sans se presser qu'agissent les deux protagonistes: constater une série de morts atroces, additionner deux et deux, se rendre dans le piège du méchant et, l'ayant déjoué, fêter tout cela avec du champagne. L'enquête est surtout une occasion de mettre en valeur leur esprit, tâche facilitée par l'absence totale d'humour chez les autres. Le design des méchants s'appuie sur un genre bien détaillé dans la littérature clinique de la psychanalyse: le personnage « sadique-anal », caractérisé par un mépris pour autrui (déféquer sur le monde entier), un sens exagéré de la justice (le justicier qui veut « nettoyer » la société), et des névroses obsessionnelles (conflits internes entre l'agressivité et la soumission, la cruauté et la gentillesse, la saleté et la propreté, l'ordre et le désordre). En somme, celui-ci a du mal à distinguer là où s'arrêtent ses intérêts personnels et où commencent ceux de la société, d'où l'incapacité de se réaliser en dehors d'un désir d'être « maître du monde », de « foutre la merde partout »³⁹.

Dans l'idéologie de la fin des idéologies, l'explication psycho-sexuelle du conflit social prévaut sur celle de la lutte des classes. Par déplacement métaphorique, être dominé par une fixation sadique-anales équivaut à être piégé dans l'enfer de l'Histoire, condition qui s'applique surtout à ces stéréotypes sociaux que sont l'aristocratie terrienne et la petite bourgeoisie.

La force idéologique de l'esprit pop, évidente dans *Chapeau Melon*, c'est d'avoir proposé non seulement une explication du monde mais aussi une injonction légitimante pour se mettre dans le vent, se libérer des contraintes puritaines qui entravaient le cycle de consommation. Pour ce faire, et pour combattre les classes sadiques-anales, la série fait appel au

³⁹ Voir Otto Fenichel, *La Théorie Psychanalytique des Nevroses*, (deux tomes, PUF, 1974, première édition anglaise, 1945), p. 82 et sq; Karl Abraham, *Oeuvres complètes*, Payot, 1989, p. 227 et sq.

behaviorisme, aux antipodes des théories psychanalytiques. Le méchant a une faille prévisible pour qui sait l'analyser, et la plupart des épisodes se terminent par une scène du type « arroseur arrosé ». Dans « The Fear Merchants », par exemple, Pemberton, bien que portant en permanence des lunettes noires, s'avère avoir peur du noir: le bon stimulus pour le faire se transformer en garçon gémissant, c'est de briser l'ampoule. Dans son mélange de psychanalyse et de behaviorisme, la série pop ne fait que refléter la tradition publicitaire de l'époque, celle-ci aussi se servant consciemment de désirs inconscients pour mieux « conditionner » le client potentiel.

Les deux dernières années de *Chapeau Melon*, 1967-8 et 1969 (Tara King remplaçant Emma Peel pour la dernière saison), ont eu du succès aux Etats-Unis, et surtout en France. Une reprise Franco-Britannique de la formule en 1976 (*The New Avengers*) n'a réussi que partiellement. Comme toutes les parodies, la série était dépendante de ce qu'elle tournait en dérision, tels le parasite et son hôte, le sadique et le masochiste. Poétique, extravagante, elle ne pouvait qu'être victime, d'une part de son succès (l'humour pop est d'autant plus drôle qu'il reste la propriété d'une minorité sophistiquée), et d'autre part, de l'effondrement de ses prémisses utopiques (le rêve d'un dépassement des inégalités sociales par la consommation).

Ce dont elle a besoin (Les professionnels)

Traduction américaine de l'esprit pop, *Agents Très Spéciaux (The Man from UNCLE)* (1964-68) a commencé à prendre forme en Octobre 1962, quand l'agence de publicité J. Walter Thompson a eu l'idée d'adapter certaines oeuvres de Ian Fleming en une série de télévision, influencée sans doute par le Président Kennedy, qui s'était déclaré fan de James Bond lors d'une interview dans *Life*. Dans l'assemblage de la série, Napoleon Solo (le nom suggère un individualiste exotique), et son partenaire russe Ilya Kuryakin travaillent ensemble pour une organisation de sécurité internationale appelée UNCLE, ce qui permet à la série d'affirmer son credo internationaliste dans un monde où les grands systèmes de pensée politique ont été rejetés dans la poubelle de l'histoire par l'émergence de la société de consommation.

Originellement une évocation mi-sonore, mi-écrite de *Uncle Sam* et de *United Nations*, mais transformé en acronyme pour *United Network Command for Law and Enforcement*, UNCLE cache son siège américain

derrière la cabine d'essayage du tailleur Del Floria's. En soi, c'est un gag typiquement pop: une boutique de mode sert - littéralement - de « couverture » à une organisation secrète. Un establishment libéral travaille - encore une fois, littéralement, - « derrière la scène » pour assurer la tranquillité des citoyens de tous les pays. Élégant, né d'une mère française, Solo (brun) est un coureur de jupons hors pair; officier de la marine soviétique, Kuryakin (blond) est introverti, romantique, amateur de jazz. Réunis en équipe, les deux agents sauvent la planète des desseins maléfiques d'une organisation criminelle, THRUSH (dont le nom en anglais veut dire « grive » mais réfère non moins innocemment au nom populaire d'une infection vaginale). Doté d'un réseau mondial et d'installations avancées, THRUSH a sa propre structure de carrières et de retraite, sa propre bureaucratie caractérisée par des règlements plus que rigides.

L'humour de la série vient, comme dans *Chapeau Melon...*, de la part des méchants, tous des cabotins incongrus qui parlent avec une grande politesse mais avec une mauvaise foi évidente, trompant les protagonistes « non-professionnels » (souvent originaires de pays « arriérés » comme l'Arabie Saoudite, la Grèce ou... le Japon) qui font l'erreur de prendre les mots au pied de la lettre. Mais pour les téléspectateurs, l'hypocrisie est immédiatement reconnaissable en signes révélateurs: les vêtements démodés, le comportement maniéré, le manque d'humour, la sexualité refoulée. Tout autres sont les agents de l'UNCLE qui mélangent allègrement le jargon technique, le sarcasme, et le charme sous la forme de quolibets, de litotes, et de belles paroles séduisantes, alliance des compétences techniques et sociales si essentielles à la vie moderne. A la différence des agents puritains de THRUSH, Solo a un appétit vorace pour les ingénues ravissantes qu'il rencontre au cours de ses missions. La série consacre les valeurs du plaisir et de la consommation contre les « coincés » pompeux tant stigmatisés par la revue *Playboy*. Le détraqué dangereux n'est plus celui qui donne libre cours à sa sexualité, mais celui qui ne le fait pas. Plus précisément, la menace vient de ceux qui prennent plaisir à l'exploitation sadique de la technologie.

Dans « The Birds and the Bees Affair » (1966) (sens figuratif, « comment font les petits oiseaux »), un agent THRUSH, Mr Mozart, cherche à introduire des abeilles tueuses dans les conduites d'aération du siège de l'UNCLE. Dans un cadre clairement sexuel (la complicité entre Kuryakin et la jolie Mlle Tavia Sandor, accidentellement impliquée dans le

drame), Mozart désire obtenir certains renseignements nécessaires à son coup:

Mozart (très poliment): Alors, Mr Kuryakin, si vous voulez avoir la bonté de regarder sur cette table, vous irez voir un plan de votre Quartier Général de l'UNCLE à New York. Ce qui m'intéresserait, ce serait de connaître l'emplacement exact des conduites d'aération.

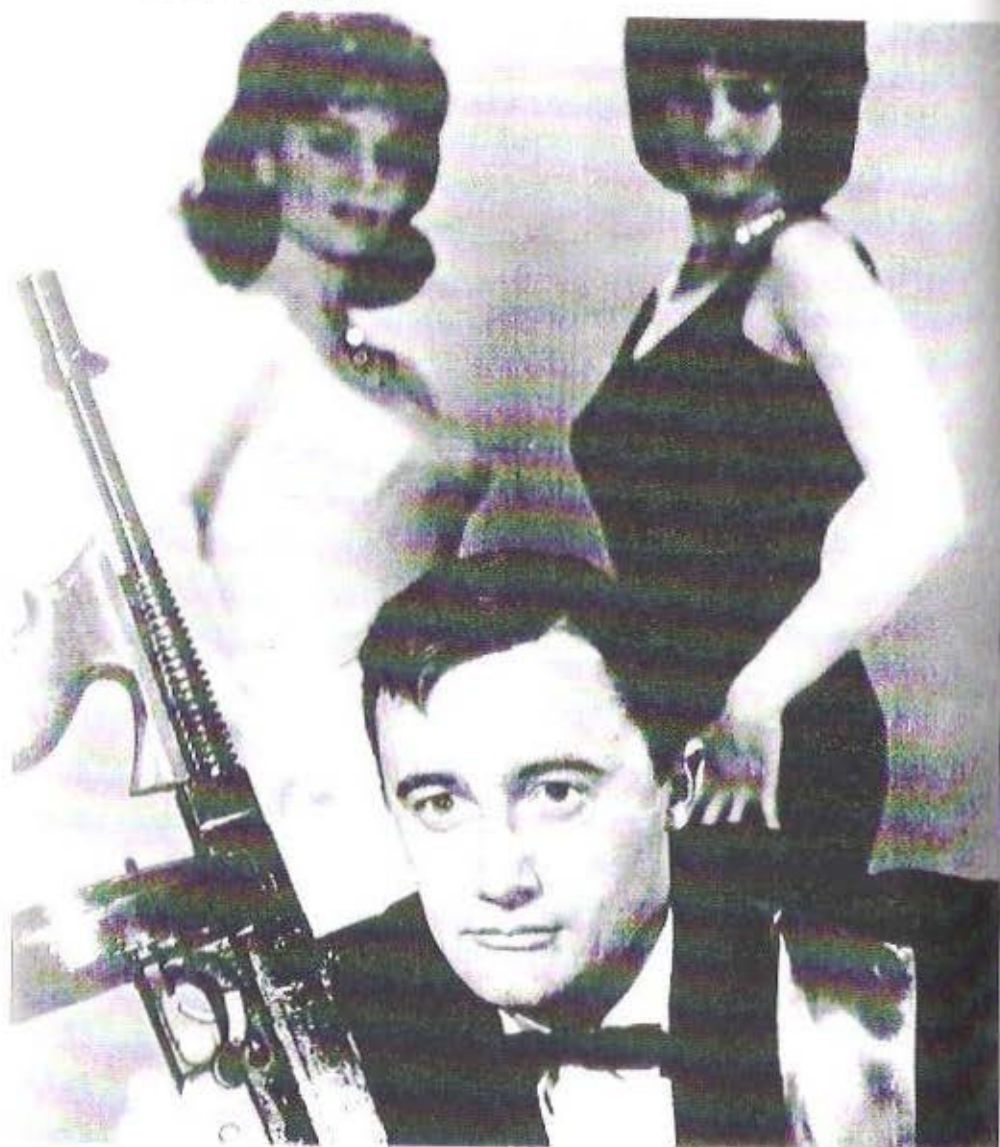
Kuryakin (hypocritement): Je suis désolé.

Mozart (calme et raisonnable): Bon, nous pouvons peut-être trouver le moyen de vous faire revenir sur cette décision. Vous deux vous demandez qu'est-ce que cette machine. Je vais satisfaire votre curiosité. Elle est réglée électriquement pour produire des vibrations sonores de certaines fréquences. Ces vibrations sont réglées de manière à produire des harmoniques que ne peut percevoir l'oreille humaine, pour atteindre celles qui sont en dehors du champ d'audition. On se rend compte immédiatement après que ça s'arrête, la différence devient perceptible. A cet instant, vous avez trois minutes avant que les vibrations ne vous crèvent les deux tympans. Il va de soi que si vous changez d'avis... Il y a un bouton là, à portée de main au bras de votre fauteuil. Vous pouvez considérer cela comme une preuve d'endurance si vous voulez. Actuellement, le record est de quatre minutes mais je crois que le malheureux qui l'a établi n'est plus redevenu lui-même. Il est aujourd'hui, d'après ce qu'on m'a dit, dans une clinique psychiatrique.

Kuryakin: Inutile, je présume, que Mlle Sandor assiste à la démonstration. Je pourrai peut-être lui raconter comment ça s'est passé.

Mozart: Oh, je vous en prie, Mr Kuryakin. Ce n'est pas généreux de votre part. Après tout, c'est grâce à vous qu'elle est ici. Il me semble qu'elle a le droit de partager votre sort, et de mettre, elle aussi, ses tympans à l'épreuve... (*Le téléspectateur assiste au supplice de Kuryakin et de Mlle Sandor. Devant la douleur physique, ils se tordent le visage et transpirent abondamment. Finalement, galant, Kuryakin pousse le bouton. Mozart est content de lui, jovial.*) Eh bien, mes amis, j'ose espérer que mon petit festival de musique contemporaine a été de votre goût.

Mlle Sandoz pas amusée: On ne croirait pas à vous voir que vous avez le sens de l'humour.



Napoléon Solo (Robert Vaughan)

En effet, Mozart n'a aucun sens d'humour, son sadisme est emballé dans la politesse exagérée d'une autre époque, signe par excellence d'une fixation anale. Typique des dialogues pop, c'est le méchant qui parle longuement sur un ton fourbe, à contresens, ce à quoi les agents de l'UNCLE n'ont qu'à réagir de façon ironique. Les valeurs « fin des idéologies » qu'ils représentent étant négatives, ils sont dépendants de ce qu'ils frappent d'anathème pour se positionner positivement. Aussi les deux héros sont-ils valorisés par la façon nonchalante et donc inappropriée dont ils se comportent face aux initiatives de THRUSH: par exemple, dans l'épisode ci-dessous, Solo remarque après une attaque de gaz dans un bus, « les transports urbains se moquent un peu trop de leurs usagers ». Les plans de THRUSH servent par-dessus tout à mettre en valeur l'esprit ou le sang-froid de Kuryakin et de Solo.

Dans « The Indian Affairs affair » (1966), un agent THRUSH, Carson (dont le nom réfère au célèbre éclaireur et *frontiersman* Kit Carson (1809-68)) s'empare d'une réserve indienne pour construire une bombe atomique. En renversant de façon grotesque la vérité historique, Carson dit au chef Nuage d'Argent, qu'il a pris en otage:

Carson: Le massacre d'Oklahoma. Tout un corps d'armée fut anéanti par une poignée de rebelles assoiffés de sang. Ce sont des gens de votre race qui ont commis cette atrocité, il y a presque un siècle de cela. Mais peu importe, la date ne fait rien à l'affaire pour moi. Les Indiens n'ont aucun sens du bien et du mal. C'est pour cela que ce sont toujours des sauvages. Voici un petit objet qui nous arrive de New York (il indique un paquet géant qui, déballé, révèle une jeune femme indienne). Il semble qu'il s'agit de ta noble fille, qui perpétue les traditions de son peuple. Je l'ai rencontrée à une exhibition de vos danses tribales dans des boîtes de nuit et des salons de jeu.

Charisma: Non père, je t'assure que c'est différent !

Chef Nuage d'Argent: Jamais ma fille ne me déshonorerait comme ça. Tu n'es pas ma fille !

Dépeint comme un état primaire idyllique du système américain dans les séries western, le Far West des années 1870 jouait le même rôle aux Etats-Unis que l'époque victorienne en Grande Bretagne. (Une série

contemporaine, *Les Mystères de l'Ouest* (1965-70), située justement dans les années 1870, à l'aube de l'âge de l'électricité, explorait les mêmes thèmes qu'*Agents Très Spéciaux*. Lubrique, le passéisme de Carson est envenimé par la crainte de l'impuissance et du déclin racial. Posant ses mains sur la fille du chef, il crie:

« Sale petite squaw... Tu vois, je hais les Indiens, tout comme mon père et mon grand-père mais il est bon de connaître son ennemi et vous autres sauvages, vous avez plus d'un secret que je voudrais absolument connaître. Notre ère voit la déchéance des blancs, leur vitalité s'estompe, diminue. Tandis que vous les Indiens gardez intacts vos forces sauvages... (pathétique) Dis-moi ton secret, dis-le moi. »

L'anxiété psychologique est « aplanie » en un puritanisme raciste, dévalorisé par rapport à l'esprit libre de ceux qui, marginalisés, ont gardé intacts leurs instincts (sexuels). L'alliance entre la libido « primitive » et le modernisme consommateur rejoint les discours entourant la musique rock à la même époque.

Dans l'intrigue secondaire, Carson profite du différend entre le Chef Nuage d'Argent et sa fille, Charisma, pour casser le moral du premier et obtenir sa coopération. Ce n'est pas dans les interstices de la faiblesse morale qu'avance le Mal, mais dans ceux du puritanisme, de l'incapacité à prendre plaisir à la vie moderne. Charisma n'est qu'une fille de son époque, faisant à mi-temps des danses de guerre dans les boîtes, les cabarets et les salles de jeu pour financer ses études universitaires, ce que ne peut accepter son père traditionaliste. Comme dans *Chapeau Melon...*, l'usage de l'anachronisme rend directement visibles les sédimentations idéologiques du passé, illégitimes. Les Indiens de la réserve se présentent en bandeau et en peinture de guerre... et en costumes-cravates; la bataille de Little Big Horn est rejouée, cette fois avec des jeeps et des scooters, la première fois, tragédie, la deuxième, farce...

• •
•

Dans « The Sort of Do-it-Yourself Dreadful Affair » (1966), écrit par l'auteur de science-fiction Harlan Ellison, Solo se déguise, avec réticence,

en banquier suisse pour une mission aux Bahamas. Un savant THRUSH, le Docteur Pertwee, a produit une série de sur-femmes pulpeuses en kidnappant des New Yorkaises bien vivantes et en remplaçant leur cerveau par des circuits électroniques, un « composé comme (*les déterreurs de cadavres*) Burke et Hare en ont fabriqué dans les cimetières d'Edimburgh au 18^e siècle ». Devant un public de banquiers internationaux convoqués pour financer son projet, Lash (en anglais, coup de fouet), un directeur THRUSH, proclame les idéaux les plus nobles:

« Nous voulons libérer les hommes d'un travail épuisant, le travail à la chaîne... On a mis au point un autre concept d'automation, en utilisant pour cela - comment dire ? - des humains artificiels. Il n'y a rien de fou dans ce projet... Des ouvriers pour les chaînes de montage d'abord et ensuite des facteurs, des femmes de chambre, des balayeurs et des artistes, bon marché, faciles à entretenir et indestructibles. Des esclaves qui seront programmés suivant votre demande. Pensez-y, vous pouvez réaliser n'importe quel souhait. »

Il y a quelque chose de sinistre dans l'intention de Lash de mécaniser aussi la création artistique, de soumettre cette dernière aux impératifs technologiques. Malheureusement, puritain qu'il est, Lash n'envisage pas l'usage primaire qu'un homme peut faire de ses « poupées vivantes » (encore une fois, une métaphore rendue littérale). Dans un moment d'inattention, sa voix prend un ton hitlérien:

« Des centaines de milliers d'esclaves, bien armés et indestructibles, et qui marcheraient, marcheraient, marcheraient, et qui balayeraient tout devant elles, qui remporteraient la victoire en quelques jours, invincibles. Ni balles, ni bombes, ni chars ne leur feraient du mal. Des soldats sans âme, sans conscience. Une armée si nombreuse, couvrant la terre en marchant, marchant... (*il change de ton*) Ce que nous cherchons, c'est le bien de l'humanité. »

Dans cette version moderne du mythe de Frankenstein, les objets du désir sont produits en série, des robots-soldats: la renonciation à la libido devient misogyne, fasciste, incapacité de dépasser une étape primitive, puritaine, du capitalisme. Le progrès technologique et la libération de la

corvée du travail vont main dans la main avec l'expérience de nouvelles formes de plaisir, condition sine qua non de la vraie modernité. A cet égard, les humains artificiels de Lash représentent une perversion de la modernité, une tentative de créer un futur alternatif dominé par des catégories issues du 18e siècle, époque révolue d'une exploitation acharnée de la force du travail. L'automation, inextricablement liée dans les années 1960 à un nouvel ère de loisirs, est orientée par Lash vers la suppression de la libido.

Dans l'intrigue secondaire de l'épisode, Solo rencontre Mme Hecubah (la référence classique est une plaisanterie typiquement pop⁴⁰), une jolie veuve qui travaille pour THRUSH, essayant de parfaire une méthode pour « transférer des chromosomes » dans un laboratoire. Il s'agit d'un personnage typique dans la galerie pop, cette droguée de travail qui, frigide, gâche l'effet de sa poitrine généreuse par un discours entièrement composé de jargon abstrus (« le transfert de chromosomes est contrôlé lors du passage par le petit analyseur qui régularise le flux de gènes qui sortent du Polaroid »). L'importance stratégique de ce personnage, homologue féminine du savant « anal », c'était de fournir une démonstration des effets libérateurs de la « philosophie Playboy », surtout quand elle était mise en pratique par des « professionnels », des techniciens experts qui savaient manipuler les boutons. Les téléspectateurs « sophistiqués » voyaient d'un coup d'oeil « ce dont elle avait besoin », service que Solo - avec la bénédiction de la série - était très content de rendre. Envisager la modernité uniquement en termes technologiques mène à des personnalités trop ambitieuses, obsessionnelles. C'est cette faiblesse, dérivée des rapports sociaux déssexualisés imposés par THRUSH, qu'exploite Solo:

Mme Hecubah: Excusez-moi, il faut que je rectifie ce débit.

Solo: La correction que vous avez faite est erronée. Selon mes calculs, elle doit être à l'ordre de 40 et non de 4, si vous excusez mon impertinence.

⁴⁰ Hecuba fut la femme du Priam, dernier roi de Troie, tué lors de la chute de la ville. Les noms dans les séries pop sont aussi artificiels que transparents: ainsi, un industriel mégalomane qui s'inspire d'Alexandre le Grand s'appelle... Alexander («The Alexander the Greater Affair», 1965). D'autres exemples tirés de la série: Nina Lillette (une jolie paysanne); Simon Sparrow (un mégalomane); Marvin Klump (vendeur de voitures inepte); Professor Quantum; Baroness Blangsted (inventrice d'un sérum de rajeunissement); Mother Fear. Pour un synopsis de tous les épisodes, voir John Heitland, *The Man from UNCLE book* (London: Titan, 1988).

Mme Hecubah (battue): C'est exact. J'ai fait une bêtise, la première depuis longtemps. En examinant la situation froidement, croyez-vous que je me suis trompée à cause du fait que je suis attirée par vous ? Mr. Solo, je vis un ennui terrible et solitaire dans ce travail, l'amour n'y tient plus de place. Les relations avec les hommes sont purement professionnelles...

Grâce à son contact avec Solo, Mme Hecubah a déjà fait des progrès. Vilain de la pièce, l'ambition excessive des classes montantes est déplacée sur l'anxiété provoquée par le féminisme et l'entrée des femmes sur le marché du travail. Un accord se conclut: en contrepartie du respect pour l'ordre des choses, de la retenue de l'ambition sociale, s'offre aux citoyens un relâchement de la discipline morale, la permission de prendre plaisir aux nouveaux styles de vie. C'est dans la sphère des loisirs, de la consommation que le soi se réalise pleinement: un professionnalisme qui ne s'étend pas à ce domaine est dangereusement étroit.

Le même trope émerge dans «The Nowhere Affair» (1966). Dans une ville morte située aux recoins du Désert de Nevada, Solo tombe sur un siège THRUSH dans une mine désaffectée, remplie d'ordinateurs puissants et gardée par des cow-boys habillés en noir, emblème homo-érotique qui désigne la modernité « perversie » des méchants, et qui tranche avec celle, saine, du siège de l'UNCLE avec ses jeunes filles en mini-jupe et en tricot (bien serré). Pour échapper à la torture, Solo prend une pilule amnésique qui efface provisoirement sa mémoire. Furieux que Solo puisse « retenir » des renseignements importants dans son « subconscient », et mimer ainsi sa propre analité, Longolius, le chef THRUSH, fait appel à un cybernéticien, Tertunian, embauché pour étudier l'influence de « facteurs émotionnels » sur le loyalisme des membres du THRUSH (interdits de toute vie amoureuse sans permission). Tertunian a une idée:

Tertunian: Le plus primitif stimulant du monde. Pour rendre le moyen opérant, nous devons faire appel au plus animal des instincts dont l'homme ne puisse se défendre. La peur est le plus ancien, mais Mr Solo ne connaît pas la peur; la faim ? - difficilement applicable... Un autre instinct de base, c'est la libido et c'est là, mon cher Longolius, que réside notre dernière chance.

Longolius (qui ignore le mot): Libido ?

Tertunian: C'est, disons, l'intérêt qu'on porte aux personnes de l'autre sexe et notre sujet a une immense expérience à ce sujet. Le talon d'Achille semble être la femme et si on peut trouver le type de femme qui correspond à 100%, c'est gagné... Programmez les fiches du personnel féminin sur la machine. Nous allons chercher sa parfaite partenaire sur le plan émotionnel, physique, intellectuel et spirituel.

Confiant dans le fait que ses « machines ne commettent jamais une erreur », Tertunian programme 2000 fichiers, limitant son échantillon à la Côte Pacifique pour gagner du temps. A la surprise de tout le monde, la machine choisit l'agent Z897, son assistante Mara, belle mais enlaidie par des cheveux peignés en arrière et des lunettes à grosse monture, qui avoue son manque d'expérience:

Mara: Je n'ai pas la moindre idée de ce que je dois lui dire.

Tertunian: J'avais cru que jusqu'à maintenant au THRUSH, les femmes recevaient des leçons sur la manière dont on se comporte entre homme et femme.

Mara: Je n'ai pas suivi cet enseignement. J'aurais pu mais j'avais une très nette préférence pour le calcul intégral.

Soumis aux efforts de séduction acharnés de Mara, Solo entrevoit un revolver: caressant la détente, il retrouve d'un coup sa mémoire. Comme nous l'avons dit, la notion de la psychologie dans le pop est un mélange de références freudiennes et de behaviorisme (Tertunian: « l'entraînement de l'UNCLE est positivement incrusté dans le cerveau. Il devient par force un véritable réflexe conditionné comme chez le chien de Pavlov »). Le « conditionnement » THRUSH reçu par Mara ne fait pas le poids contre la compétence sexuelle de Solo: la séductrice est séduite, et ne peut agir contre lui. L'ordinateur n'a pas fait d'erreur, la technologie moderne va de pair avec une mentalité plus détendue envers le plaisir sexuel. L'utilisation des ordinateurs pour renforcer un régime moral strict finit par se retourner contre les « programmeurs ». Mais que faire pour ceux qui ont subi leur influence ? Comme l'explique Mara:

« Je n'ai jamais connu d'autre mode de vie. THRUSH a toujours été tout pour moi, père et mère, église et patrie. L'organisation m'a accueillie, j'avais environ quatre ans, j'étais allongée dans un fossé au bord de la route, à côté des cadavres d'un homme et d'une femme, mes parents sans doute. Ils m'ont abritée, ils m'ont nourrie, ils m'ont donnée de l'instruction pour poursuivre un but que je croyais le mien jusqu'à encore aujourd'hui. C'est cela le malheur, rien de tout cela ne peut s'effacer. THRUSH fait bien ce qu'elle fait et je suis programmée pour la vie. »

Un conditionnement puritain ne pose pas de problèmes pour l'idéologie pop. La solution pour Mara, c'est de prendre une forte dose de pilules amnésiques qui effaceront toute sa mémoire sauf les moments de pur plaisir, sa nuit avec Solo. Une boîte de pilules (contraceptives ?) lui permet de surmonter vingt ans de programmation répressive.

..
.

THRUSH, donc, est une excroissance bouffonne de l'association criminelle avec ses propres formes d'organisation sociale qui tranchent défavorablement avec celles de l'Etat moderne, concentrant en son sein tous les vices du stade antérieur du capitalisme: les tentatives impérialistes de domination mondiale, le racisme, le puritanisme, la surexploitation du personnel, la justice expéditive (les fautes sont punies par la peine de mort), les règlements rigides, le goût exécrable. Dans cette optique, tous les maux de la société proviennent de la répression sexuelle, entrave à la libre consommation.

Malgré son insolence envers les rabat-joies du monde entier, la série se fonde sur la légitimité de l'Etat interventionniste, mieux à même à garantir l'ordre social que ne le sont les injonctions à la discipline qui caractérisaient la tradition populiste rurale. Mais dans sa condensation confiante des valeurs individualistes et interventionnistes, *Agents Très Spéciaux* n'est pas complètement différente de la série antérieure, *Les Incorruptibles*, tout en rejetant la tentative de cette dernière de remettre à jour le populisme. L'opposition entre l'Etat modernisateur, représenté par des « professionnels » autonomes, et le féodalisme vicieux d'un secteur privé non-réglementé, est mise en évidence dans l'épisode « The Round

Table Affair » (1966). En l'absence de traités d'extradition, une principauté minuscule en Europe centrale, Ingolstein, est devenue un havre pour les gangsters, qui prospèrent dans ses rapports féodaux, liquidant sa dette (provoquée par les pertes au jeu du Prince) en échange de l'immunité et d'une base stratégique pour leurs opérations. Les règles de la chevalerie ne sont qu'une façade pour la cupidité généralisée d'une classe montante.

Rejetant les menaces de punition humaine ou divine pour toute transgression morale, la série contient, néanmoins, des invitations enjouées mais didactiques aux citoyens à « se mettre au parfum », à devenir plus « sophistiqués », à apprendre à profiter intelligemment des nouvelles possibilités de mobilité sociale. Un trope fréquent, qui se trouve dans l'intrigue secondaire de presque tous les épisodes, est celui de l'ingénue qui se sert mal de ses charmes. Dans « The Master's Touch Affair » (1967), Cathy Welling (*willing* = de bonne volonté), un mannequin américain, est attirée à Lisbonne, dans la villa d'un cadre THRUSH, Pharos Mandor, où elle devient virtuellement prisonnière:

« Je suis venue il y a deux semaines et tous les jours, je lui (*Mandor*) demande de me laisser partir, et tous les jours, il me dit, « on le fera demain ». Tous les jours les promesses. Pourquoi est-il ainsi ? Vous savez qui est-il ? ... Je pose pour les journaux, si vous feuillotez les magazines, vous avez dû voir ma photo. Un jour, j'étais invitée à me rendre à une soirée très chic, un armateur très célèbre en organise comme ça presque toute l'année. Un domestique est venu me montrer la liste des invités. Vous auriez vu cela ! Des reines, des rois, du tout, et on a mis un hélicoptère à ma disposition... Vous savez, il est courant qu'on nous invite à ce genre de soirée, je suis allée bien des fois. De toutes façons, j'ai atterri ici et personne n'était là, seul Mandor et d'ailleurs, le champagne n'était même pas frappé... »

Se trouver dans la compagnie de Solo et Kuryakin est une occasion pour Cathy de se dégourdir. A la conclusion de la mission, Kuryakin lui offre un livre qui contient des « perles de sagesse »: « ce livre dresse une liste de tous les milliardaires authentiques d'Amérique et d'Europe ». « Dans l'avenir, n'allez pas avec n'importe qui en hélicoptère », conseille Solo, déplacement de la sexualité sur la technologie. L'intégration de hasard des gens ordinaires dans les affaires permet à la série de souligner les compétences sociales et techniques supérieures des agents de l'UNCLE

qui, professionnels, fixent les normes auxquelles les autres doivent s'adapter. La structure de chaque épisode dédouble la lutte entre L'Ancien et le Moderne sur deux niveaux distincts: l'un, épique, entre l'UNCLE et THRUSH où le futur du monde est l'enjeu; l'autre, plus terre à terre, où les coutumes répressives (les dots, les obligations de famille) sont combattues par des « amateurs », surtout dans des pays moins avancés. S'adapter aux nouvelles compétences qu'exige la société de consommation à un niveau personnel est lié structurellement à un grand combat contre ceux qui se servent de la technologie pour s'emparer du pouvoir et pour réprimer la libido. Dans « The Adriatic Express Affair » (1965), une cocotte THRUSH, amère devant son propre vieillissement, a l'intention de lâcher sur le monde un produit chimique qui « éliminera le désir masculin ».

Comme dans les autres séries pop, les décors jouent un rôle essentiel dans « le fondement » de personnages creux, sans profondeur psychologique. C'est du look supérieur du siège de l'UNCLE que Solo et Kuryakin tirent la légitimité de leur style « techno-séducteur ». En effet, le siège de l'UNCLE ressemble à une salle de réunion chez IBM, complété par des bancs d'ordinateurs, des écrans de télévision et surtout des portes automatiques silencieuses, le tout humanisé par la présence de jeunes assistantes souriantes et un tableau d'art abstrait géant. On y pénètre en passant par la cabine d'essayage d'une boutique de tailleur, voilà réunie l'alliance pop entre l'art (qui inclut les arts érotiques) et la technologie. Les bases THRUSH, en revanche, souvent situées dans les conditions moins que confortables du Tiers-Monde, se caractérisent par une ambiance « moderne-gothique »: métallique, rustique, claustrophobe, des tunnels souterrains sombres.

La série s'est arrêtée en Février 1968, après 104 épisodes. Pendant sa troisième année (1967), une série clone, *Annie, Agent Très Spécial (The Girl from UNCLE)*, faisait figurer une danseuse qui ajoutait les talents d'une aguicheuse au bagage professionnel de l'espion, mais qui fut vaincue par une chute dans les indices après 29 épisodes. Cet échec en dit long sur une ambiguïté centrale dans *Agents Très Spéciaux*: la femme active, séductrice était un personnage autrement plus controversé que Solo. En fait, contre toute attente, le vrai *sex symbol* de la série auprès des téléspectrices fut Kuryakin, dont l'introversif romantique annonçait un nouveau style de masculinité qui différait de celui du séducteur effronté incarné par Solo. La série appartient à ce moment bref où la légitimation d'une sexualité nouvelle, plus détendue, hésite entre la figure d'un homme passif,

« féminisé », et celle d'une femme conquérante, « masculinisée » pour avoir trop bien appris ses leçons. Le sexisme flagrant qui permet à Solo de se valoriser en buvant du regard les secrétaires en mini-jupe compromet sérieusement les prétentions de la série à incarner la modernité. Vu rétrospectivement, *Agents Très Spéciaux* fut une série curieuse où les mouvements rapides, les angles insolites et les bagarres chorégraphiées (rendus possible par la nouvelle caméra Arriflex, portée à l'épaule) contrastaient avec les personnages théâtraux (manifestement déguisés) qui tournaient autour des décors studio artificiels, ce qui renvoyait la série aux fausses moustaches et aux vêtements improvisés des feuilletons cinématographiques d'avant-guerre (par exemple, *Flash Gordon* ou *Fu Manchu*). Le refus radical du réalisme, conséquence de l'élimination de toute profondeur psychologique, a mené à des histoires de plus en plus tirées par les cheveux, qui ont fini par lasser. L'esthétique pop, évidente dans les plans de continuité composés de bandes de couleur tournantes, est partout dominée par un humour quelque peu puéril (inspiré par la vision *Playboy* de la vie comme une sorte de *surprise party* continuelle), qui témoigne d'une certaine nervosité en ce qui concerne ses thèmes « adultes », et sa popularité auprès des adolescentes. A la fin des années 1960, l'impact de la guerre du Vietnam, et une situation intérieure tendue ont miné la crédibilité d'un establishment progressiste, mythe utopique dérivé de l'époque du Président Kennedy (dont Robert Vaughan (Solo) fut un grand admirateur). De façon étonnante, une campagne menée par un groupe de parents conservateurs (qui critiquaient sa violence) a empêché toute rediffusion pendant les années 1970. De telles attaques reflètent très certainement un malaise idéologique envers les valeurs « permissives » que soutient la série.

Une intervention chirurgicale

Bien qu'adoptant les solutions formelles du pop (action programmée à partir d'un assemblage de personnages déterminés idéologiquement et non pas psychologiquement), *Mission: Impossible* n'a en rien l'irrévérence ou l'insolence des séries pop et la sexualité y est totalement absente. Pendant 171 épisodes de 1966 à 1973, les membres titulaires d'une organisation para-étatique, *l'Impossible Mission Force* exécutaient des missions pour le Département d'Etat sans détours idéologiques. La réussite

du travail de l'équipe dépendait de la compétence technique de chacun de ses membres.

Les échanges entre équipiers sont limités à l'exposition des faits et des instructions techniques, il n'y a pas de temps pour les civilités. L'accent mis sur la compétence technique absolue de chacun empêche les différences de caractère d'intervenir dans le déroulement de la mission. Les qualités abstraites nécessaires - courage, calme, débrouillardise, bonne forme physique, intelligence -, les membres de l'équipe IMF les possèdent tous. Il n'y a que la nature de leur spécialisation qui les différencie.

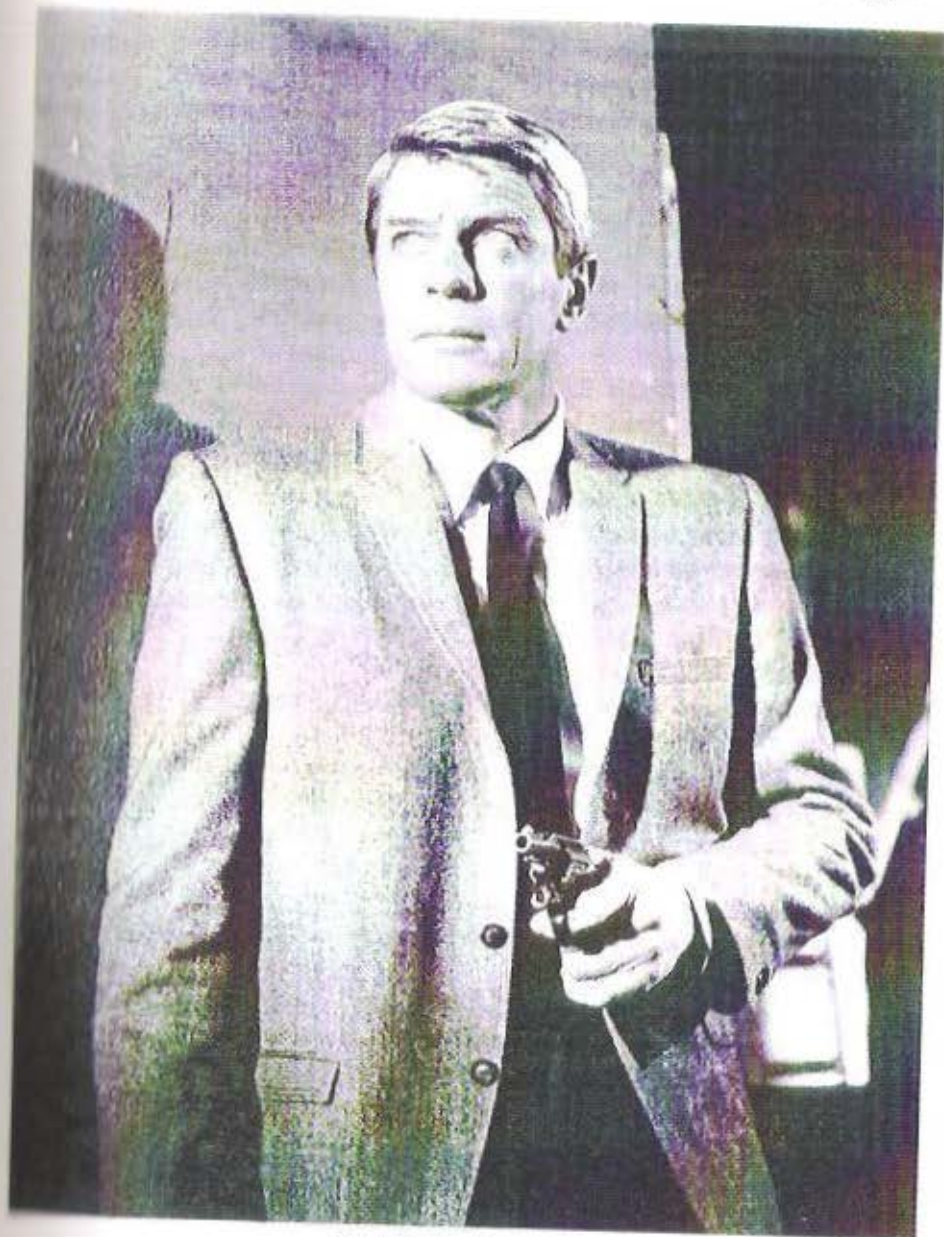
Une bande auto-destructrice et une enveloppe de photos laissées dans un endroit banal (station service, manège, cubane de pêcheurs, bureau désaffecté) rappellent aux téléspectateurs que la mission secrète concerne, en dernier lieu, la sécurité des Américains ordinaires. Chose curieuse: le chef IMF (Dan Briggs, et plus tard, Jim Phelps) reçoit ses ordres du Département d'Etat qui lui donne le choix d'accepter ou non la mission, sans fournir la possibilité de communiquer son refus: « Si vous deviez accepter cette mission... Bonne chance, Dan (Jim) ». C'est ici que l'on peut voir le minimalisme idéologique de la série: la question (importante) de l'autonomie individuelle et du service d'Etat est évoquée et abandonnée sans résolution aucune. Cela suggère que la série est suffisamment forte à un autre niveau pour permettre ce genre d'imprécision. D'énormes invraisemblances frappent le regard du téléspectateur un tant soit peu averti: mentionnons seulement la facilité avec laquelle même le membre noir de l'IMF peut endosser l'uniforme d'officier d'un pays de l'Est. Les contradictions sont esquivées grâce à une activité constante, digne des meilleurs employés d'IBM, effectuée avec une précision maniaque qui ne laisse pas le temps de discuter.

La domination mondiale des Etats-Unis s'affirme d'une manière neutre, sans histoires. C'est de systèmes ou de régimes politiques brutaux et arriérés (un mélange équitable de dictatures communistes et fascistes) que vient la menace contre l'ordre international. Pour des raisons diplomatiques, l'Etat américain ne peut affronter ces menaces ouvertement: le maintien de la *Pax Americana* exigeait des interventions chirurgicales ne laissant aucune trace de désordre, fantasme attirant pour un pays enlisé dans une guerre qui échappait à son contrôle. L'équipe IMF regroupe l'alliance trans-classe de l'esprit pop: Dan Briggs ou Jim Phelps, le cerveau directorial; Cinnamon Carter, l'actrice aguicheuse; Rollin Hand, acteur et maître en déguisements, capable de fabriquer des visages à la

demande; Willy Armitage, électricien, plombier et « muscles »; Barney Collier, Noir, ingénieur électronique, et preuve de la tolérance libérale de la société américaine moderne. De temps en temps, un spécialiste expert (dentiste, cybernéticien, Asiatique) rejoint l'équipe pour une mission ponctuelle. Résoudre les problèmes du monde par des moyens efficaces et cliniques dépend donc de l'alliance entre l'art et la science, la coopération de managers, d'acteurs, d'universitaires, et de techniciens, tous des spécialistes qui savent aussi se servir d'une arme, ou de leurs poings. Au commencement de chaque épisode, le « manager/ metteur en scène » de l'IMF « distribue » les rôles pour la mission, examinant les photos plastifiées d'équipiers potentiels. Ce sont toujours les mêmes qu'il choisit, un invité occasionnel excepté, ce qui laisse supposer qu'il y a un vaste réservoir de « professionnels » dans lequel il peut puiser. La possibilité d'utiliser des techniques de design et de théâtre pour « remodeler » la réalité se présente comme une stratégie sérieuse pour mater « proprement » des menaces contre l'ordre mondial.

Déployée calmement, méthodiquement, la technique de la simulation peut donc extraire le venin d'une menace terrible, l'étouffer avant qu'elle puisse se déclarer. Déplacée sur des pays étrangers (surtout le Tiers-Monde), la menace vise, en dernier lieu, des peurs, des fantasmes bien américains. Dans l'épisode « Meurtres en différé » (1967), version américaine de « Colony Three » (voir page 97), l'équipe IMF se substitue à un groupe d'espions stagiaires destiné à être introduit aux Etats-Unis. Quelque part derrière le Rideau de Fer, ils sont conduits à Willow Grove, petite ville plus américaine que nature, peuplée de gens souriants, énergétiques, jouant au basket-ball, arrosant le gazon, astiquant leur voiture... Dans cette école grandeur réelle, les stagiaires apprennent à être de bons américains: « l'usage des prénoms s'impose »; « les Américains se regardent dans les yeux »; « dans leur pays, on ne craint pas la police »; « les Américains bougent plus vite »; « là-bas, les femmes ne sont pas aussi franches qu'elles le sont dans notre pays ». Mais l'intention réelle du stage est toute autre. Un chimiste (Asiatique) de l'équipe IMF découvre l'atroce vérité:

Le chimiste: ... C'est le microbe de la septicémie sous sa forme aiguë; il n'y a pas de forme plus virulente d'infection. Quand le porteur du germe vous touche, vous êtes atteint.



Jim Phelps (Peter Graves)

Rollin Hand : Ce qui explique nos différentes professions, vous le remarquerez, tous nos métiers ont un facteur en commun: on y côtoie un grand nombre de gens - danseuse dans une discothèque; vendeur de sandwichs; bibliothécaire; représentant de commerce -, dans chacune de ces professions on approche des centaines de milliers de personnes chaque jour. Je crois que chacun des élèves de cet institut va être contaminé par ce microbe à son insu. Ils seront ensuite envoyés aux États-Unis sous prétexte de mission d'espionnage et ils y mourront, mais avant ils auront eu le temps de contaminer des quantités de gens qui eux-mêmes contamineront des milliers d'autres. C'est un plan parfait...

Factuel, mesuré, le discours (qui glisse de la première à la troisième personne) ne trahit pas la moindre faiblesse. Plus la menace est terrible, plus l'intelligence et la technologie sont en mesure de la neutraliser. Ce mode de récit objectif, qui écarte les sentiments dans le déroulement inexorable d'un stratagème, implique la vision behavioriste d'un comportement humain entièrement prévisible: la narration omnisciente n'admet pas de scènes de « vie privée » qui donneraient de l'épaisseur aux protagonistes en risquant d'infléchir la linéarité du récit. Faute de quoi, ce sont des longues séquences, où l'équipe IMF installe ses gadgets, accomplit les gestes nécessaires, qui ralentissent la narration. Ces séquences de bricolage banal - serrer et desserrer des vis, souder des fils électriques - sont rythmées par une musique dramatique et tendue, ce qui anticipe formellement une série comme *Deux Flies à Miami*. La narration est également ralentie par des scènes mondaines et routinières qui servent à établir la façon dont un agent d'IMF réussit, déguisé, à tenir son rôle, aidé, certes, par l'habitude des étrangers de s'exprimer en anglais. L'absence de tout point de vue subjectif empêche une légitimation explicite de la mission: ce sont des scènes « objectives », en l'absence des membres de l'IMF, qui nous montrent les manières brutales et étrangères de l'ennemi. Il est important pour la série, pour « scientifique » qu'elle soit, de condamner ceux qui agissent contre les intérêts américains en termes moraux aussi bien que politiques.

Série pop par certains côtés, avec son alliance sociale moderniste et son éloge de la technologie avancée (à condition d'être en bonnes mains), *Mission Impossible* poursuit en même temps le projet des *Incorruptibles*: moderniser les valeurs populistes de travail en équipe, y intégrer la

légitimité de l'intervention de l'État pour assurer la paix mondiale. La crainte du populisme traditionnel, un État conspirateur qui manipule les fils derrière la scène, est déplacée sur le terrain des adversaires des États-Unis, et se déploie pour le compte des citoyens ordinaires. Droits et pratiques, les « conspirateurs légitimes » ne sont pas si éloignés de la tradition populiste. Mais à la différence des séries « populistes », les protagonistes impliqués dans chaque épisode, se comportant comme des automates idéologiques, n'ont pas de comptes à rendre devant la Loi Divine. Dans le style pop, les personnages restent creux, superficiels. Comme le remarque Serge Daney, l'accent se porte non pas sur le « pourquoi », mais sur le « comment ».

L'assemblage minimaliste, à partir duquel chaque épisode est entièrement *programmé* (pour reprendre le terme de Daney), a permis à *Mission Impossible* de s'adapter au rachat du producteur Desilu par Paramount en 1969, ce qui s'est traduit par une réduction sensible du budget. En même temps, l'intervention - déclarée ou couverte - des Américains dans d'autres pays avait commencé à semer la discorde aux États-Unis: d'ailleurs, pour des raisons internes évidentes, la série a tendance à éviter les situations africaines (sauf pour intervenir contre un régime blanc raciste). Elle a donc transféré ses opérations aux États-Unis pour s'engager dans la lutte contre le crime domestique. Si efficaces contre les services secrets de la République Populaire de l'Est, ou contre des dictateurs sadiques dans les terres désolées de Camagua ou de Lombuada, les simulations complexes se déploient désormais là où l'on avait plus besoin d'elles, contre les grandes organisations criminelles américaines. Une partie de l'assemblage - les interventions à l'étranger - a pu disparaître sans détruire l'ensemble, ce qui explique la durée de vie inhabituelle de la série, traversant les genres espionnage et policier. Mais en tant que série policière, *Mission Impossible* n'a jamais égalé les indices des trois premières années: les déterminations idéologiques de l'équipe IMF étaient bien trop rigides pour la lutte contre le crime urbain. Comme nous allons le voir, celle-ci demandait des héros « humanisés » dont la relation à l'autorité était plus ambiguë.

Le chant du cygne des sixties

Comme *Chapeau Melon et Bottes de Cuir*, la série britannique *Amicalement Vôtre (The Persuaders)* (1970-1) est marquée par une certaine

désinvolture, et les histoires n'y sont souvent qu'un prétexte pour illustrer les attributs des personnages emblématiques, sans profondeur.

L'amitié entre lord Brett Sinclair, aristocrate britannique, et Danny Wilde, financier issu des bas quartiers de New York, et les aventures qui en découlent, condensent deux thèmes chers à l'esprit pop: l'alliance équilibrée entre deux classes et deux peuples (de plus, Wilde est de souche irlandaise) historiquement antagonistes; et le mariage harmonieux entre une vie de plaisirs et les services rendus à la société. Lord Sinclair fut le dernier avatar du stéréotype de l'aristocrate-justicier dans la lignée de Simon Templar et de John Steed.⁴¹ Ce qui est singulier dans *Amicalement Vôtre*, c'est qu'un nouveau riche, membre d'une classe avide et dangereuse tellement combattue dans les autres séries pop, fait maintenant partie de l'équilibre social. Qui plus est, Danny Wilde est américain, catégorie gênante et, pour cette raison, absente des séries précédentes comme *Destination Danger* et *Le Saint* qui mettaient en évidence la supériorité des Britanniques par rapport à d'autres cultures, sur lesquelles sont déplacés les archaïsmes n'ayant plus droit de cité dans la Grande Bretagne « moderne ». Pendant les années 1950, dans les romans de Ian Fleming, James Bond se permet encore, en passant, de diriger l'agent de la CIA Felix Leiter, réflexe nostalgique d'une époque où les rapports de force étaient inversés⁴². Au début des années 1970, cependant, quand rien ne reste de l'ancien empire, associer la Grande-Bretagne à la puissance économique supérieure des Etats-Unis s'impose: la domination anglo-saxonne du monde se perpétue dans « une relation spéciale » entre les deux pays. La pluie constante de boutades et d'insultes qu'échangent Sinclair et Wilde (qui ne manque pas une occasion d'insister sur leurs différences de classe et de culture) s'efforce de nous faire oublier qu'au fond, ils sont du même bord: milliardaires et anglo-saxons.

La supériorité « naturelle » des deux Anglo-Saxons ne fait jamais de doute. Dans d'autres pays, des rapports sociaux et des coutumes passésistes sont toujours en vigueur. A ce titre, l'Europe méridionale, où se passent les premiers épisodes, constitue un gigantesque parc d'attractions dans lequel

⁴¹ A ce propos, il est intéressant de noter l'évolution historique du personnage du « Saint », préfiguration de Lord Sinclair également joué par Roger Moore: un peu fasciste dans les romans de Leslie Charteris des années trente, devenu chevalier élégant, moderniste et détendu dans la série du même nom des années soixante. On mesure toute l'ambiguïté du personnage de l'aristocrate-justicier.

⁴² Dans « Angie... Angie », Sinclair déclare à Wilde et à l'ami d'enfance de ce dernier: « Vous nous avez presque tout volé, nos jeux, nos colonies, notre langue... »

les deux amis peuvent s'amuser et voir leur supériorité mise à l'épreuve. C'est un plaisir que de voir avec quelle finesse un rastaquouère délateur ou tricheur est remis à sa juste place: dans « Five Miles to Midnight », Sinclair « colle » un billet sur le front d'un aristocrate italien particulièrement faux jeton, confirmant par son geste l'image répandue qui tient les Italiens pour un peuple huileux, et intéressé. Le prétexte même de la série définit déjà l'Outre-Manche comme territoire vaguement hostile: à la suite d'une bagarre mémorable dans un hôtel luxueux de la Côte d'Azur (déclenchée par une dispute ridicule au sujet du nombre d'olives qu'il faut mettre dans un cocktail), un juge britannique en retraite impose aux deux protagonistes le choix entre accepter des missions « d'intérêt général » ou passer 75 jours (et nuits) dans une prison française. Mais, comme dans *Destination Danger*, le pays étranger est en même temps un terrain qui permet aux héros de démontrer leur savoir-vivre. Le problème pour la série ici, c'est de préserver les héros d'une trop grande complicité avec les « inférieurs » afin qu'ils ne perdent pas les idéaux qui rendent supérieurs les Anglo-Saxons. La recherche d'un équilibre idéal entre le devoir et le plaisir, entre la tradition et la modernité, entre le travail et les loisirs, fut l'obsession des séries pop.

Cette supériorité britannique, renforcée par la virilité américaine (Wilde exige « deux olives » dans son créole crème), ne peut plus s'affirmer avec confiance, elle se réfugie dans un humour nerveux, défensif, porté sur l'autodérision. Pour « prouver » la virilité anglo-saxonne, rien de mieux que de s'entourer de jolies poupées latines, pulpeuses à souhait mais bien trop franches (« On va se serrer la main ou bien s'embrasser ? ») Il y a un accord tacite entre les deux amis pour empêcher l'autre de sombrer dans le piège tendu par des femmes qui menacent de diviser une alliance un tant soit peu homo-érotique.

Partout en Europe, Sinclair affronte le déclin de sa classe. L'aristocrate italien mentionné ci-dessus lui déclare: « Autrefois, ma famille possédait toutes les terres de la région, mais les guerres, les taxes et des générations de parents divorcés ont réduit notre train de vie à la compréhension et à l'hospitalité ». Pour objet de ridicule qu'il soit, l'Italien décrit néanmoins la nouvelle donne politique et sociale qui ne manquera pas d'avoir raison de Sinclair. Pis, l'esprit républicain s'est emparé depuis longtemps des Américains, d'où l'impertinence de Wilde envers Sinclair (« votre Altesse ») et l'aristocratie britannique.

Considérons le dialogue suivant entre Sinclair et une jolie photographe italienne dans « Five Miles to Midnight »:

Sidonie (Sid): Pendant que j'y pense, ne vous gênez pas si vous avez soudain envie de m'embrasser.

Sinclair: Sid, est-ce qu'on ne vous a jamais dit que les jeunes filles étaient censées être des créatures timides et réservées?

Sid: Oui, sans doute, mais quand je vois un article dans un magasin dont j'ai envie, j'entre et j'achète. Est-ce que c'est mal?

Sinclair: Non, non, c'est mon style de vie aussi, et aussi celui de Daniel.

Sid: Parlez donc un peu de vous.

Sinclair: Vous savez, nous sommes rencontrés par l'intermédiaire du juge Fulton.

Sid: N'essayez pas de m'attendrir sur le sort de pauvres garçons riches.

Sinclair: Je parle sérieusement. L'année dernière, je roulais sur le circuit de Monza et ma voiture a quitté la piste en pleine ligne droite.

Sid: Je sais, j'ai lu le reportage.

Sinclair: Mon comportement a été étonnant. Je n'ai pas du tout réagi. Aucune peur de mourir. Rien du tout. Mais au cours de ces travaux confiés par le juge, j'ai réappris à vivre.

Sid: Et dire que je croyais que vous faisiez ça pour de grandes et nobles raisons du genre: justice, intégrité et autres choses de la sorte.

Sinclair: C'est ce que j'ai dit au juge pour essayer de le tranquilliser. Mais je tiens à ajouter autre chose: je me sens bien ici. Cette fois, j'éprouve réellement un nouveau plaisir de vivre. (Il l'embrasse, puis s'arrête brusquement). Je me demande où Daniel est passé?⁴³

Curieux discours que celui de Sinclair: les «travaux» de justicier confiés par le juge Fulton se justifient non pas en raison d'idéaux supérieurs, mais en raison d'une autosatisfaction dont le cynisme ne

⁴³ Le sobriquet (masculin) "Sid" appliqué à une femme fait écho à la mode androgyne, "unisexe" des années 1960. Le personnage de la jeune femme conquérante est assez fréquent dans les séries pop. Par conséquent, la demoiselle en détresse peut s'avérer être une redoutable garce ("Take Seven"), ce qui rend désormais dangereuse la galanterie d'autrefois.

convainc guère.⁴⁴ La série dévoile son ambivalence envers la société de consommation qui, poussé trop loin, mène à la dérive égoïste, au vide, à la dépression suicidaire: le déplacement allègre fait par Sid entre les articles dont elle a envie et une sexualité plus que libre fait planer la menace de tous les excès. La dérobade de Sinclair devant les grands idéaux démontre à quel point la série est déchirée entre une vie de plaisirs (qui permet le ton léger, détendu), et ce qui donne un sens à cette vie, les missions menées contre des petits gangsters, ou des espions soviétiques. Sens qui manquait cruellement jusqu'alors, et pour Sinclair et pour Wilde. Le jugement porté sur leur vie dissipée par le juge Fulton lors du premier épisode («Ouverture») est sans appel: Wilde est un vulgaire coureur de jupons, alors que Sinclair n'est qu'un beau parleur, joueur et pochard, issu d'une famille autrefois respectée et admirée pour sa «lutte pour la justice et pour la défense de la liberté». A ce titre, les plaisanteries et la toile de fond de luxe constituent un contrepoids qui allège le «programme» rectificatif du juge (venu aider une police française incompétente et paresseuse). Programme passablement réactionnaire:

Juge Fulton: Sachez que j'ai été juge pendant vingt ans et que, durant ce temps, j'ai fait de mon mieux pour défendre les innocents et punir les autres, les coupables, du moins ceux qui arrivaient jusqu'au tribunal. Une des anomalies de la loi, c'est qu'en protégeant les innocents...

Sinclair: ... elle laisse souvent les coupables en liberté.

Fulton: Et depuis ma retraite, j'ai fait de mon mieux pour réparer, disons dans la mesure de mes possibilités. En fait, c'est devenu une obsession et, aujourd'hui, j'ai vraiment le temps de réfléchir, d'étudier, de chercher la preuve que les autres peuvent avoir manqué. Je veux la découvrir et chasser ceux qui se croient sauvés. Oh! vous devez me trouver complètement gâteux.

⁴⁴ Le titre original *The Persuaders* en a laissé plus d'un perplexe: étant donné le contenu et l'esprit de la série, il semble être un contresens. Car qui "persuade"-t-on et au nom de quoi? Logiquement, "persuader" suppose l'existence de valeurs et d'idées auxquelles on essaye de rallier autrui. En l'absence de celles-ci, le verbe anglais implique, de façon ironique, le recours à la violence. Dans la mesure où le titre s'applique à Sinclair et à Wilde, où se situent-ils? Inconfortablement, quelque part entre ces deux interprétations. (Initialement, la série devait s'intituler *The Friendly Persuaders*).

Sinclair: Non, au contraire, je vous trouve merveilleusement équilibré. («Ouverture»)

La libéralisation des mœurs tous azimuts a entraîné un trop grand relâchement de l'équilibre social. Dans «The Time and the Place», installés en Angleterre, Sinclair et Wilde tuent dans l'oeuf un coup d'état fasciste préparé par lord Croxley, qui ne peut plus tolérer «l'anarchie, les grèves, les manifestations et toutes sortes de désordres». C'est aller trop loin, mais le constat de Croxley n'est pas infirmé.⁴⁵ Justifiant, lors d'un débat télévisé, un projet de loi qui vise à faire face au désordre, le chef du gouvernement britannique (dont la vie est sauvé par Sinclair) déclare:

Norman Russell: Je crois que personne ne niera qu'au cours des dix dernières années, nous avons assisté au développement et à l'installation de la violence. Non pas entre les grandes puissances, mais à l'intérieur des limites de notre propre pays. Les prises de position politiques se traduisent par le terrorisme et le sabotage... (Les députés) sont élus par le peuple qui fait son choix aux élections (*applaudissements*). C'est une des préoccupations de ce projet que le droit fondamental d'avoir une opinion ne soit pas l'exclusivité de ceux qui crient le plus fort (*contestations bruyantes*).

Le modérateur (parlant du désordre): Tout cela semblerait donner raison à la loi et à l'ordre, monsieur le Premier Ministre.

Norman Russell: Voyez-vous, si nous permettons à la violence actuelle de continuer, nous ferons le jeu de ceux qui veulent l'établissement d'un état policier.

Les vraies valeurs de la série sont excentrées, portées par le juge Fulton et les personnages comme Russell. Que proposent-ils? Un frein à la mobilité sociale excessive, un petit retour en arrière vers le respect de l'hierarchie traditionnelle. Ce que Sinclair tire finalement de son amitié avec le parvenu sympathique Danny Wilde, c'est le rappel des manières rudes et sans complexe qui assuraient jadis la dominance de sa classe.

⁴⁵ Le personnage de Croxley (l'aristocrate fasciste) permet une légitimation implicite des interventions de Sinclair, qui s'aligne sur la démocratie (mais un peu plus musclée et respectueuse de la tradition).

Le moment pop

Le moment pop a vécu. Il est impossible de retrouver l'excitation provoquée par l'arrivée d'une société de consommation, la séduction exercée par des objets design, la présence irrésistible d'une plus grande sensibilité esthétique.

Dès le début, les séries durent affronter des problèmes de *forme*. Celles fondées sur une exploration de la nature humaine s'appuyaient sur la présence ou l'absence de vertus morales universelles, ce qui déterminait les actions des individus et les possibilités narratives. Mais la création continue de conflits à partir d'une nature humaine fixe avec les mêmes personnages de base impliquait une formule rigide dans laquelle le prétexte de violence venait toujours «d'en dehors». Vers la fin des années 1960, cette formule, influencée par les anthologies dramatiques, qui consistait à adapter des histoires différentes à la même situation par le truchement de guest stars hebdomadaires qui semaient le trouble, avait de plus en plus de mal à répondre aux tensions sociales, qui demandaient des résolutions plus directes. La formule «classique» commençait à poser problème à cause du décalage entre les déterminations psychologiques et idéologiques des personnages, entre les *archétypes* (l'avare, le faible, le courageux, etc) et les *stéréotypes* (la vieille garde réactionnaire, le jeune homme moderne d'esprit libéral, etc), entre la nature humaine éternelle et les stratégies idéologiques changeantes⁴⁶. Tension qui se manifeste de façon aiguë dans une série comme *Les Envahisseurs*, où la fusion entre l'archétype et le stéréotype se défait. L'industriel traître, l'héritier lâche d'un empire de presse, le militaire pacifiste dérangé, la femme adultère de la grande ville, le politicien noir arrogant : autant de cas où l'évaluation morale des comportements tend à déborder sur la vilification politique des catégories sociales dans la mire de son idéologie populiste. Le cadre réaliste pose des problèmes au niveau de la gestion du temps. Entre les épisodes, David Vincent s'arrête parfois, malgré l'énormité de la menace qui pèse sur la Terre, pour gagner sa vie en tant que dessinateur.

En abandonnant toute prétention de réalisme, «la coupure» effectuée par l'esprit pop a imposé une autre solution pour le problème de la *sérialité*, une autre façon de «soigner le temps». Comme les marchandises, les stéréotypes dessinés deviennent jetables, vulnérables aux changements de mode. Le temps est comprimé dans l'assemblage: les personnages et les

⁴⁶ Voir par exemple note 20, p.52.

décors sont toujours immanents, leur sens fixé d'avance. Dans le récit qui en résulte, l'action est simplement *programmée* à partir de l'assemblage. Le tour de force de l'esprit pop, c'est d'avoir résolu la contradiction entre un monde réifié de valeurs marchandes dans lequel les qualités humaines sont transférées aux objets, et les possibilités d'action héroïque. Car plus un héros agit positivement sur la société, plus il transforme la situation de départ, poussant ainsi la série vers le feuilleton avec un début et une fin. Dans la mesure où l'assemblage est déjà idéalement dessiné en termes idéologiques, il importe que la situation reste statique. Réduites à une forme de *positionnement* par rapport aux autres, les expériences du héros tirent la narration vers son point de départ avec des scènes qui *démontrent* les qualités de celui-ci, mais qui n'influent pas directement sur l'intrigue. Cette solution formelle pour « faire du sur-place » fut adoptée par les séries policières dans les années 1970, jusqu'à devenir caricaturale dans la série *Deux Flics à Miami* où des longues séquences de courses de vedettes, de matchs de basket-ball, de discothèques ou de concerts rock servent uniquement de toile de fond à un protagoniste qui se trouve là.

Contournant la combinaison tendue de stratégies idéologiques changeantes et d'expressions d'une nature humaine immuable, le pop a assumé avec effronterie l'artificialité essentielle de toute idéologie, désormais matérialisée dans le design. C'est cela qui donne au pop sa qualité de « légèreté » : ses figurations n'ont pas à passer par l'exploration tortueuse d'une psychologie individuelle. Fortement didactique, le pop a donné un plaisir instantané à ceux qui possédaient la sophistication nécessaire pour lire les signes correctement.

Comme le dit Serge Daney, « on peut dater de cette période le grand tournant de l'industrie des images de l'après-guerre: le passage graduel du monde de la *production* à celui de la *programmation* »⁴⁷. La série s'approche à la publicité dans la mesure où cette dernière « positionne » un produit contre une chaîne de signifiants soigneusement sélectionnés. En accord avec la fonction dominante de la télévision commerciale, assurer un public régulier pour les annonceurs, le déroulement de chaque épisode est programmé en termes d'un certain nombre « d'événements techniques », effets visuels et sonores qui agencent le rythme afin de maintenir le suspense lors des interruptions publicitaires. Cela a pour conséquence la simplification des histoires, qui deviennent de plus en plus stéréotypées.

⁴⁷ Daney, *op.cit.*, p. 115.

Désormais, à la différence des séries « dramatiques », les contradictions de base (racisme, sexisme, fossé entre les générations) se résolvent d'avance dans l'assemblage de la série. Plutôt que d'être envisagées directement (et « laborieusement »), les tensions sociales sont surmontées par le seul positionnement positif des « démonstrateurs » par rapport aux autres.

L'intégration de l'action programmée du pop dans la série policière américaine des années 1970 fut également une condition nécessaire à la domination régulière des marchés mondiaux de télévision, au-delà de facteurs purement économiques. Le rejet des déterminations psychologiques des personnages a permis aux séries américaines de traverser les frontières nationales sans effort. En effet, l'exploration en profondeur de la psychologie d'un individu est toujours enracinée dans une culture nationale: comme les publics des ciné-clubs le savent, cela n'est pas toujours compréhensible pour ceux qui sont en-dehors de la culture en question. Malgré ses origines britanniques, la victoire ultime du moment pop est la présence de personnages préconçus (américains) sur les écrans du monde entier.

LES SÉRIES POLICIERES

Les premières séries policières des années 1950 comme *Dragnet* avaient un ton quasi-documentaire, renforcé par des dialogues « professionnels ». Les détectives amateurs d'avant-guerre cédaient la place à l'activité étatique dans la lutte contre la criminalité, qui n'était plus un dérangement arbitraire d'une harmonie organique, mais partie constante et envahissante de l'expérience urbaine. D'après Stephen Knight, la Deuxième Guerre Mondiale aux Etats-Unis et en Grande Bretagne a contribué à cette nouvelle perception du crime: « la guerre totale impliquait et l'expérience et l'acceptation des organisations bureaucratiques, communiquant l'idée que la sécurité pourrait venir d'un effort collectif bien organisé et techniquement maîtrisé »¹. L'aspect pédagogique de cette approche peut se voir dans la présentation qui suit d'un épisode de *Dragnet* en Grande Bretagne en 1955: «... on nous montre les méthodes utilisées par la police américaine pour traquer et capturer (un suspect en fuite) »². La leçon, à savoir que « le crime ne paie pas », était liée à la nature implacable de la procédure policière: les conventions du réalisme tendaient à exclure les longs discours inclus dans les westerns. Mais pour beaucoup de téléspectateurs américains, la post-sonorisation morale se perdait dans le mixage. Après le tollé provoqué par « la violence excessive » dans *Les Incorruptibles*, les séries policières sont tombées en désuétude pendant les années 1960.

En Grande-Bretagne, en revanche, la série policière porta avec fierté le drapeau du réalisme pendant les années 1960, intégrant certains traits du *soap opera* (l'exploration du « caractère » des personnages à travers les drames de la vie quotidienne) au sein d'une description fidèle du travail routinier de la police. Une des difficultés pratiques de cette option « réaliste », résidait dans la nécessité d'un grand nombre de personnages récurrents, et donc de fils multiples et complexes, « solution » reprise par la télévision américaine dans les années 1980 quand les scénarios de *Capitaine Furillo (Hill Street Blues)* furent sous-traités en segments de quinze minutes. Le réalisme exigeait qu'une affaire se termine parfois mal pour la police, ou

¹ Stephen Knight, *Form and ideology in crime fiction*, (London: Macmillan, 1980), p. 169.

² *TV Times*, 23 Sept. 1955, p. 21.

qu'elle soit résolue de façon ambiguë, ce qui était, à l'époque, inacceptable pour les téléspectateurs américains pour qui la présence du crime violent à l'écran ne se justifiait que par le triomphe exemplaire de la loi.

La combinaison du travail et de la vie privée des policiers dans la série britannique pionnière *Z Cars* (inédite en France) fut au départ très controversée. Le lendemain de la diffusion du premier épisode (2 Janvier 1962), le Directeur de la Police de la région du Lancashire (où se situait l'histoire) protesta parce que, sous prétexte de traiter les difficultés maritales d'un policier, on avait présenté la femme de ce dernier comme « une salope ». Un code primordial de l'histoire policière était ébranlé, c'est du côté des autres, et non pas de la police, que s'exposent les faiblesses morales de la vie privée. L'idée que les policiers avaient « des sentiments comme nous autres, des femmes et des petites amies, des disputes domestiques, des problèmes avec le crédit... » était un axiome fondamental de *Z Cars*. L'importance pour le récit d'une caractérisation réaliste était soulignée par le producteur de *Z Cars*, Richard Beynan:

« Nos scénaristes commencent par la supposition qu'un policier est un être humain qui a choisi son métier, et ils continuent à partir de là. Sinon, il n'y aura que des intrigues. Qui veut des intrigues simples quand on peut regarder un policier réagir en tant qu'être humain à des situations cruciales ? Au fur et à mesure que le temps progresse, on peut voir se développer son caractère de façon organique³. »

Alors que *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* explorait les conséquences idéologiques du nouveau consensus libéral, les séries policières comme *Z Cars* et, plus tard, *Softly Softly* (également inédite en France) établissaient la dimension « humaine » de celui-ci. Une nouvelle conception de la sécurité se profilait, qui mettait en jeu des policiers comprenant les qualités humaines de leurs adversaires: juger ceux-ci sur leurs mérites individuels demandait au moins une conscience rudimentaire des origines sociales du crime. Mélange judicieux et professionnel de méthodes modernes et d'expérience humaine, le travail de la police constitue une solution pragmatique aux problèmes sociaux, sans l'illusion autoritaire de pouvoir enrayer le crime par la répression ou les discours moralistes.

³ *Radio Times*, 22 Août 1968, p. 25.

Dans la vie, le travail des policiers exige de longues heures consacrées à des tâches bureaucratiques routinières, dépourvues d'intérêt dramatique: c'est ici que la prétention au réalisme échoue. L'intégration des détails « réalistes » de la vie privée a fourni une solution à cette difficulté, au prix du spectacle de policiers partageant les faiblesses humaines. L'association étroite entre ce réalisme privé et l'humanisme libéral, qui légitimait les méthodes policières modernes dans la lutte contre le crime, est manifeste dans cette appréciation de *Softly Softly* par le comédien Stratford Johns: « C'est la plus réaliste des séries policières. C'est aussi, je le pense, la plus humaine... profitant du vécu des policiers en service, nous nous efforçons de ne jamais déprécier leurs attitudes, trahir leur confiance ou sous-estimer l'ampleur des tâches qu'ils affrontent dans notre intérêt⁴. »

Les séries policières réapparurent aux Etats-Unis vers la fin des années 1960, après que l'absurdité des séries d'espionnage eut commencé à apparaître comme une fuite loin des divisions politiques provoquées par l'intervention au Vietnam et par l'inégalité raciale. Pis, la contestation dans ces deux domaines s'étendait à une critique globale des fondements même du système économique américain. Les conséquences de cette crise politique et idéologique se manifestaient sous la forme d'un « fossé entre les générations »: c'était là que de nouvelles stratégies devaient impérativement s'établir. Pour les directeurs des chaînes, il s'agissait aussi d'un problème économique: les éléments les plus radicaux de la « culture des jeunes », dont l'influence se répandait dans les universités, rejetaient les programmes de télévision comme, justement, une forme de programmation, d'intoxication par des valeurs conservatrices. Il fallait un nouveau genre de héros pour ouvrir une brèche dans la barrière entre les jeunes et les vieux, entre la société civile et l'Etat. Qui pouvait mieux aborder de front les problèmes sociaux qu'une nouvelle race de policiers, individualistes (à peine) tolérés par l'institution, combattant l'injustice à leur manière peu orthodoxe mais efficace, protégeant les honnêtes citoyens d'une classe criminelle en vertu de leur personnalité supérieure ? Le détective privé à la Chandler ou à la Ross MacDonald, individualiste romantique, mal à l'aise avec l'ordre établi à cause de sa sensibilité aigüe et de sa connaissance cynique du monde, est reconverti en représentant « original » de la loi. *L'Homme de Fer (Ironside)* met en scène un prototype conservateur de ce modèle, prenant des précautions contre les accusations

⁴ *Radio Times*, 22 Fev. 1968, p. 35.

de violence excessive en confinant son protagoniste principal, le policier Robert Dacier (Ironsides en v.o.), à une chaise roulante, victime d'une balle dans la colonne vertébrale. Deux jeunes officiers idéalistes, Ed Brown et Eve Whitfield, et un jeune noir, ex-prisonnier, Mark Sanger, fonctionnent en tant que bras, jambes, et antennes pour les questions de race et de génération. Ce sont les qualités humaines de Dacier, sa connaissance supérieure de la nature humaine et sa tolérance, qui lui permettent de résoudre des énigmes criminelles de façon individualiste et professionnelle en dépit (ou à cause) de son infirmité. Tout de même, les résolutions de tensions sociales restaient parfois peu convaincantes. Lors d'un épisode, Eve découvre qu'une de ses amies a « un problème de marijuana ». Du haut de son piédestal, Dacier trouve une solution de compromis qui applique la loi sans être trop répressive: condamnée à une peine d'un an ferme, la « criminelle » remercie Ironsides pour l'équité de son intervention auprès du juge. Cette image du policier en tant que médiateur de problèmes sociaux restait bien trop paternaliste pour les jeunes téléspectateurs, faiblesse rectifiée dans une série postérieure comme *Starsky et Hutch*. Mais deux thèmes se distinguent qui devaient s'avérer décisifs pendant les années 1970: l'assimilation des policiers à des travailleurs sociaux dans des villes où le crime est endémique; le besoin pour la police d'être *street wise*, futée et réaliste, consciente de tout ce qui se passait dans la rue, s'alliant au besoin avec des éléments marginaux dans la lutte contre l'injustice et contre la grande criminalité.

Un espace neutre

Hawaii, Police d'Etat (Hawaii Five-O) est resté à l'écran aux Etats-unis de 1968 jusqu'à 1980. Traitant des problèmes brûlants de l'intégration raciale et de la contestation des jeunes, la série transpose ces questions sur le territoire « neutre » de Hawaii, Etat multi-racial sans ghettos et sans violence sociale. La beauté naturelle de l'île fournit une toile de fond qui démarque la série visuellement de ses concurrentes, et qui rend le crime encore plus anormal, « contre nature ».

Comme dans *Les Incorruptibles*, l'équipe policière est composée d'un mélange ethnique: l'inspecteur Steve McGarrett, visage impassible avec épi et pattes; ses trois assistants, le jeune Danny Williams; le Chinois, Chin Ho Kelly; le Polynésien, Kono. La série adopte la même structure formelle que *Les Incorruptibles*, mais sans les commentaires moralisants hors-champ, et

sans le jugement divin porté sur chaque personnage instrumental. Les policiers n'ont pas de vie privée: si leurs émotions personnelles figurent dans un épisode (une ex-petite amie de McGarrett; une fiancée assassinée de Williams), c'est suffisant pour le rendre extrêmement atypique. Leur espace est neutre, « professionnel » à partir de quoi ils peuvent intervenir dans la vie privée des autres. Située dans un paradis insulaire, détachée des conflits politiques sévissant en métropole, la série peut poursuivre l'argument des années 1950: le crime dérive de facteurs moraux et non pas sociaux, ce sont des faiblesses de la personnalité, évidentes dans la vie privée, qui mènent au crime. Un espace se crée au centre de la société où les représentants de la loi peuvent traiter les problèmes provoqués par le décalage entre les contraintes sociales et l'ambition personnelle, quand certains placent cette dernière au-dessus de l'intérêt collectif. Dans « Beautiful Screamer » (1970), deux jeunes femmes sont étranglées, on trouve un verset du poète Byron écrit avec du rouge à lèvres sur leur corps. L'assassin est un certain Walter Gregson, qui a financé sa société de bâtiment avec l'argent de sa femme: les victimes, enseignantes dévouées à l'Ecole Hawaïenne pour Jeunes Aveugles, ont été assassinées afin de faire passer le futur meurtre de sa femme pour le travail d'un psychopathe aimant la poésie. Car Sally Gregson veut divorcer: « Je sais le travail que tu as fait, mais à quel prix ? Jamais le temps d'être avec moi, pas question d'avoir une famille, jamais le temps pour rien qui compte ». Sur le point d'étrangler sa femme, Gregson s'interrompt pour donner une explication rationnelle de ses actions (ce qui permet à McGarrett d'arriver à temps):

« Je n'ai pas le choix. Monter une affaire demande des capitaux, j'ai pris les tiens, ton joli paquet d'actions et de valeurs. Alors quand tu as parlé de séparation et de divorce, c'est là où j'ai vu tout le danger que je courais. Tu imagines que je laisserais les hommes de loi fourrer le nez dans nos comptes, alors que c'est si simple ? Il le faut, Sally... »

La chute dans le crime comme conséquence d'un désir incontrôlable de s'enrichir fut un trope fréquent des séries policières des années 1970. C'est dans la vie privée, derrière la façade de la vie publique, que le crime trouve ses racines.

L'ambition constitue un mobile passe-partout, mais étant donné que celle-ci est expressément encouragée par l'*American Way of Life*, il faut établir la frontière entre ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Dans

« No Blue Skies » (1968), un chanteur de variétés, Joey Rand, est devenu monte-en-l'air (opérant dans l'hôtel où il travaille) pour financer sa dépendance à l'égard du poker. Il assure à sa petite amie:

« Tu connais mon imprésario Louis, il vient de refuser de gros contrats. Las Vegas: deux fois ce que je gagne ici; les meilleures boîtes de Los Angeles, il les a tous envoyés promener. Il préfère tout mettre sur le succès que mon disque va sûrement rapporter... \$2, 3, 4000 par semaine... C'est un rêve qui va se réaliser. Ça arrive aux gens qui ne savent même pas jouer de la guitare. Et pourquoi pas à moi ? »

Contaminée par la jalousie, cette ambition est suspecte, irréaliste, vaine. Dans le parking souterrain de l'hôtel, Joey est mortellement blessé lors d'une fusillade avec la police, pariant une fois de trop sur ses chances. Avant de mourir, il est lucide, pour la première fois: « J'ai bien choisi l'endroit. Mourir dans un sous-sol d'hôtel. Je n'ai jamais eu de veine dans l'oeil, j'ai toujours misé à côté ». Pour avoir refusé d'accepter sa juste place dans la vie, Joey meurt dans le bon endroit, traduction de sa relégation dans la classe criminelle qui vit, métaphoriquement, dans les sous-sols de la société.

Le travail d'enquête est minimal: les indices découverts au cours d'une vérification de routine et les renseignements fournis par des témoins permettent à McGarrett et à son équipe de confirmer une vérité déjà connue par le téléspectateur. Témoin oculaire privilégié, celui-ci est toujours un pas en avance de McGarrett: l'enquête sert par-dessus tout à dégager les circonstances « humaines » qui ont mené au crime. C'est sa connaissance de la nature humaine qui confirme la supériorité de McGarrett dont l'intuition suffit à déclencher la machine policière (filatures, analyses en laboratoire, etc). La confrontation avec Joey Rand est typique:

Joey Rand: Je ne vois pas du tout où vous voulez en venir, Lieutenant.

Lt. Wilson: Ca me semble tout à fait clair, Mr. Rand. Nous avons trouvé près de l'aéroport la voiture qui vous a été volée.

Rand: Oui, j'avais porté plainte mais d'habitude vous ne convoquez pas le plaignant.

Wilson: Non, mais un examen de routine nous a permis de relever les empreintes sur le volant - celles de Sarah Turner qui a été assassinée.

McGarrett: Comment vous expliquez ça, Mr. Rand ?

Valérie (petite amie et complice de Rand): Moi, je peux vous l'expliquer, Mr. McGarrett. Je lui ai emprunté la voiture hier pour faire des courses et quand je suis rentré de Maui dans la nuit, elle n'était plus là. J'avais oublié les clés dessus.

McGarrett: Pourquoi ne nous l'avez vous pas signalé aussitôt ?

Valérie: Parce que j'ai cru que c'était Joey qui l'avait reprise. Je lui ai téléphoné mais il venait d'entrer en scène.

Rand: On m'avait fait la commission et j'ai rappelé tout de suite après. Elle m'a parlé de la voiture à ce moment et j'ai appelé la police.

McGarrett: Combien de temps après votre tour de chant ?

Rand: Oh, une demi-heure, trois-quarts d'heure, pas davantage.

McGarrett: Pourquoi ce délai, Mr. Rand ?

Rand (avec trop de désinvolture): C'est tout simple, j'ai beaucoup d'admiratrices, il fallait bien que je les reçoive.

McGarrett: Mademoiselle, quand vous avez appris la mort de Sarah, est-ce que l'idée vous était venue qu'elle avait pu reprendre la voiture ? (Non) Pourquoi ?

Valérie (gênée): Eh bien, j'en suis rien, ce n'est pas venu à l'esprit, peut-être à cause de la surprise, j'étais troublée et...

McGarrett: C'est tout, vous pouvez disposer.

Wilson: Vous croyez à leur explication ?

McGarrett (avec beaucoup de réserve): C'est plausible.

Wilson: Vous ne le croyez pas, je parierais.

McGarrett: A moitié. Je vous demande un service. Faites une enquête sur Rand. Quelque chose me gêne. Essayez de savoir discrètement ce qu'il faisait avant de venir ici (à Hawaii).

Ainsi l'intuition de McGarrett est-elle accessible à tous. Le sens commun dirait que les réactions de Joey et de Valérie ne sont pas tout à fait « normales » : la réserve de McGarrett s'aligne avec celle du téléspectateur qui perçoit, lui aussi, le mensonge (aidé, il est vrai, par le fait qu'il sait déjà). De façon populiste, McGarrett se place sur le même niveau intellectuel que le téléspectateur, aux antipodes de la tradition de détectives « supérieurs » tel Sherlock Holmes. Fournir visuellement la vérité indépendamment de l'enquête policière sert à ralentir et à rythmer la narration (les faits sont présentés au téléspectateur, et petit à petit confirmés par McGarrett). Mais par-dessus tout, cette formule donne de l'espace narratif à la police pour faire ce qui importe le plus pour la série : moraliser sur un acte de faiblesse ou de crapulerie. Mettant Valérie en face de ses soupçons (« Vous avez des preuves ? - Pas encore mais j'en aurai »), McGarrett joint à la poursuite de l'enquête un discours moralisateur qui destabilise Valérie et la pousse à coopérer :

« Des Joeys, j'en ai vu des dizaines. Le jour où vous ne pourrez plus lui être utile parce qu'il a réussi le coup de sa vie, ou le jour où vous deviendrez une gêne, il s'en ira sans vous dire adieu. Oh, vous le savez aussi bien que moi. Alors réfléchissez. »

La machine des vérifications déclenchée par l'enquête résout l'affaire à deux niveaux : formellement (découverte des preuves nécessaires pour traduire le coupable en justice) et moralement (démonstration des circonstances « humaines » qui expliquent l'acte en question). Sans personnalité propre, McGarrett est en mesure de faire ressortir la détermination morale des autres à travers la façon dont ils réagissent à sa présence « neutre ». Ce qui libère la série, qui peut alors se consacrer à réconcilier le fait social de l'existence endémique du crime avec l'explication de ce dernier en termes de faiblesse personnelle.

••
•



Steve McGarrett (Jack Lord)

Dans « No Bottles, No cards, No People » (1971), s'inquiétant des conséquences incontrôlables du tourisme et de la spéculation immobilière, le Gouverneur de Hawaii demande à McGarrett de mettre fin aux activités d'un gangster, Johnny Oporta, qui prépare le chemin à une organisation criminelle basée à Los Angeles, et responsable d'une vague de crimes en Californie. Lors d'une visite aux bureaux luxueux de « Johnny Oporta et

Associés: Relations Publiques », McGarrett remarque avec une ironie sarcastique: « Belle installation, et ce n'est qu'un début, hein Johnny ? Quand on travaille dur, ça rapporte ». La rhétorique de la libre entreprise est mise à nu, les affaires légales et illégales inextricablement liées. L'association populiste du monde des affaires et du crime fut sévèrement critiquée pendant les années 1980 par des éléments conservateurs qui se plaignaient de la présence disproportionnée sur les écrans d'hommes d'affaires corrompus et cruels. Des hommes d'affaires d'une moralité laissant à désirer servaient souvent de boucs émissaires pour les défauts du système économique. A cet égard, la criminalité dans *Hawaii, Police d'Etat*, bien qu'ancrée dans la vie privée, prend souvent une coloration « sociale » (la spéculation immobilière, la fraude, la corruption). La stratégie de neutralité sociale poursuivie par les séries policières des années 1970 les empêchait de privilégier les intérêts du monde des affaires au détriment des autres.

Ayant établi la neutralité de la police, la série est en mesure d'affronter directement la contestation politique. Dans « Not That Much Different » (1969), McGarrett a pour mission d'enquêter sur le meurtre de Julian Scott, rédacteur en chef de « *Peace Magazine* », lors d'une manifestation contre la visite d'un général japonais. Les amis de Scott ont du mal à accepter la présence de McGarrett: « On n'a rien contre vous personnellement, c'est plutôt ce que vous représentez ». Mais c'est à tort qu'ils identifient un représentant de la police avec les instances politiques de l'Etat. Pour McGarrett, il n'y a pas de contradiction entre l'idéalisme pacifiste des jeunes militants et la mise en application de la loi:

« John F. Kennedy, Robert Kennedy, Martin Luther King et avant ça, Mahatma Gandhi. Ca vous dit quelque chose: il y a pas mal de gens violents dans ce monde. Les gens comme vous doivent être protégés contre les pervers... Je réprovoque la violence. Je crois que la violence appelle la violence. Moi aussi, je veux la paix. Je crois que toutes les guerres commencent à partir d'un acte de violence individuelle. »

Parlant en son propre nom, bien disposé envers « *Peace Magazine* » (« c'est pas mal »), McGarrett jette une passerelle entre l'idéalisme et l'ordre établi. Loin d'être subordonnée aux intérêts de l'Etat, la police constitue un service public qui protège tous les citoyens de la guerre contre la société menée par ceux qui passent outre la loi. A la différence de

l'époque maccarthyste, la contestation politique est acceptée à condition de respecter la loi. La stratégie de McGarrett consiste à isoler une petite minorité d'opposants qui prônent le recours à la violence.

C'est justement autour de cette question que McGarrett découvre des divergences politiques parmi le comité de rédaction de « *Peace Magazine* ». Ces divergences trouvent leur origine dans les personnalités différentes des militants: la façon - amicale, indifférente ou hostile - dont ils réagissent à la présence de McGarrett constitue en même temps un jugement gradué de leur sincérité et de leur honnêteté. Contrairement à ce que prétendent certains militants qui accusent la police, l'assassin de Scott s'avère être Manning, un des leurs et partisan de la violence:

Manning (à un camarade piégé au bord d'une falaise): De la vie humaine ! Au début de la Guerre Civile Espagnole, les fascistes n'ont pas hésité à tuer 20,000 personnes. Moi, il suffit d'une seule, c'était une vie médiocre et sans signification. Saute ! Fais-ça avec style et grâce comme Julian aurait su le faire ! ... Je suis allé (à la manifestation) avec l'intention de tuer le Général. Et puis j'ai vu Julian, rayonnant, tout ce que j'aurais voulu être. Et Annie à côté de lui... J'aurais aimé être le maître en Enfer et l'esclave au Paradis.

C'est lorsque Manning organise un tribunal irrégulier pour « traduire en justice » un autre militant faussement accusé du meurtre de Julian Scott qu'un des activistes fait appel à McGarrett, dont la thèse se confirme: toute justification politique de la violence sert de couverture aux déficiences personnelles (dans le cas de Manning, la jalousie sexuelle, des pulsions sado-masochistes, et des tendances psychotiques). Grâce à McGarrett, Manning est montré aux autres comme un faux-jeton, un fasciste maquillé en pacifiste. Dans le cadre de la loi, les contestataires non-violents peuvent intégrer la société américaine. McGarrett est maintenant en mesure de rassurer l'Amérique profonde: « il n'y a pas que de la mauvaise graine dans cette jeunesse ».

La séparation de la police et des instances politiques est encore plus marquée dans « *To Kill or be Killed* » (1970), qui traite ouvertement des divisions provoquées par la guerre du Vietnam. Le Lieutenant Jack Rigney, fils du Général Earl Rigney, se tue en tombant par sa fenêtre de sa chambre d'hôtel (meurtre ? suicide ?), après son retour d'une période de service de deux ans au Vietnam. Ayant disparu, son frère Mike, activiste

militant contre la guerre, est le suspect numéro un. En réalité, Mike Rigney a pris la fuite parce que, s'opposant à la mobilisation, il a dû faire le choix entre quitter son pays ou aller en prison.

Le Pentagone fait pression sur McGarrett pour qu'il classe l'affaire, éveillant ses soupçons (et les nôtres). Il y a quelque chose de pourri dans la bureaucratie fédérale. Vigoureusement, il affirme son indépendance: « Je n'ai jamais subi les ordres de qui que ce soit. Je travaille pour l'Etat de Hawaii, et non pas pour l'armée ». Le Général Rigney apprend que la chambre d'hôtel de son fils a été mise sur table d'écoute par l'armée qui l'informe « qu'il y a des choses dans cette affaire qui ne doivent pas être divulguées ». Entre-temps, Mike perd ses illusions quant au chemin d'évasion vers le Canada proposé par un groupe de pacifistes, des hippies barbus qui fument de la marijuana. La filière d'évasion est une affaire bien rentable.

Finalement la vérité apparaît. McGarrett trouve une bande qui contient l'avis de suicide de Jack Rigney:

« C'était pendant une opération de nettoyage. On a reçu l'ordre de tuer tout ce qui bougeait. Un village... j'ai vu un vieil homme, puis j'ai tiré. Cette vieille femme, je l'ai tuée aussi, et j'ai lancé des grenades dans le tas. On les avait tous tués... (La guerre de mon père) était propre. Il n'était pas une bête fauve. Il ne faut pas que père le sache, lui qui pense que je suis un héros. »

Démontrant la droiture de son père, Mike Rigney décide de faire de la prison au nom de ses convictions. Même le Général Rigney est maintenant convaincu que la guerre du Vietnam est une erreur.

L'évocation critique de la guerre du Vietnam peut paraître audacieuse étant donné le contexte généralement conservateur de la télévision américaine. Mais à partir de 1968, la majorité des Américains se déclarait contre la poursuite de la guerre. Ce qui est inhabituel, c'est d'évoquer explicitement les crimes de guerre commis par les Américains. En cela, l'épisode témoigne de la vigueur avec laquelle *Hawaii, Police d'Etat* sépare les intérêts des instances juridiques de ceux des instances politiques. A un moment idéologiquement tendu, où le pouvoir a du mal à se justifier, la série policière joue les intérêts des Etats contre l'Etat fédéral, d'où l'importance d'une « coloration » régionale en tant qu'élément clé de l'assemblage. Désespérément, la série tente de maintenir l'unité de

l'alliance populiste, déchirée entre ses ailes « progressiste » et « conservatrice », au prix d'incohérences idéologiques. L'épisode ci-dessus, par exemple, multiplie des gestes dans tous les sens. Contre la bureaucratie fédérale, opposé à la guerre du Vietnam, bien disposé envers les contestataires « sincères », il récuse, en même temps, le pacifisme (portrait sympathique du Général Rigney, héros de la Deuxième Guerre Mondiale) et la marginalité (portrait caricatural des hippies). La question cruciale se résume à ceci: comment être un bon Américain à un moment de division nationale ? Un conseiller pour ceux qui veulent refuser l'appel rappelle à Mike Rigney que la paix et la non-intervention « sont des pensées nobles, mais si elles devaient être appliquées dans tous les cas, nous serions restés une colonie britannique ». A quoi Mike Rigney répond: « Mon pays, je l'aime autant qu'un autre, mais cette guerre n'a rien à voir avec le patriotisme ». Beaucoup d'épisodes, du moins dans la première période de la série, marient des valeurs conservatrices à la défense des faibles (par exemple, de braves familles indigènes qui sont menacées par des spéculateurs rapaces et corrompus). Conformément à l'explication populiste du monde, l'injustice sociale prend toujours ses racines dans l'immoralité individuelle.

Située à mi-distance (figurative) entre les Etats-Unis et l'Asie, la série pouvait expier l'enlèvement et ensuite la défaite au Vietnam en déplaçant les tensions entre Américains et Asiatiques sur la population chinoise et japonaise de Hawaii, intégrée dans la vie américaine en tant que citoyens loyaux ou gangsters crapuleux selon le cas. Comme en témoigne le générique (étonnant pour l'époque) avec son montage rapide de gratte-ciel et d'avions à réaction juxtaposés à des pirogues de pêche et à des danseuses en costume traditionnel, l'alliance populiste entre la modernité technique et les valeurs traditionnelles se maintient à Hawaii, où d'ailleurs, à la différence de la métropole, le paternalisme racial reste viable.

Série policière bien ficelée, *Hawaii, Police d'Etat* avait de l'influence pour plusieurs raisons. Un nouveau type de policier se forge avec le personnage de McGarrett, large d'esprit, à l'aise dans une situation multiraciale, et surtout, professionnel. Deuxièmement, le lieu géographique devient un élément clé de l'assemblage, colorant les histoires policières standardisées grâce aux particularités physiques et culturelles d'une ville américaine. On peut juger le personnage de McGarrett terne et fade, mais la série se démarque de ses concurrentes par de la richesse de ses images et la splendeur de ses ors, bleus et verts, due à la lumière « tropicale » de

Hawaï (ce qui anticipe *Deux Flics à Miami*). Les indices de popularité Nielsen classent Hawaii Police d'Etat comme la quatrième série (et comme la première série policière) de tous temps.

La crasse

Dans les ghettos de « Manhattan Sud », le Lieutenant Theodore Kojak et son équipe multi-ethnique (Stavros, Crocker, Sapperstein, Rizzo et Prince) essayent de limiter les dégâts causés par la sous-classe criminelle des dealers, escrocs, gangsters et psychopathes. *Kojak* (1973-78) est plus proche du drame « réaliste », avec des histoires très différentes adaptées sur l'assemblage de base. Ce qui lie ces histoires, c'est le personnage de Kojak, un Grec-Américain, dur, cynique, connaissant la rue comme sa poche, qui se sert du crime pour combattre le crime, approche efficace mais peu orthodoxe: en effet, son succès dépend des renseignements fournis par une armée de petits délinquants plus ou moins sordides, ce qui est mal vu par la hiérarchie policière. Dans un contexte où sévit la corruption et la désagrégation sociale, respecter la lettre de la loi semble futile: débordé, Kojak mène une guerre impossible et il le sait. C'est contre ce fond qu'il se positionne comme un flic incorruptible, courageux, « humain », gagnant le respect de ses adversaires à défaut de celui de ses supérieurs. Au mieux, dans un monde hostile, peut-il sauver quelques âmes par-ci, par-là. Un pessimisme mélancolique imprègne la série, celui d'une société confrontée à la fin d'un rêve.

Dans « *The Godson* » (1977), Kojak intervient pour sauver l'âme de son filleul noir, appelé Théo lui aussi, en souvenir du jeune flic qui avait trouvé un logement à une jeune femme pauvre et enceinte dix-huit ans plus tôt. Libre de l'influence de Kojak, Theo est devenu racketteur: révolté par la misère ambiante, méprisant les autres Noirs (y compris sa mère) qui acceptent d'être humiliés par des contremaîtres blancs en échange d'un maigre revenu, il est tenté par l'offre de rejoindre « l'équipe » d'Eddie Gordon, gangster blanc qui domine le ghetto avec sa richesse ostentatoire. Hésitant entre Gordon et Kojak, Théo succombe aux attentions du premier, pour découvrir par la suite qu'au fond il est aussi raciste que le contremaître de sa mère. Trop tard, le sort en est jeté: lors d'un vol de diamants qui tourne mal, pris entre les feux croisés de la police et du gang de Gordon, Théo est tué. Comme dans le romans policiers d'Ed McBain, la description objective, réifiée de l'aliénation urbaine suffit en soi pour

expliquer l'existence endémique du crime. Loin d'être une prise de conscience rudimentaire, la représentation « réaliste » de la décadence sociale fait disparaître la responsabilité d'un système économique injuste. Dans un passage étonnant, la mère de Théo attire l'attention de Kojak sur les dizaines de poubelles renversées dans sa rue:

« Regardez cette rue. Regardez comment elle est sale. Vous voulez le vrai coupable ? Regardez les poubelles, il y a plus de crimes dans cette rue qu'il n'y a de poubelles... Je sais ce que tu as essayé de faire pour Théo. Mais cette fois-ci, la rue a gagné. »

Dans une fin qui manque de conviction, Kojak promet de prendre en charge le petit frère de Théo, mieux parti dans la vie (« je veux être pompier ») parce qu'il est plus poli avec Kojak que ne l'était son frère. Bien que le sort tragique de Théo puisse s'expliquer, du moins en partie, par les défauts de son caractère, Kojak accepte de supporter sa part de responsabilité pour l'avoir négligé pendant dix ans. Combinaison inconfortable de sociologie et de jugement moral qui, comme le sait Kojak, ne résout en rien les problèmes posés par l'existence d'une sous-classe permanente. Mais la rédemption de quelques individus fournit la justification à ses propres efforts dans une guerre sans fin. Dans « *Le Pourvoyeur* », Kojak avoue à une jeune femme qu'il a sauvée de la toxicomanie: « ce n'est jamais terminé, (mais) nous avons freiné le manège un peu ». Pourquoi se battre alors ? « Allez savoir. On peut sortir une jolie fille comme vous. Il n'y a rien qui me remette plus sur les rails ». Révélatrice, la remarque suggère que la lutte de Kojak satisfait ses besoins personnels, même si les conséquences sociales restent négligeables. Les limites d'une approche humaniste du crime sont claires.

C'est autour des contradictions de l'humanisme (l'explication des phénomènes sociaux à partir de la nature humaine) que se concentrent les tensions internes de la série. Un humanisme « libéral », qui octroie des qualités « humaines » à la sous-classe criminelle, tend à déborder vers une explication sociologique du crime, ce qui rend caduques les prémisses humanistes. La traduction politique de cette philosophie, qui implique des programmes sociaux et une redistribution de la richesse, reste inacceptablement « libérale » pour la majorité des Américains. Une autre forme d'humanisme expliquerait la criminalité par l'absence de qualités humaines chez certains individus auxquels sont niés le statut d'humain à

part entière, justifiant ainsi une approche sévère et punitive. Bien présente dans les séries les plus simplistes, cette option évacue toute dimension sociale en réduisant le crime à un sport privé entre flics « humains » et psychopathes.

Kojak hésite entre ces deux approches. Le manichéisme, quoique présent dans certains épisodes, tend en soi à miner les prétentions réalistes de la série, qui prend appui sur un décor sociologique et une exploration des circonstances « humaines » qui entourent chaque acte criminel. Trope fréquent: le vétéran de la guerre du Vietnam, qui n'arrive pas à s'adapter après son retour au pays. Comment alors porter un jugement sur les malfaiteurs, sans tomber dans le manichéisme, mais sans pour autant les excuser ?

La police, elle-même en butte à la corruption, est présentée de façon ambiguë: littéralement et figurativement, le crime n'est pas un problème en noir et blanc. En corollaire, c'est la classe politique qui est compromise: la mise sur table d'écoute d'un gangster dans « *Kojak's Days* » (1977) dévoile que ses complices comptent plusieurs hommes politiques et un divisionnaire. Une autre échappatoire est fournie par l'artifice de la rédemption, on se sert des qualités humaines exceptionnelles de *Kojak* pour amener les autres à son point de vue malgré leur milieu social défavorisé. Dans un autre épisode, Daniels, un boxeur noir qui a tout raté, décent mais sans une once de jugeote, est descendu par la police après une prise d'otages dans une église. Avant de mourir, il dit à *Kojak*: « Allez voir mon fils, faites-lui voir que cette fin était méritée ». *Kojak* est donc en mesure d'informer le fils que « ton père était un tocard sur toute la ligne ». Jugement dur et extrêmement moraliste: au milieu des années 1970, seul un personnage comme *Kojak* pouvait parler ainsi. La saleté de la rue et du commissariat montre *Kojak* lui-même comme une victime au même titre que les autres habitants. C'est en tant que tel qu'il peut légitimement porter un jugement sur les autres, fût-ce très durement.

Pour ce faire, il fallait prendre ses distances à l'égard des institutions bureaucratiques de la loi, surtout le FBI dont la réputation s'était ternie après ses excès politiques pendant les années 1960. Insolent, insubordonné, *Kojak* prend un malin plaisir à mettre des bâtons dans les roues du FBI, pour qui il n'a que du mépris. Dans « *A Need to Know* » (1976), Karl Detro, arrêté par *Kojak* pour avoir molesté des enfants, est relâché sur les ordres du FBI. Simple chauffeur de l'ambassade d'un pays de l'Est mais convaincu de son intelligence supérieure, Detro n'est même pas expulsé des

Etats-Unis: le FBI le protège parce qu'il prétend avoir des secrets militaires à vendre. Pour *Kojak*, écoeuré, les questions de sécurité d'Etat sont secondaires par rapport au danger pour les enfants posé par la libération de Detro. Ses craintes s'avèrent fondées: les intérêts de la police du quartier s'alignent sur ceux des citoyens ordinaires, face à l'incompétence et à l'absence de moralité de l'Etat fédéral. Amèrement, *Kojak* dit au chef de bureau du FBI:

« Vous avez cet énorme emblème gouvernemental (derrière vous) avec ce bel aigle dessus. Vous savez ce que j'ai derrière moi ? J'ai une fenêtre sale avec un rebord plein de petits pigeons, et en dehors, il y a plein de choses sales qui se passent. »

Dans une société comparée à la crasse, ce qui est visuellement renforcé par les teintes grises et bleutées, les bureaux modernes et propres du FBI désignent une institution fatalement coupée de la réalité. Le bureau poussiéreux de *Kojak*, le café imbuvable, le manque chronique de ressources, tout cela lui donne le droit de juger le crime et la corruption (que ce soit en haut ou en bas de l'échelle sociale) en termes humains plutôt que politiques.

La ville est une jungle qui demande l'impossible à ses habitants. Dans « *Life, Liberation and the Pursuit of Death* » (1975), titre dense qui évoque le détournement pathologique des idéaux de la liberté qui fondent le rêve américain, *Kojak* intervient pour sauver Lorelei Mason, une jeune femme qui travaille dans la publicité. Névrosée, droguée de travail, Mason est obsédée par la réussite professionnelle. D'après elle, son métier « est un vrai panier de crabes (*rat race*) ». Tu te fais une place en marchant sur quelqu'un d'autre ». De plus, « j'ai divorcé d'avec un très gentil garçon parce qu'il voulait des enfants mais moi, je pensais à ma carrière ». Lors d'une de ses nuits d'insomnie, elle voit deux jeunes larguer un corps dans le port. Deux étudiants brillants, Viliano et Nystrom, qui viennent d'un milieu riche, ont assassiné leur professeur de psychologie qui les avait exclus de son cours sur le conditionnement: ils avaient faussé les expériences en punissant les rats pour avoir fait les bons choix. Après avoir découvert l'identité de Mason, ils décident de continuer leur expérience sur un sujet humain « parfait »: pénétrant dans son appartement, dérèglant les machines qui règlent sa vie quotidienne (son réveil, son frigo, son téléviseur) et pire, remplaçant ses tranquillisants avec des placebos, ils

réussissent à provoquer chez Mason un effondrement nerveux. Les « rats » comme Viliano et Nystrom prospèrent dans la *rat race* (foire d'empoigne), morale qui place les deux psychopathes dans un contexte sociologique. La vulnérabilité de l'existence urbaine est aggravée par l'excès d'ambition (déplacée ici sur le féminisme en un bel exemple de psychose masculine). Dans des conditions intenable, la personnalité supérieure de Kojak s'efforce de protéger les habitants de la ville de leur propre déshumanisation, de leur propre défaite symbolique.



Théodore Kojak (Telly Savalas)

Entre les explications humanistes et sociologiques du crime, entre le réalisme et le jugement moral, la série a du mal à trancher. Présente dans le décor, la dimension sociale est continuellement court-circuitée: la plupart des épisodes commencent avec un plan panoramique de New York avant de faire un zoom sur un acte pris au hasard qui sera porté à l'attention de Kojak. L'objectif et le subjectif s'unissent en un cercle fermé: quelque part à New York City, derrière les murs et les fenêtres, un citoyen se transforme en criminel; ailleurs se trouve Kojak, sa Némésis, qui va s'intéresser à son cas. Malgré la prétention de la série de dépendre la réalité des enquêtes policières, la forclusion individualiste de Kojak s'appuie sur la simple déduction, sur l'intuition, et sur les détails compromettants (lapsus, mensonges).

C'est ainsi, en démasquant un banal mensonge, que Kojak coince Vince, son équipier juif, qui a succombé à la corruption à cause de sa dépendance à l'égard du jeu, et de son désir d'offrir à sa femme une fourrure, du parfum et d'autres biens de luxe («*Monkey on a string*», 1977). Que le jeu ne soit pas un mal en soi est montré par la participation de Kojak à la partie de poker qui ouvre l'épisode. Dans un long soliloque pathétique à destination de sa femme Laetitia, Vince essaie de justifier sa faiblesse:

Vince: J'ai perdu \$230. Le lave-vaisselle est en panne, j'ai deux mois de retard pour le paiement de la voiture et j'ai dit à Kojak de n'encaisser le fric qu'après la paie pour ne pas avoir de découvert. Je me voyais avoir gagné. Je ne sais pas ce que j'ai, je ne suis pas un flambeur. Pourtant, le poker du vendredi soir avec les copains, ça fait partie de la vie... Tout est important, les frais pour l'enterrement de Papa, ta boutique qui ne marche pas, si c'est pas une chose, c'est l'autre. Jamais le moindre coup de chance. Comme si Dieu t'avait montrée à moi et avait dit: «*c'est bien assez pour satisfaire la vie entière d'un homme, ne viens pas me demander de rabiot*». Je voulais t'offrir le monde entier!

Mon vieux père, tu aurais dû le voir avant son attaque. Deux mètres de haut et bâti comme une armoire mais gentil, six bouches à nourrir avec une paie de chauffeur de locomotive, et il ne se plaignait jamais. Tous les samedis, il rentrait à la maison et Maman l'attendait assise devant les enveloppes étalées en ordre sur la table: une pour l'électricité, une pour le gaz, une pour le Dr. Horowitz, il y en avait

bien une douzaine facilement, et Papa se penchait, l'embrassait sur la joue, et lui filait sa paie.

Elle avait une vieille veste, toute rapée, pratiquement en petits morceaux. Cela lui a pris du temps, mais mon père l'a finalement convaincue d'en acheter une autre. Elle l'a choisie chez Klein, je me souviens de la garniture en fourrure sur le col, en tout cas, on aurait dit de la fourrure. Elle a commencé à économiser pour ça petit à petit chaque semaine, naturellement c'est pas ce que Papa voulait, il aurait préféré qu'elle oublie un peu les factures et qu'elle aille se l'acheter d'un seul coup. Il savait qu'il ne lui ferait pas changer d'avis et que de la façon dont elle s'y prenait, tous les enfants seraient mariés bien avant qu'elle passe. C'est alors que Papa a décidé de mettre la main à la pâte lui-même. Sans qu'elle le sache, il a pris \$5 dans la boîte à gâteaux et il est allé parier sur un cheval de deux ans nommé Aquaduc. Si tu avais vu son sourire quand il est revenu de chez Klein avec cette veste ! Mais elle ne l'a jamais portée. Jusqu'à sa mort, elle l'a laissée dans sa boîte tout en haut du placard dans sa chambre. Elle voulait le punir, tu comprends. Peu importe qu'il ait gagné, les gens comme nous n'avaient pas le droit de tenter leur chance, il fallait se contenter de ce que le Destin nous a donné. C'était douze ans avant que Papa ait eu son attaque, mais le jour où elle a refusé de porter cette veste, c'est ce jour-là qu'il est mort.

Laetitia: Je l'aurais portée.

Justification on ne peut plus artificielle des problèmes de Vince, l'histoire pitoyable de la veste essaie de donner raison en même temps aux approches libérale et conservatrice, expliquant la chute de Vince en termes de faiblesse morale qui s'explique, à son tour, par la pauvreté de son père et par la rigidité morale excessive de sa mère, comportement plutôt d'un autre époque. Les difficultés des salariés modestes sont évoquées mais pas approfondies ou plutôt, chaque acte criminel a ses circonstances « humaines », atténuantes sur le plan moral, mais pas sur le plan juridique. Entourant un acte criminel de facteurs sociaux et de faiblesses morales sans arriver à trancher entre les deux explications, la série se résout sur le fatalisme, l'incapacité d'échapper à son destin. Décemment au fond, mais victime de sa propre faiblesse, Vince s'en sort par la mort rédemptrice qui sauve la vie de son équipier.

La conscience sociale qui imprègne Kojak sert surtout à mettre en valeur la sensibilité blessée, et la résistance physique et morale du héros, victime lui aussi de l'aliénation provoquée par la vie urbaine. Dans des séries ultérieures influencées par *Kojak* comme *Capitaine Furillo* (*Hill Street Blues*) ou *Cagney et Lacey*, l'effet de réalisme s'obtient par la mise au premier plan de la vie privée des policiers. Intégrant des éléments formels du *soap opera*, ces séries tendaient vers le feuilleton avec une juxtaposition de drames privés sérialisés et d'incidents publics ponctuels. Les rapports avec les collègues (vie publique) et avec les amis (vie privée) soulignent les différences de personnalité des protagonistes: les stratégies et les méthodes pour traiter le crime se dissipent dans ces différences, qui nourrissent des rivalités inter-personnelles. Dans *Cagney et Lacey* (qui met en avant « les problèmes de femmes »), les deux policières sont positionnées comme des êtres humains particulièrement bienveillants dont les qualités - et les faiblesses - se confirment dans leur vie privée, hautement sentimentale. L'alternance des problèmes sociaux (viols, femmes battues etc) et des drames personnels de *Cagney et Lacey* (obésité, alcoolisme) renverse l'espace neutre établi par *Hawaii, Police d'Etat*. C'est parce qu'ils ont, eux aussi, une vie privée, que les policiers peuvent intervenir dans la vie des autres: partageant leurs faiblesses, ils sont au moins en mesure de se montrer compréhensifs. La crise sociale et économique qui rend impossible leur travail se déplace sur le terrain de la crise personnelle. La société restera à jamais marquée par le crime et le désordre, de même que chaque vie est ponctuée par des « problèmes » qui ne se résolvent que dans la mort.

Un autre psychopathe (Loin du Vietnam)

Une métropole quelque part en Californie, au milieu des années 1970. La fumée de la décennie précédente s'est dissipée, révélant la présence irréductible d'une population de fous, de névrosés, de pervers et de psychopathes. Les discours moralisateurs si présents dans les séries policières précédentes s'avèrent inefficaces, inutiles. Un nouveau type de policier fait son apparition, jeune, détendu, méprisant une hiérarchie vieux jeu, et tolérant les milieux marginaux, alliés potentiels dans la lutte contre une classe criminelle de plus en plus détraquée.

D'origine juive, Dave Starsky vient de New York, où il a été imprégné de la culture de la rue: vantard, macho, petit malin de mauvais goût, il adore frimer dans sa Ford Torino. Tout autre est son équipier, Ken

« Hutch » Hutchinson, son meilleur ami même en dehors des heures du travail. A la différence de Starsky, Hutch a fait des études supérieures: romantique, un rien baba cool, il est issu de la bonne classe moyenne californienne. Bien qu'ils ne soient pas toujours d'accord, rien ne peut diminuer une amitié fondée sur la tolérance et le respect de la façon d'être de l'autre. Loin du Vietnam, deux catégories sociales, si divisées quant à la poursuite de la guerre, se réconcilient: cette fois-ci la ligne de front se situe dans les centres-villes américains. Endémique, le crime fait désormais partie intégrante de l'expérience urbaine, prenant en otage les citoyens de toutes les classes, toutes les races. Ni l'approche « libérale », ni l'approche « répressive » ne peuvent prétendre enrayer ce déclin, et la série brasse allègrement les deux « solutions »: bien que tolérant des marginaux, Starsky et Hutch n'hésitent pas de se servir de leurs armes.

Des problèmes sociaux surgissent devant les deux flics, non pas en tant que questions à aborder, mais en tant que toiles de fond face auxquelles ils peuvent se positionner à leur avantage. Le manque total de stratégie pour traiter les problèmes évoqués provoque parfois un malaise que la série se hâte de pallier. Dans « Un Gros Chagrin », enquêtant à titre personnel sur un cas d'enfant martyr, Starsky et Hutch rencontrent une jeune policière noire, le Sergent Peterson, dont le temps de travail est entièrement occupé par des cas semblables: les dossiers s'entassent sur son bureau, faute de temps et de ressources. Les dix personnes qui travaillent sous ses ordres sont débordées uniquement par les cas d'assassinat d'enfant. Au bord des larmes, Peterson informe les deux « chevaliers » que, tout en appréciant leur sympathie, elle sera toujours dans une situation impossible quand ils aborderont leur prochain cas excitant. A cela, Starsky se contente de répondre que dans l'avenir, « ça ira mieux », appel faible et sans conviction à l'optimisme américain traditionnel que l'épisode a tant fait pour miner.

Afin d'esquiver ce genre de problème, les contradictions de base se résolvent d'avance dans l'assemblage. Ainsi, le fossé entre les générations et les questions de race et d'autorité disparaissent dans le rapport qu'entretiennent les deux flics avec le Capitaine Dobey, Noir et bedonnant. Malgré ses ronchonnements contre leurs méthodes peu orthodoxes et parfois illégales, Dobey est fier de ses deux subordonnés insolents et farceurs: vu leur efficacité, c'est peu cher payé que de les laisser travailler en blue-jeans et en cuir, tout en conduisant une voiture de sport. La question de race se résout également dans le rapport avec « Huggy les bons

tuyaux » (« Huggy Bear »), propriétaire noir du bar où Starsky et Hutch se détendent, qui trempe dans des affaires peu catholiques. Tolérer la petite délinquance s'avère payant dans la mesure où les tuyaux d'Huggy mènent souvent directement au coupable: qui plus est, l'approbation de Huggy confirme la crédibilité de Starsky et Hutch dans la rue. Un dernier effet, c'est cette cause commune constituée de deux cultures régionales, celle de la Côte Est et celle de la Côte Ouest, deux façons différentes mais valables d'être américain.

Dans l'épisode « The Vampire » (1976), le téléspectateur sait dès les premières séquences que l'assassin déguisé en vampire qui boit le sang de ses victimes s'appelle René Nadasy: ses victimes se recrutent parmi les jeunes étudiantes de son école de danse classique. Il n'y a qu'une question de temps... : l'épisode (comme l'assassin) a 45 minutes à tuer. Le dénouement est ralenti par le fait que, suspect logique, Nadasy fait semblant de boiter. Deux autres techniques servent à « faire passer le temps ». Chacun se positionne autour du thème des vampires: intellectuel, Hutch reste bouche bée devant la crédulité de Starsky qui porte de l'ail autour du cou, tandis qu'opportuniste, Huggy vend à ce dernier un marteau et un pieu. Ensuite, deux longues séquences rapportent des « visites » à des personnages sans lien avec le mystère, des fausses pistes qui positionnent Starsky et Hutch contre le monde de l'occulte: un diseur de bonne aventure avide; et Slade, produit regrettable des années 1960, qui gagne sa vie en organisant des cérémonies sataniques pour sa clientèle huppée. « Il y a des gens connus », s'exclame Hutch, examinant les photos de ces cérémonies dans l'appartement de Slade, ce qui confirme l'avis (hypocrite) de Nadasy, lui-même conseiller municipal, que « cette ville devient complètement pourrie ». Cynique, drogué, Slade n'a pas de problèmes de conscience: « A la banque, on sourit quand j'arrive, on déroule le tapis rouge pour moi ».

C'est dans la vie privée que la vérité se révèle, mais à la différence de *Hawaii, Police d'Etat*, le crime ne s'explique plus en termes quasirationnels. Derrière ses apparences de respectabilité, Nadasy est un cinglé, un fou à lier: le but de ses opérations nocturnes est de faire des sacrifices afin de pouvoir entrer en contact avec sa chère femme décédée.

La décadence imprègne l'atmosphère, mettant à l'épreuve les valeurs libérales de Starsky et Hutch. Satan mène le bal: l'effondrement des structures traditionnelles de cohésion et de discipline sociales a lâché sur la ville d'étranges avatars des monstres archaïques, des fanatiques religieux à

la Charles Manson et autres psychopathes⁵. Après la défaite au Vietnam et le choc pétrolier, événements qui préfiguraient le lent déclin de l'hégémonie américaine, plus rien n'est certain, même l'existence de... vampires. Affirmant l'existence possible de ceux-ci, Starsky observe:

« On est au 20e siècle. Tout est possible aujourd'hui. On arrive à poser des caméras sur Mars et à prendre des photos. Les filles font des équipes de rugby... »

Loin de l'optimisme technique des années 1960, la réaction de Starsky trahit une malaise quant aux conséquences des valeurs libérales. Les vampires existent au même niveau discursif que la conquête de l'espace et le féminisme.

Guerre de chacun contre chacun... Le cynisme brutal est la règle du jeu. Dans un épisode, Starsky et Hutch sont invités à déjeuner avec Amboy, un riche et obèse trafiquant de cocaïne. En dégustant du caviar et du champagne, Amboy a une proposition à faire:

Amboy: Vous êtes des individualistes, et vous méritez une chance, c'est du moins ce qu'offre ce pays.

Starsky: Ce n'est pas une tentative de corruption ?

Amboy (indiquant son appartement luxueux): C'est la parfaite démonstration de la réussite de ce pays... Tout devient délicieux quand on est riche et puissant. Moi, je vends ce que j'ai, je suis un homme d'affaires, moi.

Hutch: On ne veut pas de votre avenir. Il pue.

Amboy: C'est moi qui ai les belles filles, le pognon, et les jolies choses. Celui qui a l'argent établit les lois.

La série est en mauvaise posture ici. La tendance à aborder la criminalité endémique à travers la résolution de cas particuliers se voit contournée par la nature générale de l'affirmation d'Amboy, qui met en

⁵ Charles Manson (né en 1935), gourou satanique, coupable d'avoir organisé en Août 1969 l'assassinat barbare de cinq personnes dont l'actrice Sharon Tate (femme de Roman Polanski), à Bel Air, Californie.

question l'essence même du système américain. Rien dans la série ne dément ou n'infléchit le constat d'Amboy: au contraire, ce seront toujours les gens de son acabit, vulgaires et « puants », qui empocheront « le pognon ». Trahissant l'absence de stratégie (politique) contre la violence urbaine croissante, la série se contente de laisser la classe criminelle émettre des assertions de vérité. C'est par le recours à la violence réactive et spectaculaire que l'on tente de pallier les failles ouvertes par la curieuse passivité de la police. A cet égard, les farces et l'ambiance bon enfant chez Huggy's après qu'un autre psychopathe eut été expédié servent à détendre l'atmosphère. Refuge dans un monde pourri, le bar d'Huggy est un endroit multi-racial et chaleureux où Starsky et Hutch peuvent boire une bière et trouver une partenaire sexuelle pour la nuit, ce qui ne faisait qu'aggraver pour certains téléspectateurs américains les ambiguïtés inhérentes à cette représentation négative et pessimiste de l'Amérique des années 1970. Après avoir subi des critiques virulentes au sujet de sa violence, la série a mis de l'eau dans son vin: les dernières années (1977-79) voient les deux flics mener leurs enquêtes déguisés sur fond de décor social exotique (les casinos, les ranchs, les croisières en bateau, les défilés de mode etc), le tout étoffé de parenthèses romantiques. L'accent se déplace sur l'étendue de leurs compétences sociales.

Comment générer des récits à partir d'un assemblage si minimaliste sans affronter la dimension sociale du crime, sans même en être conscient ? La séparation entre l'activité publique et la vie privée du policier disparaît: au fur et à mesure que la série avance, le crime menace Starsky et Hutch (ou leurs amis) *personnellement*, prenant sa source dans un incident de leur *vie privée*. Pour ne donner qu'un exemple, dans « Quelle chance ! », Hutch est poignardé dans sa douche par une femme psychotique qu'il avait rencontrée dans un bar. Dans d'autres épisodes, les deux flics sont poursuivis par des ex-prisonniers, assoiffés de vengeance, qui veulent les punir (le plus sadiquement possible), alors que dans d'autres, ce sont leurs (innombrables) amis personnels qui, se trouvant menacés, font appel directement aux deux héros sans passer par l'institution policière. L'activité de Starsky et de Hutch se réduit à une forme de théâtre privé qui évacue toute référence à une quelconque dimension sociale.

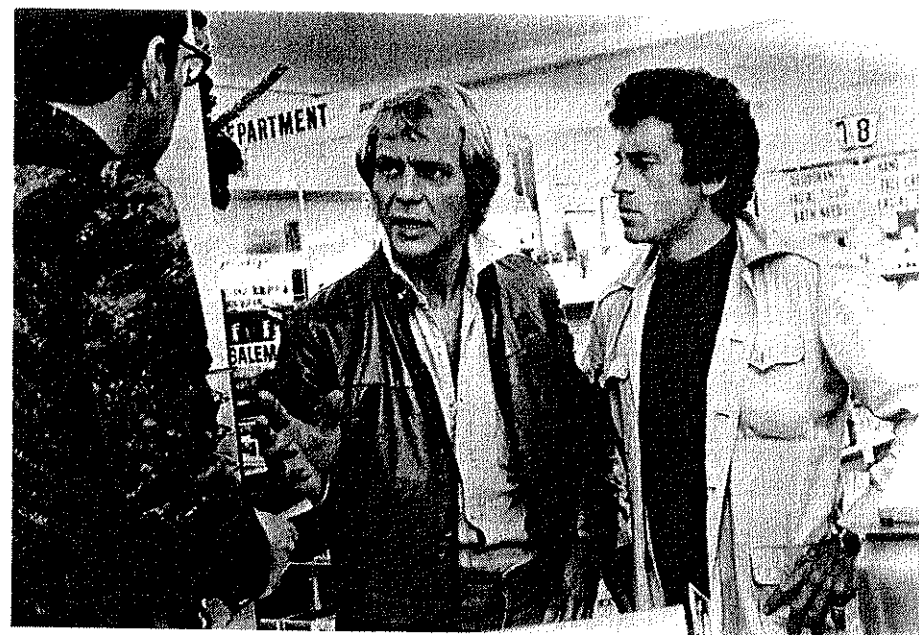
Ainsi, dans un épisode, la chanteuse *country*, Sue-Ellen Granger, fait appel à son ami, Hutch, après avoir reçu des coups de téléphone anonymes la menaçant de mort. Coudoyer le monde de la musique *country* offre à Hutch l'occasion de démontrer son propre talent en tant que chanteur, et à

Starsky l'occasion de se démarquer par son ignorance d'une forme de musique plutôt prisée sur la Côte Ouest. Le dépistage du méchant n'est pas trop difficile: son apparition momentanée dans un studio d'enregistrement (qu'il a l'air de connaître) et sa voix rauque établissent son identité d'ex-chanteur et d'ex-disc-jockey qui fut poignardé à la gorge dix ans auparavant. Pathétique, minable, il explique qu'aimant à la folie le premier disque de Sue-Ellen, il l'a passé à maintes reprises sur le juke-box d'un bar, au point qu'un autre client craque, mettant fin à ses deux carrières. Tout cela à cause de Sue-Ellen... L'explication du crime en termes d'infortune mal supportée sort droit du 19e siècle: le récit est une mise à jour du « Fantôme de l'Opéra », et la menace exercée contre les autres par des cabotins aigris et autres *losers* est un trope fréquent de la série. Refusant de reconnaître les origines sociales du crime, *Starsky et Hutch* s'efforce de fonder ce dernier dans la déformation psychique des individus. Les criminels sont présentés comme des « chiens fous » qu'il faut supprimer, ce qui permet d'éviter les problèmes « sociologiques » posés par l'existence permanente d'une sous-classe marginalisée par le système américain.

Réintégrer les bonnes catégories sociales marginales (petits délinquants, fumeurs de joints, Noirs débrouillards) dans le système américain en les démarquant d'une classe criminelle psychopathe qui ne mérite que d'être criblée de balles, voilà la stratégie de *Starsky et Hutch*. L'évacuation de toute dimension sociale constitue une faiblesse proprement idéologique: profondément ambiguë, la série fait un geste vers les deux camps, le camp libéral et le camp répressif, deux approches du crime urbain qui s'annulent mutuellement. Le manque de stratégie forte se manifeste même dans la mécanique des histoires: la violence déployée par *Starsky et Hutch* se légitime d'autant plus que les deux héros n'agissent pas comme des vrais policiers, ce qui empêche le recours aux méthodes collectives et scientifiques de détection. En effet, toute méthode y est absente: passifs à cet égard, les deux flics se servent de leur personnalité sympathique pour encourager un demi-monde de braves marginaux à fournir spontanément des renseignements. Si « effort » de détection il y a, il reste démotivé. Dans un épisode, Starsky démasque un collègue comme menteur et donc comme voleur parce qu'il sait, lui, que la saison de pêche n'est pas encore ouverte.

Série faible qui amorce un net déclin dans la qualité des séries américaines, *Starsky et Hutch* a eu beaucoup d'influence, comme en témoigne le succès de ses dérivés (*Hunter*, *Texas Police*, *Miami Vice*). Sa

formule minimaliste est devenue standard: établis dans une grande ville à forte consonance régionale, deux policiers, l'un d'origine locale, l'autre « étranger », font équipe dans la lutte contre le crime urbain malgré des différences de personnalité (et, selon le cas, de classe sociale, de race, d'origine ethnique, de sexe, de culture), différences qui permettent aux séries policières de « meubler » des histoires simples et stéréotypées.



Ken Hutchinson (David Soul) et David Starsky (Paul Michael Glaser)

Un monde déchu

Indéniablement, le style de *Deux Flics à Miami (Miami Vice)* (1984-89), les plans, la lumière, le montage paraissent extravagants comparés aux séries précédentes. Les séquences musicales qui ralentissent la narration témoignent de l'affinité esthétique de la série avec le clip: on prétend que l'idée de départ était de créer « des flics MTV ». *Miami Vice* fut la première série à profiter des recherches neurophysiologiques faites par le Laboratoire sur la Technologie des Communications de l'Université de Michigan, recherches qui établissaient les préférences de couleur et qui montraient que les téléspectateurs américains tendaient à s'impatienter devant des histoires et des personnages trop complexes. Pour « perdre du temps », *Miami Vice* recourt aux artifices du clip plutôt qu'aux « complications » narratives et aux dialogues, ici réduits au minimum. La « tactilité » des couleurs devient primordiale: le producteur Michael Mann (dont la devise était « *no earth tones* ») bannissait les couleurs minérales (sienne, ocre, rouge, brun) en faveur des couleurs pastel et fluorescentes.

Blanc, divorcé, ex-alcoolique, vétéran du Vietnam, ex-joueur de football, Sonny Crockett représente les valeurs terre à terre d'un homme issu d'une petite ville de Floride. Son équipier et meilleur ami, Ricardo Tubbs, métis noir et Latino-Américain, séducteur impeccablement habillé, porte un diamant dans l'oreille et est romantique, cultivé, épicurien, il a grandi dans les ghettos de New York⁶. L'équipe qui les entoure est composée du Lieutenant Castillo, le chef Latino-Américain, taciturne mais compréhensif, ex-manifestant pour les droits des Noirs, et vétéran de la guerre du Vietnam (condensation idéologique révélatrice); Switek (gros) et Zito (mince) (blancs, fans d'Elvis); et les deux « fliquettes » Trudy (noire) et Gina (d'origine cubaine). Malgré les différences de culture, de race, de sexe, de physique et de personnalité, l'amitié et la solidarité qui lient cette équipe constituent un îlot où l'on refuse de réduire les rapports sociaux au mercantilisme, où l'on peut établir des relations entre hommes et femmes fondées sur la dignité (pas même compromise par la liaison qui ne réussit pas entre Crockett et Gina).

⁶ Nom à consonance patriotique et virile, « Crockett » fait penser (du moins pour le téléspectateur américain) au personnage historique Davy Crockett (1786-1836), *frontiersman* et soldat, mort lors de la défense héroïque mais impossible de la forteresse Alamo contre l'armée mexicaine. Quant à « Tubbs » (*tubby* = rondouillet, dodu), le nom a une consonance sensuelle pour un anglo-saxon.

Seule méthode à la disposition de la police dans la lutte contre le Vice: la duperie. Crockett et Tubbs mènent une double existence improbable en tant que Burnett et Cooper, trafiquants: c'est leur compétence dans ce domaine qui confirme leur supériorité, c'est sur le terrain de leurs adversaires qu'ils doivent se prouver (pour Trudy et Gina, cela implique un travail clandestin encore plus improbable en tant que prostituées). La stratégie qui consiste à poursuivre une guerre désespérée contre le Vice sans renoncer aux valeurs de la consommation ostentatoire ne peut être maîtrisée et se déverse dans la schizophrénie. Dans « *Mirror Image* » (1988), Crockett devient amnésique après un attentat qui a failli lui coûter la vie: il conserve, cependant, les qualités techniques d'un policier qu'il met au service d'un trafiquant cherchant à éliminer son partenaire Tubbs.

La condensation du vice et de l'échange marchand dans le personnage du trafiquant stigmatise les valeurs schizophrènes de la libre entreprise elle-même. Débarrassé des contraintes morales, le marché libre récompense et encourage les forces qui sont en train de détruire la société de l'intérieur. Dans « *Honor Among Thieves ?* » (1988), dont l'intrigue est calquée sur *M le Maudit* de Fritz Lang, le syndicat du crime de Miami traque un schizophrène qui viole, et tue des adolescentes avec des injections de cocaïne: le milieu estime que l'activité accrue de la police, et la prise de conscience par le public des ravages de la drogue, sont gênantes pour les affaires. Le leader du syndicat, Palmo, se donne des apparences de culture et de raffinement (haute cuisine, musique classique, golf): dans une évaluation tranchante de la relation entre l'apparence et la réalité, Crockett décrit la société d'importation de Palmo comme étant « pour un dixième de l'art colombien, pour neuf dixièmes du flocon colombien ». La respectabilité de Palmo (ainsi que son affirmation: « nous sommes des hommes d'affaires, nous ne butons pas des adolescentes ») appartient au monde des apparences (trompeuses): en réalité, lui et son gang sont autant d'assassins des jeunes que le psychopathe Delgado, quoique de façon moins spectaculaire et plus insidieuse. Dans le dénouement, Delgado se tue en tombant, tuant Palmo en même temps. Au policier qui arrive sur place et demande, « lequel est l'assassin ? », Crockett répond avec lassitude, « à votre choix ».

La ligne entre la réalité et l'apparence, entre le Bien et le Mal, ne peut plus être tirée avec confiance. L'apparence, emballée dans des couleurs pastel, ne fait que déguiser la vraie nature des choses. La

représentation esthétique et hygiénique d'un monde gangrené par le Vice afin d'éviter les tendances « sociologiques » d'une série « réaliste » comme *Kojak* constitue une contradiction énorme que la série n'arrive pas à surmonter. Le design lui-même devient une forme de vice, détruisant le rapport direct, innocent, entre les signes et les choses qui existait autrefois: une société de consommation avancée est d'autant plus vicieuse que la consommation n'est plus utilitaire mais extravagante, superflue, désirante. Comme la pomme de l'Arbre du Bien et du Mal dans le Jardin d'Eden, le Vice, et la marchandise, sont séduisants. Dans « The Little Prince » (1985), le décor blanc comme neige du manoir de Jorgenson, un homme d'affaires richissime, symbolise en réalité la « sale » poudre sur laquelle il a bâti sa fortune. Son fils, Mark, toxicomane, marmonne dans un état second: « c'est tout blanc ici, comme dans une clinique, le blanc n'est pas une couleur ». Le blanc n'est plus le symbole de la pureté mais celui de la décadence, de la maladie.



Ricardo Tubbs (Philip Michael Thomas) et Sonny Crockett (Don Johnson)

Les deux piliers de l'idéologie reaganienne sont intégrés dans l'assemblage: l'approche répressive de la criminalité, et la valorisation de la consommation ostentatoire. Cela ne signifie pas que la série soit réductible au reaganisme: certains épisodes en sont même critiques (notamment dans le domaine des affaires étrangères). Mais les deux éléments cités ci-dessus sont présents. La série cherche un terrain où ils peuvent co-exister sans entrer en contradiction et ce, afin de contourner les critiques émises par les adversaires du libéralisme économique, à savoir que ce sont justement les effets pervers de ce dernier qui aggravent le problème du crime. A l'intérieur des options choisies par la série, le déclin économique et le crime dérivent d'une faiblesse morale généralisée. Le crime et la misère s'expliquent en termes moraux plutôt que sociaux: en même temps l'Etat se défait de toute responsabilité en réduisant radicalement les impôts. Fatalisme extrême: c'est en esthétisant au maximum les surfaces que *Miami Vice* essaie désespérément de ne pas affronter les conséquences de son propre assemblage. La fragmentation du monde moderne en désirs individuels, le manque de tout projet social mobilisateur, l'absence d'avenir, voilà ce qui rend futile toute tentative d'agir positivement. Le rejet de la politique (et donc des dépenses publiques) qui caractérise le conservatisme moderne s'étend à l'institution policière, bureaucratie étatique. Que faire, à part cultiver son identité propre, sauver son âme ? Le flic des années 1980 résiste seul dans un monde qui voit se déchirer des liens sociaux du fait d'un individualisme vorace et cynique, conséquence des valeurs de consommation qu'à un autre niveau la série veut soutenir.

La plupart des téléspectateurs a sûrement remarqué le décalage entre le train de vie apparent de Crockett et de Tubbs et leur incorruptibilité. L'assemblage est si précaire qu'il a fallu confectionner un épisode pour expliquer comment un policier mal payé peut posséder une Ferrari luxueuse: Crockett se sert d'une récompense versée par un industriel (pour avoir sauvé la vie de sa fille) pour acheter la voiture d'un trafiquant saisie par la police. Ce genre d'explication n'était peut-être même pas nécessaire. Comme le spot et le clip, la série aspire désormais à un état de repos: davantage qu'aucune autre série jusque là, *Miami Vice* s'appuie sur la dimension esthétique, stylistique pour refuser le mouvement narratif en faveur d'une suite de poses.

Dans « The Great McCarthy » (1984), épisode typique des premières saisons qui voient les policiers flirter continuellement avec le Vice, Crockett

et Tubbs se déguisent en trafiquants afin de piéger le richissime Louis McCarthy qui dépense plus en un mois qu'un policier ne gagne en une année. Bien qu'il soit évident que la seule boutique de McCarthy ne peut fournir les moyens suffisants pour entretenir son train de vie, la police n'a jamais pu l'attraper la main dans le sac. Mais pour riche qu'il soit, McCarthy a une faille dans son armure: sa compagne noire ravissante et flirteuse, Vanessa, qui gère sa boutique, le trompe sexuellement et financièrement. C'est en impressionnant Vanessa par leur conduite sophistiquée que Crockett et Tubbs obtiennent une invitation à déjeuner avec McCarthy, également impressionné mais méfiant. Profitant de la crainte de McCarthy de perdre la face devant ses admirateurs, Crockett et Tubbs gagnent le droit de participer à une des courses *offshore* organisée par McCarthy. Pendant la course, ils découvrent la méthode de contrebande de McCarthy: il a changé des bateaux identiques à mi-course. Gonflée par l'arrestation d'un professeur d'université trafiquant sans lien avec McCarthy, et par la course elle-même, l'intrigue, qui s'inspire de *Gatsby le Magnifique*, n'est finalement qu'une illustration de l'assemblage. Effet étrange, le drame psychologique est un artifice parmi d'autres pour ralentir la narration. Le personnage de Vanessa réalise la condensation du vice sexuel et économique, de même que son amant Gifford (comptable, devenu cocaïnoman, devenu dealer, devenu informateur, chute aussi minable que typique). On n'insiste pas sur l'angoisse de Tubbs quand il doit arrêter Vanessa, son amante des minutes précédentes, pour le meurtre de Gifford. Avoir des rapports sexuels avec une femme noire est un jeu très dangereux⁷ pour un homme blanc comme Mc Carthy ou Gifford.

La ligne entre la normalité et le vice, entre la « bonne » et la « mauvaise » consommation, s'efface: la Ferrari et la cocaïne font partie d'un monde cohérent de plaisirs, et la série ne peut les séparer avec assurance. Dans une société sans repères entre ce qui constitue le Bien et le Mal, où les policiers se voient obligés de passer de l'autre côté pour faire leur travail, il n'est pas surprenant qu'ils risquent de perdre de vue la fameuse ligne. Dans « Streetwise » (1985), Vic Romero, un flic qui se déguise en trafiquant depuis dix mois pour mener à bien un projet important, est arrêté dans un bordel avec Carla, une prostituée toxicomane. Où est la frontière entre le travail et le plaisir ? Bien que marié, Vic est

⁷ Les aventures sexuelles passagères s'estompaient nettement après les premières saisons, au fur et à mesure que la menace du SIDA rendait ce genre d'activité beaucoup moins valorisante.

entre-temps tombé amoureux de Carla. Suspendu, il s'explique avec Crockett, qui veut l'aider:

Vic Romero: Je sais quand je suis flic et quand je joue la comédie. Je n'ai besoin de personne pour me dire où est la frontière.

Crockett (accompagné par une musique d'ambiance « poignante »): T'as vraiment l'air de l'avoir perdue de vue depuis longtemps. Tu l'as franchie un jour pour voir comment ça se passe. L'ennui, c'est que tu as oublié de revenir. Je te dis quelque chose. J'ai fait ce genre de numéro depuis plus longtemps que toi et je suis obligé de vérifier qui je suis en me regardant dans la glace chaque matin. J'ai vécu ce que t'as vécu et je sais où tu en es.

Faiblement expliqué en termes d'un manque de contact (sexuel) avec sa femme, infirmière de nuit (« je travaille le soir, ça fait bien trois semaines qu'on s'est pas vu »), le péché de Vic est racheté par sa mort « au combat ».

Dans « The Return of Calderan » (1984), Crockett dit à Tubbs: « ça fait dix ans que je joue la comédie. On ne s'y habitue jamais », tandis que dans « The Prodigal Son » (1985), il parle de « qui je suis et ce que je suis » avec son amante, espionne au service d'un banquier corrompu. « Ce serait bien si même une partie de ma vie était réelle », déclare-t-il, et quand on lui demande comment il est en réalité, il répond, « ça devient assez flou ». Etre flic exige une résistance morale surhumaine: dans le même épisode, une fliquette, ancienne maîtresse de Tubbs, tombe amoureuse d'un grand trafiquant lors d'une mission. Le plus grand danger quand on pénètre dans l'empire du Vice, quand on traverse la ligne, c'est de perdre à jamais son âme, son identité, ses repères sur le Bien et le Mal. Dans un monde où les apparences ne sont plus fondées sur les valeurs morales, qui peut savoir où est tirée la ligne ? Comme le dit le critique américain R.L. Rutsky: « au-dessous des apparences, gisent d'autres apparences ... La duplicité et le vice sont envahissants, ils infusent et corrompent tout, même la Loi »⁸.

Superficiellement, au niveau des apparences, Miami est un paradis où abondent les signifiants de luxe et de loisir. Mais en même temps, c'est un centre international du trafic d'armes et de drogues. Ville très violente,

⁸ R.L. Rutsky, « Visible sins, vicarious pleasures: style and vice in Miami Vice », *Substance*, 55 (1988), p. 78. Voir aussi Andrew Ross, « Miami Vice: selling in », *Communication* 9, no. 3-4 (1987).

Miami est un monde déchu, où la circulation de « bonnes » et de « mauvaises » marchandises se fonde dans une même économie de désir. La valeur d'échange de la cocaïne irrigue l'économie de la ville, fournissant la base de sa richesse (comme le pétrole au Texas autrefois); dans « The Prodigal Son », un banquier explique à Crockett que tout le système bancaire aux Etats-Unis est entièrement dépendant de l'argent de la drogue. Tout le monde est complice, les dégâts sont irréparables. En l'absence de solutions politiques ou économiques (les politiciens et les financiers sont les pires coupables), il n'y a qu'à attendre Le Jugement Dernier. Comme les préfigurations de l'Apocalypse, la chute dans la décadence se manifeste en autant de « signes » qui témoignent de la brisure du lien « naturel » entre la valeur d'usage et la valeur d'échange. A cet égard, la cocaïne est l'ultime marchandise qui consacre les valeurs du plaisir individuel pur. La consommation s'assimile à la toxicomanie dans « The Great McCarthy » lorsque Tubbs fait impression sur Vanessa en faisant remarquer d'un air entendu à propos de Crockett qu'« il n'a pas fait la moindre dépense depuis quatre heures, c'est pour ça qu'il tremble de partout ». On songe à la préface de William Burroughs pour *Le Festin Nu*: « La came est le produit idéal, la marchandise par excellence. Nul besoin de boniments pour séduire l'acheteur, il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur au produit »⁹.

La circulation de marchandises dans *Miami Vice* est internationale, non contrainte par des frontières: ainsi, nous avons les Ferraris, les vêtements français et italiens, la cocaïne colombienne et les banques bahamiennes (un signe sûr du Vice). Miami se caractérise par le mélange de langues et de cultures. Comme le dit Rutsky, « la plupart des méchants sont, en fait, des étrangers. Mais ce n'est pas leur statut d'étrangers qui les oppose à la loi. Leur criminalité est plutôt fonction de leur internationalité, de leur absence de lieu. La loi, en revanche, dépend des frontières ». Dans « The Prodigal Son », des questions de juridiction surgissent constamment alors que Crockett et Tubbs se déplacent entre la Colombie (« c'est leur monde, bonhomme »), Miami et New York où la police d'Etat refuse de coopérer dans un premier temps (« je ne vous donnerai rien du tout tant que je ne saurai pas ce que vous faites loin de votre juridiction »). Dans « The

⁹ William Burroughs, *Le Festin Nu* (trad. Eric Kahane), (Gallimard, 1964, édition anglaise 1959), p. 3 (collection « Imaginaires »).

Return of Calderan », on ordonne à Crockett et à Tubbs de respecter la juridiction de la police des Bahamas, mais cela s'avère impossible lorsqu'ils apprennent que le chef de la police locale est à la solde du gangster Calderan. La marchandise et le Vice traversent avec aisance les frontières nationales. On dit du tueur à gages au service de Calderan:

« il est connu par Interpol, mais n'a pas de nom. Les empreintes nous ramènent à 1974, (l'assassinat de) l'ancien ambassadeur du Chili au Mexique; 1975, l'ancien attaché militaire Turc à Rio; 1977, l'attaché culturel; 1980, le porte-parole des Palestiniens à Central Park et ça continue... Ils croient qu'il est Argentin ».

Les fondements du système de la libre entreprise, la circulation libre des personnes et des biens, ont créé les conditions pour que le crime international fleurisse sur le sol américain. Les limitations géographiques de la juridiction policière se reflètent dans les clauses juridiques « libérales » qui protègent le criminel: comme le déclare un fonctionnaire de la ville de Miami dans « Honor Among Thieves ? », « il y a une maladie dans notre ville et on ne combat pas une maladie avec des avertissements et des mandats Miranda »¹⁰.

C'est là, dans le combat inégal entre la loi et la libre circulation des marchandises, entre la police et le reste de la société, que l'on peut comprendre la réticence de la série à distinguer entre la bonne et la mauvaise consommation, entre les bons et les mauvais aspects du capitalisme. Les valeurs américaines fondamentales ne peuvent plus être assimilées à celles de la libre entreprise, et même les flics ne peuvent jouer avec conviction leur rôle des années 1970 en tant que médiateurs et que travailleurs sociaux. Les ravages de la drogue ont produit « l'ultime cauchemar américain » (« Honor Among Thieves ? »): dans « Bon retour », Crockett remarque à propos d'un camarade rencontré au Vietnam, « il se vend, c'est ça le rêve américain, Tubbs ». Venant de l'étranger, la libre entreprise présente une menace à deux visages contre les Etats-Unis: d'une

¹⁰ Dans *Miranda contre l'Etat d'Arizona* (1966), la Cour Suprême a cassé la condamnation pour viol d'Ernesto Miranda, arguant qu'on ne l'a pas averti de son droit constitutionnel de rester silencieux et d'avoir un avocat présent lors d'un interrogatoire. Dans *Miami Vice*, l'avertissement formel issu de cette décision historique est souvent prononcé sur un ton méprisant, pour mieux souligner à quel point il constitue une entrave à la guerre contre la criminalité.

part, un capitalisme « poubelle » venu du Tiers Monde (surtout la Colombie) qui déverse des produits nocifs (la drogue, les armes) sur le marché américain, nourrissant une demande incessante du Vice; d'autre part, une forme de capitalisme plus avancé venant de l'Europe et du Japon, qui ont battu les Américains à leur propre jeu. *Miami Vice* est parsemé de références aux produits européens et japonais. Dans un épisode datant de 1986, deux informateurs offrent à la vente « au noir » 2000 téléviseurs japonais: « écran plat, belle finition, qualité superbe, meilleur prix... Notre entrepôt est sur la 35e rue, nous avons la moitié de Tokyo là ». Dans « Le Génie qui venait du Froid » (1988), trois industriels japonais débarquent à Miami pour acheter une méthode cryogénique révolutionnaire qui a été utilisée pour congeler le cadavre d'un chanteur de reggae jamaïcain, condensation d'une double menace (japonaise, jamaïcaine) dans le même récit.

Dans « Italy » (1986), la concurrence affectueuse entre deux pilotes de voitures, Frank Tepper (un pervers sexuel qui a assassiné la prostituée Florence Italy) et son fils Danny Tepper (jeune homme décent dont la femme vient de donner naissance à un fils), bien qu'occupant le premier plan, représente de façon déplacée la concurrence financière entre les Américains et le capitalisme étranger. Un Grand Prix, sponsorisé par Lowenbrau, prend symboliquement la dimension d'une course entre les sponsors américains (Camel, Pepsi, Goodyear, Farm Stores) et étrangers (Bosch, Nissan, Scandinavian Sun). C'est Danny, sponsorisé par Lowenbrau, qui gagne devant Frank, sponsorisé par Farm Stores. La perversion sexuelle de Frank s'explique faiblement par la révélation que Danny n'est pas son fils biologique, la femme de Frank ayant « couché avec beaucoup d'hommes ». Aparté intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, il suggère que le Vice a une origine temporelle: d'après l'âge de Danny, c'est au début des années 1960 qu'il est né, années qui annonçèrent la société de consommation. Ensuite, le déclin économique qui caractérise les années 1980 s'explique par la décadence morale qui s'instaura à cette époque. A cet égard, le meurtre sadique de la prostituée Florence Italy condense le vice sexuel et la faiblesse économique: le nom de la prostituée réfère au pays qui produit la Ferrari et la Lamborghini, le meurtre est un réflexe

d'impuissance¹¹. Le désir de marchandises étrangères de luxe aggrave le déclin moral, le déclin économique et le déclin moral étant intrinsèquement liés. Dans une scène secondaire du même épisode, le propriétaire d'un café dérangé par les travestis faisant le trottoir devant son commerce se voit répondre: « nous sommes en Amérique, c'est un pays libre, nous vivons une époque de libération sexuelle ». Dans « Bon Retour », un capitaine corrompu, qui a fait fortune en important de l'héroïne du Vietnam (joué à juste titre par G. Gordon Liddy, un des cambrioleurs qui ont déclenché l'affaire « Watergate »), souligne - quoique très hypocritement - la douleur provoquée d'un système économique « immoral »: « dans ce pays, nous ne comprenons pas très bien la douleur. Ce que nous comprenons, c'est l'argent. Tout le monde s'attend à avoir autant d'argent qu'il veut, sans douleur. Quelle blague ».

La critique d'un capitalisme étranger se retourne inéluctablement contre le capitalisme domestique. Dans « The Little Prince », Tubbs décrit le financier Jorgensen, qui a fait fortune dans le commerce d'héroïne, comme « le mec qui achète et qui vend des sociétés comme si elles étaient des voitures d'occasion... Quand il éternue, Wall Street attrape une rhume ». Dans « Les Pirates » (1986), des chargements de cocaïne en provenance de Colombie tombent entre les mains de pirates, régression au stade d'accumulation primitive du capital: « la Chambre de Commerce ne sera pas très contente », remarque Tubbs cyniquement. En mission à New York dans « The Prodigal Son », Tubbs observe (encore une fois, avec ironie) qu'« ici, nous sommes dans le berceau de la civilisation ». A quoi répond Crockett: « c'est aussi sa plus grande poubelle ».

Par moments, la tendance de la série à étaler son dégoût des mondes de la finance et de la politique vire à une explication sociologique du crime. Dans « The Little Prince », Tubbs se souvient de son enfance: « Dans le Bronx et des lieux comme ça, j'ai vu des gosses se bousiller avec la drogue. Ils avaient mille raisons de vouloir s'échapper de leur environnement ». Bien que reconnue, cette thèse n'est finalement pas acceptée. Dans « Y'a pas de Sot Métier » (1985), Tubbs identifie le corps d'un gangster comme « le Lieutenant Jones, un type de la Criminelle », et explique sa chute dans

¹¹ On ne peut s'empêcher de penser ici à la nouvelle de Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » (1941) (*Fictions*, Gallimard, 1983). Pendant la Première Guerre Mondiale, l'espion pour le compte de l'Allemagne, Yu Tsun, qui se sait repéré, tue un certain Stephen Albert, sinologue: c'est la seule façon de communiquer à son chef de réseau le nom secret d'une ville qui sera bombardée - Albert.

le crime ainsi: « neuf fois sur dix, c'est pour l'argent ». Même des gens au fond décents peuvent succomber à la tentation, tâtant au trafic de drogue, inconscients du risque qu'ils courent. Dans un épisode, la nouvelle petite amie de Crockett, une jolie hôtesse de l'air, meurt atrocement après l'éclatement de préservatifs remplis de cocaïne dans son estomac. Le vice (et par extension fantasmagorique, le virus HIV) a pénétré dans son système, et le salaire du péché, c'est la mort, tout cela pour pouvoir acheter une BMW, voiture étrangère qui plus est. Dans un monde déchu, seuls les guerriers éprouvés du Lieutenant Castillo savent (approximativement) où passe la ligne entre le Bien et le Mal.

..
.

Peu de gens arrivent à résister au Vice. Dans « Si on te le demande » (1986), Crockett et Tubbs arrêtent Archie Ellis, lycéen noir, pour trafic de cocaïne. Le cœur brisé, Archie explique qu'il n'est pas un trafiquant, qu'il l'avait fait une seule fois pour pouvoir acheter une nouvelle paire de chaussures à crampons: athlète et star de l'équipe de football (américain), Archie a tout misé sur une bourse de laquelle une condamnation l'excluerait automatiquement. Convaincu de la bonté fondamentale d'Archie, Crockett persuade le procureur de laisser tomber le chef d'accusation, ce qui fait le bonheur d'Ed McKeen, un travailleur social (noir) qui croit qu'Archie peut être sauvé du ghetto.

Le ghetto est dominé par Curtis 'Comte' Walker, quinze ans, dont le sobriquet évoque la régression dans la féodalité de ses « sujets ». Richissime, cruel, pétulant, Walker s'occupe de ses « affaires » (la distribution de la drogue) depuis sa limousine conduite par un chauffeur. Travailler pour « l'entreprise » de Walker représente le seul espoir des Noirs habitant dans le ghetto pour gagner leur vie: dans une séquence clip, Walker arrose de billets des enfants bouche-bée d'admiration. Il n'y aura pas d'intégration des jeunes de la sous-classe. *No future...* Walker refuse de traiter avec ceux qui ont plus de dix-huit ans parce qu'« ils représentent la mort ». Le paradis de la consommation est une jungle, forme réifiée d'existence végétale. Comme le dit Walker:

« Entre nous, c'est un peu la jungle ici. Il y a plein de plantes. Ils ont besoin du soleil, et je suis ici pour en fournir, autant qu'ils ont besoin. »

Crockett offre à Archie un ballon de football et une paire de chaussures, promettant de suivre sa carrière. Mais après un attentat au lance-grenades commis par le gang de Walker qui coûte la vie d'un jeune flic, et face à la pression croissante pour que la justice fasse quelque chose contre la vente de la drogue dans les écoles, Bill Pepin, le procureur (posté élu aux Etats-Unis) rompt sa parole et maintient les charges contre Archie, à moins que celui-ci ne joue le rôle d'appât (des micros cachés sur son corps) pour piéger Walker. Pepin reste insensible aux supplications de Crockett: nous apprenons que, soucieux de sa ré-élection, il veut faire bonne impression au journal télévisé. McKeen et Crockett essayent de persuader Archie de ne pas accepter le marché risqué proposé par Pepin, même s'il faut renoncer aux chances d'avoir une bourse: ultime argument de Mc Keen (pour qui les habitants du ghetto constituent une « congrégation », la sienne), s'exprimant en termes religieux; « tu ne vois pas que tu mets en vente autre chose - ton âme ». Rongé par le remords (« j'ai fait un truc que je n'aurais jamais dû faire »), Archie accepte de piéger Walker mais, découvert par ce dernier, il est abattu à bout portant. Mortifié, n'arrivant pas à maîtriser sa rage devant le sacrifice d'Archie, Crockett présente ses condoléances à McKeen qui refuse de lui parler. La grand-mère d'Archie rend le ballon de football: en un geste lourdement symbolique, Crockett le jette à la poubelle. Les valeurs du sport et de l'éducation, présentées comme un chemin de sortie pour les Noirs dans les séries policières des années 1970, sont ici rejetées sans cérémonie, c'est la renonciation à l'espoir. L'explication de la criminalité rampante oscille de façon inconsistante entre les facteurs sociologiques (le ghetto, la misère) et le laxisme de la justice (« les maisons de correction sont très loin d'être l'enfer »; « les juges ne sont jamais assez sévères... ils en ressortent après deux mois de détention ») avant de basculer dans la tragédie fataliste. Finalement, la misère du ghetto s'explique par une existence impie où, ayant perdu leur âme, les habitants se sont abaissés à l'état de plantes ou d'animaux. Dans une scène secondaire mais révélatrice, Trudy éloigne un Noir obèse en état d'extrême ivresse qui s'apprête à uriner contre sa voiture: « il y a des arbres pour cela ».

C'est dire que la représentation graphique du ghetto ne sert en aucun cas à faire une critique de fond de la société américaine. Le côté implacable du courant théologique de la série emporte même les bribes d'une solution politique: le Mal est partout, et Crockett et Tubbs doivent livrer combat aussi bien contre des politiciens corrompus et des juges laxistes que contre des trafiquants¹². La série est parsemée de remarques gratuites contre l'establishment « libéral » (la classe politique, les juges et les universitaires) qu'elle n'ose pas étayer dans les intrigues. On ne compte pas le nombre de professeurs d'université qui s'impliquent en dilettante dans le trafic de drogue, ce qui reflète les réflexes anti-intellectuels de la série. Typique de cette mauvaise foi ambiante, le discours méprisant prononcé par le maître-trafiquant Calderan:

« T'as voulu jouer aux durs. Tu touches quoi ? \$300 par semaine ? Pour deux petits dollars, les flics mangent dans ma main... Entre nous, tu sais la seule fois où j'approche un juge ? C'est quand je joue au golf avec lui au club. \$42 millions nets d'impôts. C'est ça que j'appelle le pays de la liberté. »

Loin d'être l'amorce d'une critique politique du regrettable état de fait que la série décrit (avec plaisir), de telles insinuations servent surtout à indiquer les boucs-émissaires pour tout ce qui ne va pas. Une course à l'échec obstinée imprègne la série, positionnant Crockett et Tubbs en héros sensibles, mondains et cyniques qui savent qu'il n'y a plus rien d'humain à faire. « Si Carla peut s'en sortir, ça justifiera tout ce qu'on a vécu », fait remarquer Tubbs à la fin de « Streetwise ». « Sinon, à quoi bon tout ça ? », question rhétorique à laquelle les images finales de Carla faisant de nouveau le trottoir fournissent la réponse. La religion absorbe un vide

¹² Dans « Un œil de Trop » (1986), Tubbs pénètre une organisation qui vend aux terroristes sud-américains des missiles sol-air volés à l'armée. Brutal, sadique, le chef de l'organisation, Tony Amato, roue de coups sa femme pour avoir osé consulter une avocate à propos d'un divorce. Alors que le FBI se contentera de la récupération des missiles volés, Crockett et Tubbs, chauffés à blanc par la violence domestique d'Amato, ne seront satisfaits que par sa condamnation à la prison. Bien qu'Amato soit pris en flagrant délit, son influence politique est telle qu'il est immédiatement relâché. « Pour qui travaillez-vous », demande Tubbs, outré, aux avocats d'Amato, « le FBI ? la CIA ? » (Au moment où il quitte le tribunal, Amato est abattu par sa femme, par la main du Destin). Dans le dernier épisode (« The Last Adventure », 1989), écoeurés par la mainmise sur la ville des politiciens corrompus, Crockett et Tubbs démissionnent de la police.

politique mais on ne peut plus espérer sauver les âmes des autres. C'est tout juste si l'on peut sauver la sienne.

Comment (sur)vivre dans un monde pareil ? Dans « La Combine » (1985), terrassée, Trudy renoue avec David, son ancien petit ami, après avoir tué en état de légitime défense un délinquant qui avait ouvert le feu. Son traumatisme est aggravé par la réaction insensible de la bureaucratie policière, caricaturalement et sans réserves du côté de la victime:

L'Enquêteur de la police: 90 % des policiers ne se servent pas de leurs armes. Il font leurs heures de boulot, personne n'est touché, personne ne meurt. Et un soir ils se prennent pour des cow-boys. A combien de fusillades avez-vous droit ? Dix ? Il y a eu combien de morts ?

Crockett: Seulement des méchants, c'est tout.

L'enquêteur: Les méchants sont théoriquement censés savoir que vous êtes des flics avant de se faire abattre.

Crockett: Ils le savaient.

Trudy: Nous leur avons dit que nous étions de la police.

L'enquêteur: Vous ne portiez pas d'uniforme classique. Essayez de vous mettre à la position du suspect, mettez-vous à sa place. Qu'est-ce que vous auriez pensé ? Rappelez-vous que c'était lui qui était poursuivi. C'était difficile pour lui. Vous auriez dû magnétoscooper la scène. Vous êtes des émules de John Wayne.

Crockett (à bout de patience): Je travaille sur le tas. Je ne reste pas les fesses toujours posées sur un fauteuil du matin au soir... Nous avons respecté le règlement. La légitime défense, c'était justifié. C'est lui qui a provoqué le drame. Il ne se serait pas laissé embarquer.

L'enquêteur: Qu'est-ce qui vous permet de dire ça ? Vous n'êtes qu'un flic. Vous prenez des décisions sans psychanalyser le suspect.

Les contradictions de l'humanisme que nous avons évoquées à propos de *Kojak* se voient pleinement exprimées ici. Il s'agit d'une situation extrême, où il est manifestement ridicule de vouloir comprendre la dimension « humaine » du suspect. Mais si la classe criminelle n'a pas besoin d'être psychanalysée, le flic, lui, en a besoin. Combat inégal: autant

les uns sont déshumanisés, autant les autres sont « surhumanisés », rongés par le doute et la douleur, trop sages, trop sensibles pour ce bas monde. Dans les bras de David, Trudy s'apitoie sur elle-même: « Aujourd'hui, tout semble dérisoire... Oh, David, je me sens si mal, si vide ».

La série révèle ici son propre vide idéologique, elle paie le prix de sa passivité. La dialectique instable entre flic dur et flic tendre, réunie dans le même personnage depuis Kojak, ne peut plus se résoudre: si l'approche « gant de velours » est tournée en dérision, l'approche répressive fait perdre au flic sa supériorité morale. Toute tentative de mener une vie normale revient nécessairement à passer de l'autre côté. Accompagnant David à un concert de rock, où un sosie de Mick Jagger se pavane et chante « *I'm the king of Babylon* », Trudy est révoltée par les jeunes fans qui se donnent en masse aux délices de la drogue: « Je voudrais tous les embarquer ». Plus tard, elle confie à Gina, sa collègue:

« David et moi, on est ensemble depuis huit jours et déjà je commence à considérer ses amis comme des suspects. Etre flic, ça t'empêche d'avoir des relations normales. »

Sa liaison avec David ne peut résister à l'arrestation d'un des amis de ce dernier pour trafic de drogue, en grande partie due au travail de Trudy. Représentant la « voix de la société », David, qui n'est pas criminel, lui déclare: « tu es une femme sans coeur et sans honneur ». Point de salut non plus du côté des valeurs rurales conservatrices, infectées elles aussi par le Vice. Dans le même épisode, un bouseux de la campagne sollicite Trudy (déguisée en prostituée *undercover*) pour faire l'initiation sexuelle de ses deux petits garçons, à condition qu'il puisse regarder. Combattre tout seul le Vice face à l'indifférence et même à l'hostilité du reste de la société mène, malgré la bravade, à une vision apitoyante de soi-même et de sa fonction, vision que la série confirme de façon parfois bien caricaturale. Dans « The Return of Calderan », l'avocat qui s'occupe du divorce de la femme de Crockett menace ce dernier: « Nous parlerons de la vie de Mr. Crockett, un flic qui ne voit que des bandits dépravés tout au long de la journée, il aura de la chance s'il peut voir son fils une fois par an ».

• •
•

D'où vient le Vice qui s'abat sur l'Amérique ? Qu'est-ce qui l'a déclenché ? Dans « An Old Friend » (1986), Crockett se lie à nouveau d'amitié avec un vieux camarade du temps de la guerre au Vietnam¹³. Robert Kahn, qui lui demande d'être le parrain de son enfant, est devenu directeur d'une boîte de nuit, en s'associant avec deux gangsters (dont l'un, nous l'apprendrons plus tard, est son propre père) poursuivis par la police pour tentative d'assassinat contre une danseuse (mère de famille) qui en sait trop sur leurs activités. Crockett met Kahn en présence des preuves contre son père:

Kahn: C'est terrible de travailler avec eux. C'est comme une cicatrice, comme avoir un cancer. T'as peur à dire aux amis...

Crockett: Ne joue pas cette comédie stupide, Robbie.

Kahn: Pour la première fois depuis mon retour (du Vietnam), je suis un homme. J'ai un boulot, une femme, un enfant, je peux marcher dans la rue le front haut.

Crockett (sarcastique): Etre un homme, c'est ça, rester les bras croisés pendant qu'une fille se fait descendre, juste pour vivre dans les beaux quartiers. (*Il s'empote*) Qu'est-ce qui se passe, mon pauvre, t'as plus la notion du Bien et du Mal ? ... La seule obligation que tu as, c'est envers toi, si tu peux te regarder dans la glace le matin et être fier de ce que tu es, t'as rempli ton obligation. Sinon, tu ne vauds pas grande chose, ni pour ta femme, ni pour ton fils, ni pour toi-même.

Kahn (pathétique): Tu arrives à me sortir d'une embuscade pourrie au fond du Vietnam, j'étais à moitié mort, mais c'est la famille, c'est mon sang, je ne peux pas me séparer d'eux. (*il braque un pistolet contre sa tête*) C'est comme ce caporal à Danang, celui qui s'est fait sauter la tête, je me demande s'il s'est regardé dans le miroir.

Crockett (prononçant un sermon): Le type que j'ai connu faisait toujours ce qu'il devait faire, mal, mais il le faisait, c'est ça qui nous a permis de sortir de la jungle sans être timbrés. Jamais, il n'y a eu de massacres dans notre unité. Toi et moi, on a refusé de balancer des

¹³ Dans *L'Enfer du Devoir* (Tout of Duty), série contemporaine de *Miami Vice*, le Vietnam se présente comme un théâtre moral primitif qui met à l'épreuve tous ceux qui s'y trouvent.

personnes depuis notre hélicoptère et peu importe ce que pouvait dire notre commandant. On a fait ce qu'il fallait faire. C'est ça, être un homme et pas autre chose...

La tension entre l'explication sociologique ou religieuse du déclin de l'Amérique se résout dans une explication historique qui est, en même temps, métaphorique, une deuxième Chute. Au Vietnam, loin de ses frontières, l'Amérique, et la doctrine de la Destinée Manifeste, furent mises à l'épreuve: pour la première fois, « on n'a pas fait ce qu'il fallait faire ». L'épisode « Bon Retour » commence par un flashback sur l'évacuation ignominieuse de Saïgon, Avril 1975... Les Doors chantent « Strange Days »... Stone, un journaliste camarade de Crockett, lui montre une découverte macabre: on se sert des cadavres des Américains morts au combat pour importer de l'héroïne aux Etats-Unis:

Crockett (expliquant à Tubbs 10 ans après): C'était la panique, mais pas pour tout le monde. Tu imagines ? Tu pars au bout du monde, tu te bats pour ton pays, tu te fais descendre et tu finis comme sac de transport pour cette saloperie qui en tuera d'autres. C'était complètement débile. Jamais je n'aurais cru...

L'apitoiement de la police, son sentiment d'être trahie, tirent leur force polémique de la façon dont l'establishment libéral a honteusement fait passer les vétérans du Vietnam pour les boucs-émissaires d'une humiliation nationale. Et comme la fable racontée par Crockett l'indique, certains en ont bien profité, ceux-là mêmes qui répandent le Vice et qui constituent maintenant un ennemi interne. Attrapé au Vietnam, le Vice est un virus, une maladie contagieuse qui, comme le SIDA, amène la guerre sur la territoire des Etats-Unis. Référant à une série de viols et d'overdoses-assassinats « Honor among Thieves ? », le Procureur déclare que « la ville de Miami a l'équivalent d'une peste sur les bras ». Dans « Bon Retour », Crockett évoque le souvenir d'un caporal qu'il a connu au Vietnam, qui est devenu depuis un des plus grands trafiquants de Miami:

« La dernière fois qu'on l'a vu, c'était au Cambodge. Je me souviens très bien. On avait tous la trouille des Viets. Il faisait nuit... Des hommes en noir partout sur le pré... On entendait des petits bruits, on

avait des sentinelles partout et un type en a trouvé un, égorgé. Alors, il s'est mis à hurler des insultes, je peux te dire, il y avait des Viets partout et l'autre, il était là à hurler... C'était une espèce de trou à rats, un jeune garçon, un jeune caporal, il voulait abattre des chiens qu'on avait en patrouille. Je lui ai dit, « eh bonhomme, qu'est-ce que tu vas faire ? » Et lui, lui a dit, « il faut tous les tuer. Ils ont été trop bien dressés et ce serait trop dangereux de les ramener aux Etats-Unis ». J'y ai souvent pensé. On a peut-être dû l'abattre, lui aussi. Pour la même raison... »

Face à une situation de guerre qui tourne mal, le réflexe des Américains est d'abattre les chiens de garde, soi-disant rabiques, de se tourner contre la police. Méprisé par tout le monde, même par les juges et par sa propre administration, le flic doit prendre appui sur un sens personnel de devoir, pouvoir se regarder dans la glace sans broncher. La première ligne de défense contre le Vice reste chez l'individu: c'est en regardant dans la glace que l'on se retrouve face à face avec la *propreté de son âme*. Pouvoir vivre avec soi-même, c'est la récompense secrète du flic: avoir un nom, être un « homme », un *sujet*, et non pas un *objet* comme les prostituées décomposées pêchées dans le port de Miami, ou tous ceux qui se sont vendus en tant que marchandises. Cela comprend les stars de rock dont la série dépend. Lors d'un aparté révélateur, une jeune fille déclare dans « Italy »: « tout le monde a un nom sauf Madonna et Sting ».

Garder la tête haute exige une certaine loyauté envers le clan, à la façon des samourais. En hommage à la discipline supérieure des Japonais, le personnage du samourai est présent dans au moins un épisode, littéralement et figurativement. L'éthique du flic implique une solitude stoïque, la renonciation à la vie « normale » du commun des mortels qui passe ses week-ends écroulé devant son téléviseur dans sa banlieue tranquille. Dans un épisode datant de 1986, la liaison de Crockett avec une dessinatrice prospère empiète sur son travail (et sur son amitié avec Tubbs qui n'aime pas les meubles « prétentieux » de la femme). Ce sont les exigences du travail qui ont détruit le mariage de Crockett et une attaque à la mitrailleuse dans sa propre maison met fin à une brève réconciliation dans « The Return of Calderan ». La seule récompense pour s'être frotté contre la réalité du monde, c'est la connaissance de soi-même, la sensibilité supérieure qui sépare le flic des autres. Faute de pouvoir mettre cette expérience au service de la société, le flic devient une sorte de missionnaire,

un pêcheur d'âmes: pour ce faire, il doit renoncer aux joies de la vie de famille, et tout contact sexuel mène invariablement à un conflit d'intérêt avec les obligations du travail. Sa vraie mission n'est pas de vaincre la classe criminelle - tâche impossible - mais de pourvoir aux besoins des âmes perdues. A la fin de « An Old Friend », Robbie Kahn met les intérêts d'une jeune danseuse et de son enfant avant les siens propres. Alors qu'il les sauve des gangsters à la solde de son père il est mortellement blessé. A genoux devant Robbie, agonisant, Crockett le rassure: « tu as fait ce qu'il a fallu faire ».

Le puritanisme carbure au Mal, prenant plaisir à dénoncer sa propre mauvaise conscience. Autant *Miami Vice* fait parfois un portrait émouvant d'une Amérique à la dérive, autant le cynisme ambiant, doublé d'un très faible niveau de réflexion politique, rend difficile la critique à ce niveau. La série est parfois consciente de ses propres contradictions: la Ferrari de Crockett, par exemple, est critiquée dans un épisode comme « étrangère » par les habitants pauvres des marécages. Le choix des stars populaires comme Phil Collins et Miles Davis dans les rôles de méchants témoigne d'une ambiguïté profonde, particulièrement évidente dans le positionnement des femmes. Pour devancer les accusations de passéisme dans sa présentation moralisatrice du crime, la série fait appel à une tendance puritaine du féminisme, soucieuse du danger que représentent pour les femmes la pornographie et la violence sexuelle. Dans un contexte de guerre ouverte, les femmes sont intégrées à titre d'égaux dans le *buddy system*¹⁴ à condition d'accepter une vision du monde somme toute assez conservatrice.

La « fliquette » est aussi dure que son collègue mâle: dans *Hunter*, où les équipiers Rick Hunter et Dee Dee McCall règnent sur la ville, poursuivant des missions semi-privées de vengeance, elle est une partenaire égale à l'intérieur d'un rapport lourdement platonique; dans *Texas Police*, elle est le lieutenant des deux héros flics. Reflétant l'ambiguïté globale de la série, cependant, ce « féminisme » a quelque chose de profondément hypocrite. On veut bien donner des responsabilités aux femmes dans la guerre contre le crime, mais à condition qu'elles fassent du travail *undercover* en tant que prostituées, « travaillant » en bas résille et en mini-

¹⁴ *Buddy system*: moyen « démocratique » d'assurer la discipline lors des situations de combat, mis en pratique par l'armée américaine pendant la Deuxième Guerre Mondiale. L'unité est sous-divisée en petits groupes informels, à l'intérieur desquels chacun est responsable de la sécurité de ses *buddies* (potes). Se dérober, c'est mettre en danger la vie de ses camarades, valeur ultime.

jupes. Qui plus est, lorsqu'elle est en service commandé, la fliquette peut s'attendre à être violée, ou à être obligée de subir des rapports sexuels imposés: dans un épisode qui fait un appel lascif à l'indignation du téléspectateur, Gina, déguisée en *call-girl*, est baisée - dans les deux sens du mot - par un petit gangster bedonnant et grossier, ce qui lui permet en tant que victime d'appliquer en toute légitimité une justice expéditive. *Miami Vice* aime tant ce scénario qu'il l'adapte au moins trois fois.

••
•

La musique poignante fixe pour l'éternité les poses des deux flics comme les seuls instants de dignité arrachés d'un monde résigné à la déchéance. Pendant quarante secondes dans « The Return of Calderan », Crockett marche main dans la main avec son fils sur une plage déserte, sanctuaire impossible. Présent dans les plans subjectifs étrangement cadrés, Dieu regarde le comportement piteux des êtres humains, poussés par leurs instincts, secoués par des événements imprévisibles, agissant avec la conscience d'un reptile dévorant sa proie, avant d'être eux-mêmes dévorés. Contre les palmiers et les néons de Miami, la tragédie de l'existence humaine, placée sous le signe du Vice, se met en scène, se joue en attendant la fin.

CORPUS

Bonanza,
Sept 1959-Janv 1973
430 épisodes couleur
NBC

Les Incorruptibles (The Untouchables)
Avril 1959-Sept 1963
117 épisodes noir et blanc
ABC/Desilu/Quinn Martin

Sur la piste du crime (The FBI)
1965-73
208 épisodes couleur
ABC/Quinn Martin

Les Envahisseurs (The Invaders)
Janv 1967-Sept 1968
43 épisodes couleur
ABC/Quinn Martin (Larry Cohen, Alan Armer)

Star Trek
Sept 1966-Juin 1969
79 épisodes couleur
NBC/Paramount/Norway (Gene Roddenberry)

Destination Danger (Danger Man (G-B), Secret Agent (E-U))
Sept 1960-Juin 1961: 39 épisodes noir et blanc de 25 minutes
Oct 1964-Fev 1966: 45 épisodes noir et blanc, 2 épisodes couleur
ITC (Ralph Smart)

Le Prisonnier (The Prisoner)
1967
17 épisodes couleur
ATV/Everyman Films (Patrick McGoohan)

Chapeau Melon et Bottes de Cuir (The Avengers)

Mars 1961 -Sept 1969

161 épisodes dont 57 en couleur

ABC (Albert Fennell, Brian Clemens 1967-9)

Agents Très Spéciaux (The Man from U.N.C.L.E.)

Sept 1964-Jan 1968

104 épisodes dont 76 en couleur

NBC/MGM/Arena (Norman Felton)

Mission Impossible (Mission: Impossible)

Sept 1966-Sept 1973

171 épisodes couleur

CBS/Paramount (Bruce Geller)

Amicalement Vôtre (The Persuaders)

Sept 1970-71

24 épisodes couleur

ATV (Robert S. Baker)

Hawaii, Police d'Etat (Hawaii Five-O)

Sept 1968-Avril 1980

268 épisodes couleur

CBS (Leonard Freeman)

Kojak

Oct 1973-Avril 1978

117 épisodes couleur

CBS/Universal (Matthew Rapf)

Starsky and Hutch

Sept 1975-Août 1979

94 épisodes couleur

ABC (Aaron Spelling, Leonard Goldberg)

Deux Flics à Miami (Miami Vice)

Sept 1984-Avril 1989

100+ épisodes couleur

NBC (Michael Mann)

**De « Bonanza »
à « Miami Vice »
Formes et idéologie
dans les séries télévisées**

David BUXTON

Que dire d'une série télévisée, forme culturelle tant méprisée car produite justement, en série ? Y a-t-il moyen de l'intégrer dans le domaine de la critique, tout en refusant le rejet moralisateur d'une part, et la complaisance anecdotique de l'autre ?

De toutes les séries anglo-saxonnes régulièrement rediffusées en France, l'auteur a fait une sélection personnelle des plus marquantes depuis la fin des années 1950 jusqu'à présent. Trois catégories thématiques les organisent en chapitre : les séries « populistes » (*Bonanza, Les Incorruptibles, Sur la piste du crime, Les Envahisseurs, Star Trek*); les séries « pop » (*Destination Danger, Le Prisonnier, Chapeau Melon et Bottes de Cuir, Agents très Spéciaux, Mission Impossible, Amicalement Vôtre*); et les séries policières (*Hawaï police d'Etat, Kojak, Starsky et Hutch, Miami Vice*).

A partir d'une analyse rigoureuse d'épisodes typiques et de dialogues décisifs, l'auteur cherche à reconstruire l'univers idéologique d'une série, expliquant les raisons de sa popularité dans un contexte historique précis.

David Buxton est né à Oamaru, Nouvelle Zélande en 1955. Maître de Conférences en Information-Communication à l'Université Paris X - Nanterre, il a également publié *Le Rock : star système et société de consommation* (La Pensée Sauvage, 1985).

BN 2-906074-35-7

Prix : 110,00 Frs