



HAL
open science

Altération du héros de série télévisée ou passage de l'autre côté de la norme: de Dexter à Breaking Bad

Laetitia Boccanfuso

► **To cite this version:**

Laetitia Boccanfuso. Altération du héros de série télévisée ou passage de l'autre côté de la norme: de Dexter à Breaking Bad. Fiona Fleming, Julie Loison-Charles, Hervé Mayer. Construction/déconstruction de l'altérité dans le monde anglophone, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017, collection " Chemins croisés ", 978-2-84016-264-3. hal-01537584

HAL Id: hal-01537584

<https://hal.science/hal-01537584>

Submitted on 12 Jun 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Altération du héros de série télévisée ou passage de l'autre côté de la norme: de *Dexter* à *Breaking Bad*

Résumé

Dans les séries télévisées, la norme prend la forme de la loi, de l'ordre et de la morale mais depuis le renouveau des séries américaines, certaines ont pris le parti des a-normaux et des hors-la-loi avec notamment *Dexter* et *Breaking Bad*. Dans ce cas, le centre de gravité de la série est déplacé et l'on demande au public de voir à travers les yeux d'un personnage qui est l'Autre incarné. L'anormalité de ces personnages principaux soulève des questionnements narratologiques et l'article pose la question de la construction d'un personnage qui fait cohabiter deux impératifs contraires : la nécessité d'accrocher le public et l'impossibilité d'être totalement de son point de vue.

Dans leur pilote, les deux séries vident leur héros de la persona de leur acteur afin de mettre en place les traits d'un personnage a-normal. Les modalités de cette création varient selon la série et l'on assiste parfois à une réécriture de personnages mythiques de méchants, comme celui du vampire. Au sein du récit, l'énonciation génère de l'empathie afin que le public reste proche des personnages même si quelquefois, il doit deviner ce qu'ils pensent. Dans *Dexter*, cette empathie est suscitée par la voix d'un narrateur peu fiable et manipulateur qu'on perçoit parfois comme tel. On est donc face à un jeu de rapprochement et de distanciation par rapport au héros altéré. Mais lors des épreuves subies par le héros, ou le danger d'être découvert apparaît comme la pire des sanctions, le lien entre lui et le public se resserre car la survie du héros altéré au-delà des normes assure la continuité de la diégèse.

Mots clés : altérité, Rick Altman, anti-héros, *Breaking Bad*, caractérisation, carrefour générique, *Dexter*, empathie, énonciation, héros, François Jost, marge, norme, personnage, récit, séries télévisées.

Auteur

Laetitia Boccanfuso est chargée de cours d'anglais au sein des départements de psychologie et de science politique de l'Université Paris Nanterre. En tant que spécialiste de civilisation américaine, cinéma et séries télévisées, elle poursuit un doctorat sur des séries dites médico-légales et séries feuilletonnantes des années 2000 mettant en scène un rapport problématique aux seuils spatiaux et temporels.

Cet article est une version amendée de l'article original « Altération du héros de série télévisée ou passage de l'autre côté de la norme: de *Dexter* à *Breaking Bad* » in *Construction/déconstruction de l'altérité dans le monde anglophone*, LOISON-CHARLES Julie (dir.), FLEMING Fiona (dir.), MAYER Hervé (dir), lieu d'édition, Presses universitaires de Paris Nanterre « Chemins croisés », 2017, 254 pages.

I. Héros altéré : de la coquille vide à la construction d'une identité

1. Tabula Rasa
2. Créateurs de contenu ?
3. Vampirisme

II. Jeu de distance et de proximité

1. Construction d'une perspective sur le personnage
2. De la révélation à la monstration
3. Fort-da pour une énonciation sérielle

III. Héros altéré comme vecteur de plaisir spectatorial

1. Décisions
2. Système de récompense
3. Le secret

BIBLIOGRAPHIE

Depuis la fin des années 90, les héros de fictions télévisées ont connu une complexification allant de pair avec une densification du récit. Ces héros sur écran se sont vu dotés d'une intériorité, de sentiments ambivalents et de récits refoulés. En faisant entrer le récit complexe au cœur des foyers, les créateurs de séries télévisées ont aussi fait entrer un contre-pouvoir dans la fiction, le regard sur l'Autre et le regard de l'Autre. Mais de quel Autre parle-t-on ?

L'Autre s'oppose au moi, et le terme « altération » porte en lui la présence de cet autre. Au sens strict, « altération » signifie d'abord « modification de l'état ou de la qualité d'une chose¹ », mais son sens second est celui d'une « dégradation par rapport à l'état initial ou normal d'une chose ou aspect de l'être humain² ». Une troisième définition entre enfin en jeu, celle de l'altération comme une « soif insatiable souvent causée par la fièvre³ ». Le terme « altération » doit donc être entendu ici de trois façons : tout d'abord, c'est le personnage principal qui se trouve transformé. En faisant cela, on construit ce personnage comme une représentation de ce qui nous est autre mais aussi de ce qui est autre en nous. Enfin, l'autre dépeint dans les séries est marqué d'une soif insatiable, une soif qui le pousse constamment au-delà des limites de la normalité. Par conséquent, l'Autre dont nous allons discuter ici est l'Autre de l'humanité, le monstre, mais un monstre potentiellement caché dans les plis de la société.

Le passage du héros de l'autre côté de la loi altère les normes de la fiction et est un défi à l'énonciation fictive. Si l'on veut que le spectateur se trouve assez de points communs avec cet Autre pour suivre la série, cela exige une organisation particulière du récit. Il ne saurait ici être question d'identification au personnage car le récit ne peut ni cautionner les actes du héros ni ériger ses pratiques en modèle, néanmoins ce personnage doit susciter l'empathie. Comment donc construit-on ce personnage monstrueux ? L'anormalité de personnages comme Dexter Morgan, ou Walter White, soulève des questions d'ordre narratologique qu'il est nécessaire de prendre en compte pour comprendre les séries présentant ces héros altérés.

Les deux séries que nous nous proposons d'analyser sont *Dexter* (Showtime, 2006-2013 : Clyde Phillips (2006-2009), Chip Johannessen (2010), Scott Buck (2011-2013)) et *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013, Vince Gilligan), car elles présentent des héros *altérés* différents. Dexter est un tueur en série qui nous parle en voix-off et dit ne rien ressentir. Malgré tout, ce vide n'est qu'apparent et son identité se construit au fil de la série, à mesure qu'il découvre des choses sur son passé, sa mère, et son père adoptif. Le héros de *Breaking Bad* est Walt, un professeur de chimie supérieurement intelligent qui enseigne au lycée et qui n'est pas reconnu à sa juste valeur. Au début de la série, il apprend qu'il a un cancer des poumons. Il décide alors de faire de la méthamphétamine afin de payer ses traitements et de constituer un pactole pour que sa famille ne manque de rien après sa mort. Toutefois, une fois en rémission, il continue à fabriquer et vendre de la drogue.

Nous allons donc essayer de comprendre comment ces séries ménagent deux impératifs contraires : la nécessité d'accrocher le public et l'impossibilité d'être totalement du point de vue de ce personnage. Pour ce faire, nous allons étudier la caractérisation du héros et les phénomènes de distance et de rapprochement du personnage altéré pour comprendre dans quelle mesure ce héros est un nouveau vecteur de plaisir spectatorial.

I. Héros altéré : de la coquille vide à la construction d'une identité

1. *Tabula Rasa*

Dans chaque pilote, les créateurs des deux séries pratiquent un dépouillement de la persona de l'acteur principal de façon à ce qu'aux yeux du spectateur chacun soit une coquille prête à être

totallement investie par le personnage. Dans *Breaking Bad*, l'acteur Bryan Cranston se voit ainsi dépouillé des atours de Hal, le père de Malcolm dans *Malcolm in the Middle* (Fox, 2000-2006, Linwood Boomer). Pour ce faire, le pilote nous présente un Bryan Cranston effectivement déshabillé mais encore avec quelques atours comiques et maladroits. Dans le pilote, la scène du suicide manqué, où Walt presse sur la détente sans qu'aucun coup ne parte, en vient presque à bout. Ce suicide, bien que manqué, opère au niveau symbolique et nous fait basculer, avec le héros, dans la construction de l'altérité.



Hal dans *Malcolm in the Middle*



En ce qui concerne *Dexter*, l'on peut voir qu'un procédé identique est à l'oeuvre. Victoria Smith dans son article « Our Serial Killers, Our Superheroes, and Ourselves: Showtime's *Dexter*⁴ » note que le personnage nous parle de sexualité en disant « Je ne comprends rien au sexe. Je n'ai rien contre les femmes, entendons-nous bien, et je ne suis pas non plus attiré par les hommes ». Elle interprète cette remarque en voix-off comme une tentative de débarrasser la persona de l'acteur Michael C. Hall de l'aura du personnage gay David Fischer qu'il a interprété dans *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005, Alan Ball) : « Les scénaristes semblent avoir ressenti le besoin de séparer Dexter de ce personnage tout en désamorçant toute accusation potentielle d'homophobie⁵ ».

2. Créateurs de contenu ?

Ensuite, les scénaristes des deux séries ont mis en scène la construction du personnage. Dans *Breaking Bad*, les différentes étapes de la construction du nouveau personnage sont clairement balisées. Après avoir commencé à fabriquer de la méthamphétamine, Walt se rase la tête, ce qui coupe définitivement les liens avec le personnage de Hal, le père de Malcolm. Finalement, Walt accessoirise sa nouvelle apparence à l'aide de lunettes et d'un chapeau. Un nouveau baron de la drogue est né en la personne d'Heisenberg, personnage inventé par Walt. Toutes ces transformations sont construites par le récit comme des conséquences directes de la production de drogue.

Dans *Dexter* en revanche, la construction du personnage passe par sa voix et non son apparence. Cette voix est ce que Michel Chion appelle une voix-je, c'est-à-dire « une voix que résonne en nous comme s'il s'agissait de notre propre voix, comme une voix à la première personne⁶ ». Chion précise que cette voix appelle identification. Bien que le terme identification ne soit pas tout à fait adapté au cas des héros altérés, il est néanmoins possible de considérer que le personnage de Dexter est montré par l'énonciation de la série comme un personnage qui a besoin que le public soit de son côté, et l'utilisation de la voix-je fait qu'on ressent déjà sa présence à nos côtés.

Lors d'une communication intitulée « Les fictions télévisuelles, entre empathie et sympathie⁷ », François Jost s'est demandé quant à lui ce qui explique qu'on peut se mettre à la place d'un héros criminel sans pour autant s'identifier à lui et note que les séries américaines grand public font souvent usage de la voix-off, qu'il appelle à la suite de Michel Chion la « voix-je », afin de créer une proximité avec le public.

La multiplication des voix-over dans les fictions est le symptôme d'un besoin de pénétrer l'intimité d'autrui au plus profond du moi. Elles sont pourvoyeuses de sentiments et d'états d'esprits. Ce sont donc des embrayeurs d'empathie, qui facilitent l'accès à la perspective psychologique du personnage⁸.

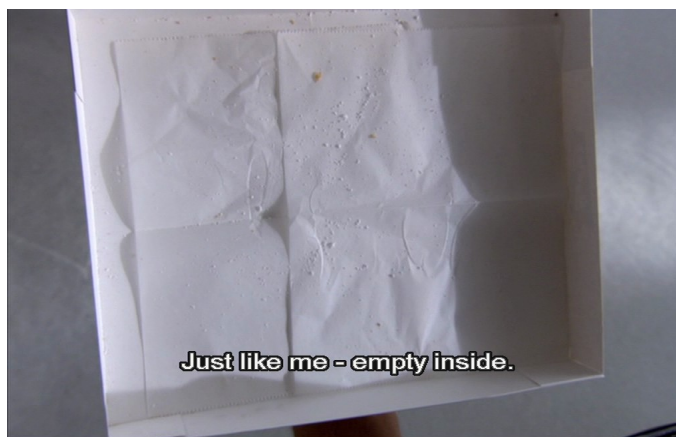
3. Vampirisme

Dexter cherche notre approbation en provoquant chez nous de l'empathie car c'est un vampire post-moderne et il a besoin du public pour se construire. Lors du premier podcast du blog *Le Monde des séries*⁹, Benjamin Campion a mentionné que pour lui, Dexter représentait « une vision très moderne, post-moderne [...] du personnage du vampire¹⁰ ». En effet, dans série, il peut vraiment être lui-même la nuit alors qu'il tue d'autres tueurs en série ; par ailleurs, il est à la fois attiré et dégoûté par le sang – et

sa position par rapport au sang reflète notre attirance-répulsion envers lui, Dexter. Par ailleurs, il faut remarquer que Dexter est marqué par sa voracité au sens premier, son appétit absolument insatiable, à la fois de proies et de nourriture, bien que ce penchant pour le stade oral soit bien plus marqué dans la série littéraire que dans son adaptation télévisée. Ce personnage de vampire vampirise le public en se remplissant de l'affectif que ce public investit en lui. De fait, pendant le pilote, le héros dit être « vide » mais Victoria Smith pense que ceci n'est pas totalement vrai :

Dexter ne sait comment se comporter, ce qu'il doit ressentir, ou même s'il en a le pouvoir. Comme il nous le dit à plusieurs reprises au cours du premier épisode, il ne ressent rien et se sent vide. Cette caractérisation du personnage reflète fidèlement les récentes descriptions de tueurs en série données par des psychologues, mais alors que la première saison avance, il devient évident que Dexter est sujet aux émotions¹¹.

Au début de la série, Dexter est effectivement vide mais par la suite, il ne l'est plus vraiment car il suit une courbe évolutive tout au long de la série. Au début, nous ne le connaissons pas encore donc il est vide. Ensuite, il se construit grâce à notre investissement affectif en lui et notre attachement à lui. Toutefois, il continue d'affirmer l'être, ce qui le révèle comme menteur et manipulateur. Il est en effet essentiel que le public comprenne qu'il cherche à se rendre sympathique – car c'est essentiel à sa survie – alors qu'il ne l'est pas.



Le héros altéré constitue donc une identité en construction au début des deux séries. Qu'est à dire ? Que c'est un personnage non-encore achevé qui se construit sous nos yeux, afin de nous accrocher au début de la fiction et de nous investir dans cette naissance. Mais la complicité ou l'attachement que l'on pourrait ressentir envers ces personnages ne va pas sans une conscience de la portée de leurs actes. Ces personnages nous sont à la fois semblables et différents et c'est pour cela que la simple notion d'attachement ou d'identification ne suffit pas à décrire la relation qui existe entre le héros altéré et son public.

II. Jeu de distance et de proximité

Le héros altéré manipule le public et reflète le mode d'énonciation de sa série mais le public est amené à s'en rendre compte. Par conséquent une distance vient se loger entre le héros et son public. Dans cette distance qui est amenée à s'accentuer ou se réduire suivant le moment, c'est la relation du public à son héros qui est remise en cause. Comment définir par conséquent la nature de la relation qui relie les deux entités de cette équation ?

1. Construction d'une perspective sur le personnage

De nombreux ouvrages parlent d'identification, de sympathie ou d'attachement. François Jost, quant à lui, a proposé une définition de l'empathie comme la capacité à se mettre dans la peau d'un autre, précisant que l'empathie est de l'ordre de la connaissance d'autrui, différent en cela de la sympathie, qui relève de l'affectif. Pour lui, les trois composantes de l'empathie sont la capacité à ressentir et se représenter les émotions et les sentiments, la capacité à adopter la perspective d'autrui et la capacité à faire la distinction entre soi et l'autre. Pour que l'empathie s'exerce, il faut donc que le spectateur adhère aux valeurs du personnage sans pour autant les épouser comme les siennes. Il prend l'exemple de Walter White, qui se lance dans le trafic de drogue. Nous ne l'approuvons pas forcément mais si nous nous mettons dans sa tête, nous pouvons comprendre la suite de ses actions. L'empathie apparaît donc ici comme la faculté à adopter la perspective d'autrui.

Mais cette perspective peut quelquefois être intentionnellement faussée. Dans *Dexter*, on ne voit ni tortures et ni découpages mais l'on voit des sacs poubelle jetés à la mer. L'énonciation est donc basée sur l'ellipse et le hors-champ. La mise hors-champ de certains éléments est ici une obturation de la

réalité, une manipulation que Dexter lui-même met en pratique, dans son discours et dans ses gestes. Il oriente les personnages autour de lui afin qu'ils regardent ailleurs pendant qu'il tue ou prépare ses meurtres, que ce soit ses collègues, sa femme, son fils ou sa sœur. Lorsque, grâce à ses mots, il filtre la réalité pour en livrer une version censurée aux téléspectateurs, il se fait narrateur peu fiable pour façonner nos perceptions. Il commente ce qui se passe à l'écran et nous fait part de son point de vue, ce qui est fait pour manipuler notre compréhension de la diégèse. Il se sert ainsi de l'image positive qu'il a construite en nous pour remplir son vide intérieur mais aussi pour oblitérer ce qui est horrible et pourrait le dévoiler comme monstrueux : il serait monstre à ses propres yeux s'il était vu comme monstrueux par nous, et donc par lui-même. Par le biais de cette voix-je, il construit donc le public comme un miroir. Ce faisant, il opère comme le fait la série et dissimule ce qui est monstrueux. Sa voix fonctionne donc comme reflet de l'énonciation dans la mesure où c'est aussi un cache posé sur le réel.

Cette voix-je est absente de *Breaking Bad* ; il faut donc que l'énonciation passe par d'autres outils afin de nous faire accéder à l'intériorité du personnage principal. On est en fait amené à suivre son cheminement de pensée de l'extérieur et à chercher les indices qui pourraient nous montrer ce qui se passe en lui. On est ainsi condamné à l'observer attentivement de l'extérieur alors que *Dexter* nous demande de suivre le pas du narrateur. *Breaking Bad* se caractérise donc par la pratique du *showing*, de la performance, alors que *Dexter* emploie davantage la technique du *telling*, de la révélation. Dans *Breaking Bad*, le public est laissé sans guide, livré aux images. Le public peut avoir accès à ce qui se passe dans la tête de Walt par le biais de son regard, par exemple, mais il est souvent aussi surpris que les autres personnages par les actions du héros.

2. De la révélation à la monstration

Deux scènes comparables sont emblématiques des pratiques opposées des deux séries : ce sont deux scènes où Walt comme Dexter se confient à leur bébés respectifs. Les naissances ne sont pas situées au même moment de chaque diégèse : la naissance du fils de Dexter a lieu entre la fin de la saison 3 et le début de la saison 4, et celle de la fille de Walter a lieu à la fin de la saison 2. Toutefois, l'épisode de *Breaking Bad*¹² est diffusée en mai 2009 et celui de *Dexter*¹³ en septembre de la même année, ce qui fait du fils de Dexter le petit frère de la fille de Walt. Par ailleurs, les deux scènes ont un air de famille.

Dexter et Walt prennent chacun leur bébé dans leurs bras et leur confient un secret. Ces scènes se

ressemblent, mais Dexter dit qu'il tue et ne le montre pas alors que Walt, lui, montre, non pas ce qu'il fait, mais ce pourquoi il le fait : des liasses de billets cachées derrière l'isolation du mur de sa buanderie. Les deux activités sont illégales mais bien différentes et la nature de l'activité altère la nature de la série. En effet, ce que fait Dexter est monstrueux et dans la mesure où il est essentiel que le public éprouve de la sympathie pour lui et continue donc à regarder, ce monstrueux ne peut être montré. C'est pour cela que la série pratique le hors-champ et les plans de dos, ou de loin, lorsque Dexter découpe des victimes en morceaux, les rares fois où ces scènes ne sont pas tout simplement absentes. Walt quant à lui commet des actes répréhensibles mais pas monstrueux et il peut donc se permettre de les montrer. Par conséquent, chaque scène s'inscrit dans un fonctionnement plus large qui est celui de son héros et de la série, car le héros imprime sa manière d'être à la façon qu'à chacune de conter son histoire. Dexter, le magicien des mots, révèle donc son secret à son enfant par le biais de sa voix alors que Walt, le penseur taiseux montre son secret en levant littéralement le voile isolant sur l'endroit où il l'avait dissimulé. Ce faisant, passent-ils aussi le poids de ce secret à leur enfant, tel une malédiction gothique ou un poison ?



Dexter : « Wanna know a secret ? Daddy kills people ... bad people. There ain't really anybody else I can tell about that, you know. »

3. Fort-da pour une énonciation sérielle

Dans les deux cas, c'est *l'infant* du bébé, c'est-à-dire le fait qu'il soit muet et dépendant, qui provoque la confession : silencieux par nature, l'enfant ne peut que garder le secret dont il est le dépositaire involontaire. C'est précisément dans son mutisme et sa dépendance au personnage que le bébé est semblable au public. Dans les deux séries, le public est le témoin silencieux qui partage beaucoup avec le héros altéré mais ne peut jamais le trahir. Il y est alternativement trompé par le personnage ou rendu complice de ses actes. Par exemple, pendant le pilote, le spectateur accède à la

psychologie de Walt par une focalisation interne lorsqu'il apprend qu'il a un cancer des poumons. La bande-son nous donne accès à la béance que cette nouvelle crée chez lui en nous faisant entendre un son aigu de plus en plus prononcé qui efface petit à petit la voix du médecin. Mais par ailleurs, dans le même épisode, on est aussi évincé de son processus mental lorsqu'il décide de tendre un piège à deux trafiquants qui les menacent lui et son acolyte Jesse. On ne se rend compte de son cheminement de pensée qu'au moment où il asperge ses ennemis avec une solution chimique qui les étouffera. L'énonciation progressant, cette tendance s'accroît. Cette dynamique entre connaissance et ignorance est ce qui met le récit en tension et le fait progresser car elle assure finalement le renouvellement de notre intérêt.

On peut appeler cette énonciation qui alterne entre proximité et distance le *fort-da*¹⁴ de l'énonciation sérielle. Freud désigne par fort-da le premier jeu inventé par un enfant d'un an et demi de son entourage. Le jeu se divise en deux étapes : la disparition puis la réapparition d'un objet. Il est répété de nombreuses fois par l'enfant qui n'a pas encore accès à la parole qui jète tout d'abord l'objet au loin dans la pièce tout en émettant un son qui signifie « parti »¹⁵. Un jour, Freud vit l'enfant avec une bobine en bois à laquelle était attachée une ficelle, ce qui permettait à l'enfant d'intégrer à son jeu le deuxième mouvement, la réapparition. « [I]l retirait ensuite la bobine hors du lit en tirant la ficelle et saluait alors sa réapparition par un joyeux “voilà”¹⁶. » Le fort-da permet à l'enfant de gérer les conséquences de la disparition de sa mère en la faisant symboliquement revenir à sa guise. Au premier abord, dans *Breaking Bad* nous sommes aussi dans une position d'infants, c'est-à-dire une position de dépendance au personnage, mais alors que le jeu de l'enfant le libère, nous subissons la distance mise entre nous et le personnage. Toutefois, la fiction nous libère car c'est une reconstruction symbolique d'événements qui nous échappent et dont nous ne pouvons nous rendre maître que grâce à la répétition sérielle. Freud conclut que chez l'adulte, « le jeu et l'imitation artistiques »¹⁷ visent le spectateur et que les impressions douloureuses peuvent être source de plaisir car « même sous la domination du principe de plaisir, il existe plus [...] d'un moyen pour que ce qui est en soi déplaisant devienne l'objet du souvenir et de l'élaboration psychique »¹⁸. Walt devient donc une figure compensatoire des humiliations quotidiennes et nous invite à tromper la mort par son truchement. Devant son cancer et l'idée de sa mort prochaine, il oscille constamment entre mise en danger et retour à un état plus normal, chaque réussite représentant une victoire symbolique sur la mort, la sienne et la nôtre. Comprendre Walt apparaît donc quelquefois comme un défi pour le spectateur mais la compréhension de sa pensée nous rapproche de lui, notamment lorsqu'il mène à bien une de ses entreprises, et elle constitue un bénéfice spectatrice. Être du côté du héros altéré devient alors inévitable car c'est la contrainte de ces fictions : ou bien le

spectateur reste proche du héros altéré, ou bien il arrête de regarder la série.

Il s'agit pour les séries d'exposer des héros à la fois hors-la-loi, manipulateurs et négatifs mais héros de la diégèse malgré tout. La relation entre le public et son héros est donc faite d'ambivalences. Toutefois, il est primordial que le récit réussisse à ramener la spectateur vers le personnage à des moments clés de façon à ramener le spectateur vers le héros altéré.

III. Héros altéré comme vecteur de plaisir spectatrice

1. Décisions

Quels sont ces moments clés ? Citons celui qui se situe à l'épisode 3 de la saison 1, « ... And the Bag's in the River¹⁹ ». Dans cet épisode, Walt, qui n'a encore tué personne, doit tuer Krazy 8, un trafiquant de drogue. Ce dernier est séquestré dans la cave de Jesse et Walt lui amène régulièrement de la nourriture. C'est en venant lui donner à manger qu'il s'évanouit, affaibli par sa chimiothérapie.



Après la chute de Walt, la caméra film le visage de Krazy 8 en gros plan et la scène prend fin. La scène suivante commence avec un gros plan sur le visage de Walt encore évanouit sur le béton de la cave. Cela signifie que nous avons la même connaissance de la situation que Walt ; nous ne savons pas ce qu'a fait Krazy 8 alors que Walt avait perdu connaissance. En se réveillant, Walt ramasse les morceaux d'assiette brisée et confie à son prisonnier qu'il a un cancer des poumons. Un lien se tisse alors entre les deux hommes et Walt a du mal à passer à l'acte. Il débat intérieurement et semble s'éloigner de cette solution radicale ; il décide finalement de libérer son prisonnier. Il remonte dans cuisine pour prendre la clé du cadenas à vélo qui sert à attacher Krazy 8 mais c'est alors qu'en jetant sa canette de bière, il

revoit les morceaux de l'assiette brisée dans la poubelle et comprend en un coup d'oeil que quelque chose ne va pas avec ces débris. Il essaie donc de reformer l'assiette et se rend compte qu'il en manque un morceau, subtilisé par Krazy 8 afin de le tuer.



Pour lui, c'est une trahison car le lien qu'il venait de tisser avec Krazy 8 était justement l'élément qui lui interdisait de passer à l'acte. Walt est en fait pris au jeu qu'il a lui même initié quand il a demandé à Krazy 8 de le convaincre de ne pas le tuer ; il a toutefois oublié que Krazy 8 pouvait quant à lui envisager de le tuer en dépit du lien tissé entre les deux personnages.



Il redescend à la cave et différents plans participent à nous tenir en haleine. Il tient la clé du cadenas mais amorce le geste de tirer le cadenas vers l'arrière pour étrangler son prisonnier. Des plans en montage alterné nous montrent les yeux larmoyants de Walt ainsi que l'endroit où se porte son regard : la main de Krazy 8 se glissant sous la ceinture de son pantalon. Les paroles suivantes de Walt déclenche leur combat et la mise à mort de Krazy 8.

Krazy 8 : Hey, unlock me Walter.
Walt : The moment I do, are you gonna
stick me with that broken piece of plate ?

Dans cet exemple, Walt n'est pas encore devenu le héros altéré qu'il sera par la suite car il commence à peine sa carrière de fabricant de méthamphétamine. On suit le cheminement de Walt et en voyant la situation à travers ses yeux, nous nous sentons trahis, tout comme lui. En nous montrant son point de vue, l'énonciation ne nous laisse que très peu de choix et le meurtre paraît être justifié par la trahison de l'autre protagoniste. Ce type de construction se retrouve à chaque fois que Walt est confronté à un autre trafiquant. Ils nous sont toujours montrés comme beaucoup plus dangereux que lui, et jusqu'à la fin du récit, cette stratégie a cours. De fait, adhérer au personnage altéré, que se soit Dexter ou Walter représente un gain important pour le spectateur. Lorsque le personnage altéré s'en sort, cela semble justifier notre attachement, en dépit des quelques principes sociaux que nous acceptons de voir bafoués au passage. Le récit se structure en effet comme une toile qui vient figer des sentiments positifs envers le personnage dans la mesure où ce dernier nous a fait vivre des émotions négatives comme la peur, éventuellement la surprise ou l'anticipation angoissées, suivies d'émotions positives comme la joie ou le soulagement qui, arrivant pour clore l'épisode, semblent être une récompense.

Par ailleurs, cette séquence est à comprendre comme une partie du discours réflexif que pratique la série. Walt n'est pas encore le trafiquant qu'il deviendra plus tard mais en déplaçant légèrement le curseur entre les trois entités que sont le trafiquant aguerri, celui qui demande qu'un lien soit tissé et le public, l'on peut se rendre compte que la série pose Walt dans la position du spectateur faisant de Krazy 8 le personnage auquel le public s'accroche.

2. Système de récompense

Le héros altéré apparaît ainsi comme un vecteur important du plaisir spectatorial. En cela, les moments de rapprochement entre héros et spectateurs sont comparables aux carrefours génériques²⁰ de Rick Altman. Pour lui, le film de genre hollywoodien se caractérise par une suite d'épisodes où deux choix possibles s'opposent. L'un est celui d'une activité autorisée par la société et l'autre s'éloigne des normes sociales au profit de normes génériques. Le fait que le personnage choisisse la seconde possibilité engendre un plaisir générique. Ces carrefours génériques représentent une menace envers le plaisir du spectateur, car choix est donné au personnage de ne pas continuer, mais par la même occasion, ils représentent une victoire sur les limites que la culture impose au spectateur. Par exemple, dans un film de gangster, il est souhaitable que le personnage principal continue à être un gangster même si c'est illégal et qu'il connaîtra sans doute une fin tragique, car s'il arrêtait, ce ne serait plus un

film de gangster et le plaisir spectatorial s'arrêterait net. Pour Rick Altman, le spectateur se trouve alors scindé en deux : un côté continue à juger ce qu'il se passe en termes éthiques et sociaux alors que l'autre base son jugement sur des critères de génériques, qui sont souvent diamétralement opposés.

On peut tout à fait appliquer cette lecture générique aux séries étudiées, car il est vrai qu'à chaque mensonge, à chaque mystère, à chaque coup dangereux, le public se rapproche encore du héros. Par exemple, on peut rapidement ressentir de l'empathie pour Jesse, l'acolyte de Walter. Dans l'épisode « Down²¹ » (2:4), ses parents le forcent à quitter la maison de sa défunte tante parce qu'il se drogue.



“You're kicking me out of my own house?”

Pour se venger, dans l'épisode « Caballo Sin Nombre²² » (3:2), Jesse achète la maison de façon anonyme par le biais de son avocat, Saul Goodman. Alors qu'il vient récupérer son argent chez son avocat, il lui confie une mission :

Jesse : D'you want a job ?
Saul : A job ? Who's got a job for me ?
Jesse : I do.

Plus tard dans l'épisode, une première séquence s'ouvre sur Saul qui attend seul dans la salle de réunion où Jesse a appris que ses parents l'expulsaient de ce qu'il pensait être sa maison. Les parents de Jesse entrent accompagnés de leur avocat. On comprend qu'ils ne connaissent pas le nom du potentiel acheteur de leur maison.



"I represent a client who shall remain nameless."

Saul négocie un rabais de plus de 50% du prix de vente initial : les parents de Jesse ont omis de

signaler l'existence passée d'un laboratoire de méthamphétamine dans la cave, ce qui est illégal ; Saul les menace donc de les dénoncer aux autorités s'ils ne lui vendent pas la maison à \$400 000 au lieu de 875 000.

Le jour où le propriétaire doit prendre possession de la maison, inutile de dire que Jesse n'est pas attendu. Il passe devant ses parents et ouvre la porte d'entrée; il prend plaisir à narguer ses parents, qui n'ont pas compris ce qui allait se passer.



Mother : "Poor Jake, he had his heart set on going to space camp."



Thatcher : "God, this is all we need."



Mother : " Jesse, the house has been sold. The new owners are expected at any moment. Where do you think you're going ? "



Jesse: "Inside. ... I bought the place."



Pendant cette séquence, on ne peut qu'être avec lui. Les scènes précédentes de cet arc narratif ont préparé notre réaction, en caricaturant juste assez la réaction parentale pour que nous soyons affectivement du côté de Jesse, alors que la raison nous pousserait logiquement à être du côté de ses

parents. Cette scène est donc d'autant plus jouissive qu'elle est le point d'orgue de cet arc narratif et qu'elle génère du plaisir spectatorial afin de récompenser les spectateurs. Le public a souffert avec Jesse et continue à se mettre à la place de Jesse. Ainsi, l'adhérence au personnage a apporté son lot d'émotions négatives mais également positives. On se moque ici des parents qui n'ont pas su anticiper les actions de leur fils, alors que cette position naïve est la plupart du temps celle du public. On n'aime pas forcément Jesse mais on le suit, et on est prêt à quelques compromissions pour la poursuite de la fiction et de notre plaisir de spectateur, ce qui fait de nous un public altéré.

3. Le secret

Le dispositif narratif du carrefour se répète de nombreuses fois avec diverses variantes concernant la connaissance que le public a des projets des personnages, et c'est ce dispositif de carrefour qui rapproche d'autant plus le public des héros. Les moments où Dexter ou Walter sont sur le point de voir leur secret révélé, nous sommes totalement avec eux. Le point commun entre Dexter et Walter est qu'ils sont tous deux incognito, des monstres invisibles qui cachent chacun un secret. Mais ce secret est partagé avec le public et en tant que tel, il est utilisé comme un pacte visant à renforcer l'attachement du public au héros altéré. On peut considérer que c'est une des portes d'entrée dans la fiction, comme la voix-je évoquée par Jost, car les moments où le lien est le plus serré entre les deux entités sont quand le héros est sur le point d'être découvert. Ce sont aussi des monstres discursifs car ils sont plus intelligents que leur entourage. On a donc envie que le mensonge continue afin que la série continue. Pour Rick Altman, dans les genres où le quiproquo règne en maître, comme la comédie, « le genre et le plaisir générique du spectateur seraient détruits si la vérité, valeur dont se revendique notre société, éclatait²³ ». Bien que cette analyse porte sur la comédie, elle commente aussi très bien les séries étudiées. Il existe en effet un point commun entre la comédie avec quiproquo et les séries avec héros altéré : on souhaite vraiment que le personnage qui nous fait vivre des émotions fortes ne soit pas identifié et reconnu pour ce qu'il est afin que le récit se prolonge. Et ce récit peut se prolonger jusqu'à huit années en ce qui concerne *Dexter*.

Ces deux séries nous montrent des héros altérés auxquels on peut s'associer, qu'on peut essayer de comprendre et avec qui on partage des choses mais ces héros nous rebutent aussi. Ces héros sont à la

marge et les paysages des deux séries sont des paysages de frontière, comme pour mieux refléter leur statut au sein de la diégèse ; ils sont à la marge mais luttent pour sauver les apparences ce qui fait d'eux des personnages de l'entre-deux. Dans *Breaking Bad*, on se trouve au Nouveau-Mexique, État limitrophe du Mexique, et dans *Dexter*, on est tout proche de Cuba; on est également à la limite de la civilisation, avec le désert pour *Breaking Bad* ou le marais pour *Dexter*. Les deux personnages se rendent souvent dans le désert ou bien dans les Everglades pour perpétrer leur activités illicites, ou bien pour se débarrasser de preuves²⁴. Les personnages se situent donc géographiquement et moralement en contact avec la marge, ce qui signifie qu'avec eux, nous regardons la société depuis un espace de l'entre-deux et ce, par le truchement d'un récit qui nous tient relativement captifs et joue de tous ses atours pour nous amener vers ces terres inconnues. Nous emmenant avec eux, ils nous montrent nos propres limites en tant que spectateurs, nous demandant ce nous sommes prêts à accepter pour vivre des émotions de fiction.

- 1 <http://www.cnrtl.fr/definition/alteration>
- 2 *Ibid.*
- 3 *Ibid.*
- 4 SMITH Victoria, « Our Serial Killers, Our Superheroes, and Ourselves: Showtime's *Dexter* » in *Quarterly Review of Film and Video*, vol.28, issue 5, 2011. « I don't understand sex. Not that I have anything against women. And I certainly have the appropriate sensibility about men. » (texte original)
- 5 *Ibid.* « It is as if the writers have felt it necessary to separate him from that character and deflect any charges of homophobia » (texte original)
- 6 CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1982, p.54.
- 7 Communication donnée dans le cadre du [Séminaire Ciné-Séries : culture, mise en scène, récit sériel](#)
- 8 *Ibid.*
- 9 <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2009/10/07/podcast-the-world-series-1/>
- 10 http://37.59.30.90:8080/contents/theworldseries/20091007_tws_1_01.mp3
- 11 SMITH Victoria, « Dexter is unsure of how to be, how to feel, or even if he can feel. As he tells us several times in Episode One, he does not have feelings about things and he feels empty inside. While this characterization accurately reflects recent psychological descriptions of real serial killers, as the first season progresses, it is clear that he does indeed have feelings. » (texte original)
- 12 *Breaking Bad*, saison 2 épisode 12, « Phoenix », 2008-2013, AMC. Première diffusion : 29 mai 2009.
- 13 *Dexter*, saison 4, épisode 1, « Living the Dream », 2006 – 2013, Showtime. Première diffusion : 27 septembre 2009.
- 14 FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981 (pour la traduction française).
- 15 *Ibid.* La note au bas de la p.52 précise « En allemand : *fort.* »
- 16 *Ibid.* La note au bas de la p.53 précise « En allemand : *da.* »
- 17 *Ibid.*, p.57.
- 18 *Ibid.*, p.58.
- 20 ALTMAN Rick, *Film/genre*, London, British Film Institute Publishing, 1999, p.146.
- 21 *Breaking Bad*, saison 2 épisode 4, « Down », 2008-2013, AMC. Première diffusion : 29 mars 2009.
- 22 *Breaking Bad*, saison 3 épisode 2, « Caballo Sin Nombre », 2008-2013, AMC. Première diffusion : 28 mars 2010.
- 23 ALTMAN, Rick, *Film/genre, op. cit.*, p.151, « both the genre and the spectator's generic pleasure would be destroyed by revealing the truth – ostensibly society's greatest value » (texte original).
- 24 DEROIDE Ioanis, *Les séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Ellipses, « Culture pop », 2011, p.154.

BIBLIOGRAPHIE

Articles :

SMITH Victoria, « Our Serial Killers, Our Superheroes, and Ourselves: Showtime's *Dexter* » in *Quarterly Review of Film and Video*, vol.28, issue 5, 2011.

Ouvrages :

ALTMAN Rick, *Film/genre*, London, British Film Institute Publishing, 1999.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, « Nathan Cinéma », 2002, p.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1982.

DEROIDE Ioanis, *Les séries TV. Mondes d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Ellipses, « Culture pop », 2011.

FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 2010.

JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS, Débats, 2011.

Sites internet :

<http://www.cnrtl.fr/definition/alteration>

[Séminaire Ciné-Séries : culture, mise en scène, récit sériel \(www.univ-paris3.fr/medias/fichier/se-769-minaire-cine-769-se-769-ries-13-14-ircav-afeccav_1381250675373.pdf?INLINE=FALSE\)](http://www.univ-paris3.fr/medias/fichier/se-769-minaire-cine-769-se-769-ries-13-14-ircav-afeccav_1381250675373.pdf?INLINE=FALSE)

<http://seriestv.blog.lemonde.fr/2009/10/07/podcast-the-world-series-1/>

http://37.59.30.90:8080/contents/theworldseries/20091007_tws_1_01.mp3

Séries télévisées :

Breaking Bad, AMC, 2008-2013, Vince Gilligan.

Dexter, Showtime, 2006-2013 : Clyde Phillips (2006-2009), Chip Johannessen (2010), Scott Buck (2011-2013).

Malcolm in the Middle, Fox, 2000-2006, Linwood Boomer.

Six Feet Under, HBO, 2001-2005, Alan Ball.