



**HAL**  
open science

# “ Living in Harmony? ” The Prisoner et l’expérience hors du genre

James Dalrymple

► **To cite this version:**

James Dalrymple. “ Living in Harmony? ” The Prisoner et l’expérience hors du genre. Imaginaire sériel : les mécanismes sériels à l’œuvre dans l’acte créatif, 2017. hal-01885439

**HAL Id: hal-01885439**

**<https://hal.science/hal-01885439>**

Submitted on 10 Oct 2018

**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.

# « Living in Harmony? » *The Prisoner* et l'expérience hors du genre

## James Dalrymple

Diffusée pour la première fois en 1967–68, la série télévisée culte *The Prisoner* associe des éléments de la fiction d'espionnage, de la science-fiction, « de la satire sociopolitique et surréaliste<sup>1</sup> », et de l'allégorie existentielle. Patrick McGoochan interprète un agent secret anonyme que l'on voit subitement démissionner de ses fonctions. Souhaitant apparemment partir en vacances, il est gazé dans son appartement et se réveille dans une station balnéaire idyllique. Il devient évident qu'il est impossible de s'enfuir de ce « Village », habité par des gens souriants, qui ont visiblement subi un lavage de cerveau et qui portent tous des numéros plutôt que des noms. Découpée en 17 épisodes n'ayant, pour la plupart, aucun arc narratif commun, *The Prisoner* raconte les tentatives des gardiens du Village (une organisation aux tendances politiques peu claires) pour soustraire de force à « Numéro Six » des informations confidentielles à l'aide de différentes méthodes de torture psychologique.

On examine la façon dont *The Prisoner* utilise la série télévisée comme moyen de renforcer la thématique de l'emprisonnement. Au lieu de se contenter d'être une simple concession aux conventions télévisuelles, la forme sérielle devient un outil d'emprisonnement à travers duquel Numéro Six doit revivre le récit de son incarcération à chaque épisode. De même, on tente d'examiner l'utilisation des attentes de genre dans *The Prisoner* et de voir si elles sont vitales à son discours. Plusieurs épisodes sont définis par un changement de genre lorsque le héros, sous l'influence de substances psychoactives, est contraint de vivre un récit inventé par ses gardiens. D'une façon plus radicale, dans l'épisode « Living in Harmony » Numéro Six se retrouve à jouer le rôle d'un sheriff de Western, tentant d'abandonner son insigne. Néanmoins, les ressemblances entre cette ville de l'Ouest américain, Harmony, et le Village, reprennent graduellement leurs droits. Au lieu d'être libérateur, ce changement de genre renforce encore une fois l'emprisonnement de Numéro Six. Le titre même de l'épisode est

---

<sup>1</sup> Chris Gregory, *Be Seeing You ... Decoding The Prisoner*, Luton : University of Luton Press, 1997, 1. (« surreal political and social satire »)

révéléateur : « Living in Harmony » constitue-t-il un écart radical vis-à-vis de la norme, un scénario improbable pour une série à court d'idées, ou plutôt en parfaite harmonie avec ses thèmes centraux ?

Afin d'analyser la façon dont le genre est employé et subverti dans *The Prisoner*, il faut d'abord examiner les conditions particulières qui ont permis à Patrick McGoochan de faire produire la série. Ce dernier était à ce moment-là un des acteurs de télévision les plus connus de sa génération, ayant joué le rôle du héros dans la série *Danger Man*<sup>2</sup>, diffusée en 1960–68 et produite par la société de production et de distribution britannique ITC<sup>3</sup>. Telle était la célébrité de McGoochan à ce moment-là, qu'il a refusé à deux reprises la proposition d'interpréter le rôle de James Bond<sup>4</sup>, avant et après le passage de Sean Connery. Il avait également acquis une influence considérable sur la production de *Danger Man*, considérée comme étant la première série télévisée d'espionnage, et qui a débuté avant la sortie de *Dr. No* en 1962, le premier film de la franchise James Bond. Il existait, cependant, une différence cruciale entre les deux personnages. Alors que James Bond dispose d'un permis de tuer et a toujours été un coureur de jupons notoire, John Drake a rarement utilisé des armes et n'a jamais séduit de femmes. Patrick McGoochan a apparemment insisté que le personnage original de John Drake, créé par Ralph Smart, soit modifié à cet effet. Ceci suggère à la fois sa force de caractère pour obtenir ce qu'il voulait des producteurs de télévision et, en outre, un code moral très strict qui a déteint sur la conception de *The Prisoner*. Lors que McGoochan a décidé de terminer *Danger Man*, tant était son pouvoir qu'il a pu proposer à ITC une nouvelle série dont il serait à la fois le héros et le producteur. Malgré le fait que le concept était bien étrange, ITC a alloué un budget qui faisait de McGoochan l'acteur britannique le mieux payé de l'époque, et la série la plus chère à produire.

Telles étaient les similarités entre le personnage de John Drake et de Numéro Six que certains ont suggéré qu'ils étaient censés être le même personnage. Justement, l'idée pour la série semble avoir été inspirée en partie par un épisode de *Danger Man*, « Colony Three », qui

---

<sup>2</sup> La série est connue en France sous le nom *Destination Danger*, alors qu'aux Etats-Unis elle était intitulée *Secret Agent*.

<sup>3</sup> ITC (Incorporated Television Company) était derrière de nombreux grands succès à la télévision dans les années 60 et 70, non seulement au Royaume-Uni, mais un peu partout dans le monde, notamment aux Etats-Unis.

<sup>4</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, *op.cit.*, p.15.

comprend des éléments similaires<sup>5</sup>. Alors que McGoohan a nié tout lien entre les deux séries, George Markstein, scénariste et cocréateur de *The Prisoner*, a soutenu ces arguments. Il a été suggéré qu'il s'agissait d'un problème de droits d'auteur : les producteurs de *The Prisoner* ne voulaient pas payer des redevances à Ralph Smart pour la réutilisation du héros John Drake<sup>6</sup>. Néanmoins, comme le suggèrent de nombreux critiques, les premiers téléspectateurs de la série ont probablement perçu la séquence du générique d'ouverture comme la démission de John Drake des services de renseignement<sup>7</sup>.

Après le tournage des 13 premiers épisodes, McGoohan a décidé avec ITC de terminer *The Prisoner*, ayant résisté à des demandes pour une série de 26 à 30 aventures. Pour ITC, une série plus longue aurait eu un potentiel de vente et de marketing plus important, surtout aux Etats Unis. Et pourtant, McGoohan a refusé, inquiet que l'esprit de la série serait compromis par de telles demandes<sup>8</sup>. Quatre ultimes épisodes ont été négociés, au cours desquels McGoohan devait mener la série à sa conclusion définitive. C'est à ce moment-là que George Markstein a démissionné, permettant à McGoohan de mettre au premier plan la dimension allégorique de la série, une dimension avec laquelle le scénariste n'était pas d'accord. Le départ de Markstein a également permis à McGoohan d'assumer le plein contrôle créatif sur la série, du jamais vu pour un acteur.

Indépendamment de la séquence d'ouverture, qui sert comme un récapitulatif de l'enlèvement de Numéro Six, et des deux derniers épisodes, qui constituent deux parties du même récit, *The Prisoner* est essentiellement une série plutôt qu'un feuilleton, puisque les épisodes ne sont pas interconnectés. Néanmoins, les téléspectateurs s'attendaient à des réponses aux questions concernant l'organisation qui a enlevé le héros et son but. Après tout, ces questions, adressées au bourreau principal Numéro Deux, figurent dans chaque générique d'ouverture : « où suis-je ? », « de quel côté êtes-vous ? », « qui est le numéro un ? » McGoohan a fait des constats contradictoires quant à l'existence ou non d'un récit global. D'une part, il a déclaré que seuls les sept premiers épisodes étaient fidèles à sa vision originale, et que la série a été

---

<sup>5</sup> Voir Steven Paul Davies, *The Prisoner Handbook*, London, Pan Books, 2002, p.22.

<sup>6</sup> Voir Andrew Pixley, *The Prisoner – A Complete Production Guide*, London, Network Distributing Ltd, p.13.

<sup>7</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, *op.cit.*, p.54.

<sup>8</sup> Voir Davies, *Handbook*, *op.cit.* p.54.

prolongée afin de satisfaire les exigences des financeurs<sup>9</sup>. En revanche, George Markstein souhaitait une série composée de 26 épisodes, dans laquelle Numéro Six quitte le Village avant de trouver qu'il est en quelque sorte encore prisonnier dans le monde extérieur.

Il est nécessaire de comprendre les contraintes de production qui régissent la forme de la série dans le passé et d'une certaine mesure aujourd'hui. Compte tenu du coût du montage des décors et des services d'une équipe de tournage, il était logique, pour des raisons financières, de produire une succession d'émissions similaires utilisant les mêmes ressources, avec l'intention de développer un public autour d'un scénario fixe. En effet, pour *The Prisoner*, McGoohan a conservé une grande partie de l'équipe de production de *Danger Man*. De même, le lieu de tournage du Village, Portmeiron au Pays de Galles, avait déjà été utilisé dans l'un des épisodes de cette série. Plus tard, McGoohan s'est plaint que les écrivains et l'équipe de production de *The Prisoner* étaient sous trop de pression pour livrer les derniers épisodes, puisque la série avait déjà été vendue aux chaînes de télévision à l'étranger, notamment aux Etats-Unis. Cela suggère que certains épisodes plus étranges vers la fin de la série étaient une conséquence de ces contraintes. La pression sur les écrivains de livrer des scripts originaux pour les derniers épisodes était d'autant plus exacerbée du fait du départ de George Markstein. Pourtant, des solutions ingénieuses ont été trouvées. Durant le tournage de la série, McGoohan a joué un rôle dans le thriller d'espionnage Hollywoodien *Ice Station Zebra* (1968), utilisant son cachet pour financer *The Prisoner*, qui avait excédé son budget. Autour de son absence, un scénario a été conçu pour un épisode dans lequel Numéro Six se trouve de retour chez lui mais emprisonné dans le corps d'un autre homme. Une forme de torture effectuée par ses ravisseurs pour briser sa volonté, ce concept a permis à McGoohan de n'apparaître que brièvement dans l'épisode, « Do Not Forsake Me, Oh My Darling », le libérant ainsi pour le rôle hollywoodien.

En revanche, c'est l'épisode suivant, « Living in Harmony », qui semble avoir particulièrement rendu les téléspectateurs perplexes pour son départ du réalisme : un épisode dans le genre Western, coécrit et réalisé par David Tomblin. Les écrivains craignaient initialement que McGoohan n'accepterait pas le script du fait de ses valeurs pacifistes<sup>10</sup> : l'épisode comprend de longues bagarres au coup de poing ainsi qu'un meurtre-suicide au

---

<sup>9</sup> Voir Pixley, *Production Guide*, op.cit., p.15 et p.48.

<sup>10</sup> Voir Davies, *Handbook*, op.cit., p.56.

dénouement. Néanmoins, des parallèles émergent entre cette ville de l'Ouest sauvage, Harmony, et le Village. McGoochan joue le rôle d'un sheriff de Western, qui tente d'abandonner son insigne, un cliché du genre qui reflète les tentatives de Numéro Six pour démissionner des services de renseignement. Son ennemi juré Numéro Deux se retrouve dans le personnage de « The Judge », une figure puissante à Harmony qui rejette sa démission et tente de le forcer à travailler pour lui. Afin de contrarier les attentes des téléspectateurs, cet épisode ne dispose pas de générique d'ouverture<sup>11</sup>, et les plonge directement, et sans les prévenir, dans ce qui semble être une autre série télévisée. C'est seulement au point culminant de l'épisode que l'on apprend que le déroulement de l'action n'est en fait qu'une hallucination de la part Numéro Six, sous l'influence de substances psychoactives imposées sur lui par ses ravisseurs. Malgré la continuité apparente de la thématique, le changement de genre que constitue « Living in Harmony » a été jugé trop radical pour de nombreux fans et critiques, identifié par certains comme le moment où la série, à court d'idées, avait beaucoup perdu en crédibilité<sup>12</sup>.

Une manière moins péjorative d'analyser « Living in Harmony » serait de le considérer comme étant un exemple d'une « expérience hors du genre<sup>13</sup> », un terme défini par le site web [tvtropes.org](http://tvtropes.org) pour décrire un changement temporaire de genre, utilisé comme un artifice narratif dans de nombreux médias. L'un des premiers exemples de ce type, « Living in Harmony » suggère une manière, beaucoup imitée depuis, dont une série peut se réinventer, ne serait-ce que pour un épisode : ceci permet à la série d'exprimer sa thématique centrale malgré les contraintes de la forme. Bien que les contraintes de production de *The Prisoner* puissent conduire à conclure que « Living in Harmony » montrait que les écrivains étaient à court d'idées, on constate en revanche que l'épisode correspond bien au concept original. Afin d'expliquer comment, il faut d'abord examiner quelles sont les préoccupations thématiques réelles de la série.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.137 : Contrairement à la norme, seuls les mots *The Prisoner* apparaissaient à l'écran. C'était apparemment contraire à la volonté de McGoochan, qui ne voulait mettre rien du tout.

<sup>12</sup> Voir Stephen McGinty, *Edinburgh Evening News*, 20 September 2002. Accès en ligne, le 30 juillet 2015 : <http://www.edinburghnews.scotsman.com/what-s-on/it-was-your-favourite-show-the-best-thing-on-tv-then-they-had-to-go-and-jump-the-shark-1-622002>

<sup>13</sup> Site consulté le 19 janvier 2015: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/OutOfGenreExperience>

McGoohan a toujours insisté que la série a été conçue comme étant une allégorie sur la lutte pour la liberté de l'homme face à un monde de plus en plus systématisé et bureaucratique<sup>14</sup>. De plus, de nombreux critiques ont interprété la série comme étant non seulement une critique de la paranoïa et des stratagèmes de la guerre froide, mais également une critique de la société de consommation<sup>15</sup> : le Village ressemble à un centre de vacances idyllique des années 1950, peuplé d'habitants souriants qui ont subi un lavage de cerveau<sup>16</sup>. À un moment donné Numéro Deux constate qu'il aimerait que le monde entier soit transformé en une société comme celle du Village, où les gens échangent leur liberté pour les satisfactions banales des loisirs perpétuels. Il semblerait improbable que, dans les années 1960, une série de télévision grand public soit le meilleur forum pour explorer ces préoccupations. En revanche, plutôt qu'une contrainte, on constate que l'absence d'un arc narratif commun a l'effet de cerner le discours sur la liberté humaine. Contrairement aux autres séries qui mettent l'accent sur les exploits d'un héros, le trope répétitif de *The Prisoner* est son ultime échec à s'échapper. Dans plusieurs épisodes, Numéro Six arrive à quitter sa prison avant de se retrouver de nouveau au Village. Bien qu'il résiste aux tentatives de ses ravisseurs pour le faire parler, presque chaque épisode se termine de la même manière, avec un montage de barres de prison fermant brusquement devant une image de son visage. Certains critiques ont même comparé *The Prisoner* au film *Groundhog Day*<sup>17</sup> (*Un jour sans fin* en France), sorti en 1993, où Bill Murray se retrouve à répéter le même jour à l'infini. *The Prisoner* semble suggérer cela dans la récapitulation de l'histoire originale lors du célèbre générique d'ouverture. C'est presque comme si chaque épisode constituait la répétition du même cauchemar original. La manière dont la série « reproduit et répète un événement même désagréable » rappelle le célèbre essai de Freud, « Au-delà du principe de plaisir<sup>18</sup> », sur la tendance à la répétition dans la vie psychique, inspiration pour de nombreuses études sur l'art narratif. Selon Freud, « le caractère désagréable d'un événement n'est pas incompatible avec sa transformation en un objet de jeu, avec sa reproduction scénique<sup>19</sup> ». Bien que cette

---

<sup>14</sup> Voir Davies, *Handbook*, op.cit. p.45.

<sup>15</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, op.cit., p.17.

<sup>16</sup> Voir Davies, *Handbook*, op.cit., p.161.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 226.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, trad. Dr. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1968, p. 33.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 16.

James Dalrymple - « Living in Harmony? » *The Prisoner* et l'expérience hors du genre

utilisation du générique pour réexpliquer le concept narratif original ne soit pas rare<sup>20</sup>, on constate que son effet dans *The Prisoner* est essentiel à l'impact de la série.

Il est également important de noter que Patrick McGooohan détestait les incursions dans sa vie privée, et semble avoir finalement rejeté la gloire et le succès qui lui ont été accordés (y compris la possibilité de jouer le rôle de James Bond). Il est donc tentant d'identifier un sous-texte dans *The Prisoner* : la rejection de Patrick McGooohan de la célébrité qui lui a été attribuée lors de la diffusion de *Danger Man*, et sa volonté de rester hors de la vie publique. Justement, les interviews de l'époque avec McGooohan ont souvent été marquées par une grande réticence et une très mauvaise humeur de sa part : il supportait mal les tentatives pour lui faire donner des explications précises sur la signification de la série, ainsi que les questions à propos de sa vie personnelle.

Malgré la force de caractère qui a conduit la production de *The Prisoner*, la suite de sa carrière a été remarquablement discrète, avec un enchaînement de rôles relativement mineurs au cinéma et à la télévision à son nom. Cela suggère soit un désintérêt pour la célébrité, soit que sa carrière a souffert dû à son refus de jouer le jeu de la publicité attendu des acteurs principaux, ou les deux. La démission de Numéro Six des services de renseignement fait écho à sa démission du rôle de John Drake dans *Danger Man*<sup>21</sup> : même George Markstein pensait que le concept original servait comme un parallèle du départ de McGooohan de la série précédente<sup>22</sup>.

Parmi les préoccupations thématiques de la série était le sentiment qu'avait Patrick McGooohan que la technologie avançait trop vite<sup>23</sup>. Cette ambivalence envers la technologie se trouve dans l'utilisation de systèmes de surveillance pour contrôler les habitants du Village. Tout mouvement de Numéro Six est traqué jusqu'à l'obsession : ses activités regardées en direct par ses ravisseurs, ou rediffusées devant lui sur le grand écran dans le quartier général de Numéro Deux, y compris des séquences des épisodes précédents. Bien que la série montre l'influence de *1984* de George Orwell, c'est presque certainement la première série télévisée grand public à explorer l'utilisation de la surveillance comme

---

<sup>20</sup> La même technique a été utilisée dans la série américaine *The Fugitive* à l'époque.

<sup>21</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, *op.cit.*, p.15.

<sup>22</sup> Voir Pixley, *Production Guide*, *op.cit.*, p.12.

<sup>23</sup> Voir Davies, *Handbook*, *op.cit.*, p.162.

un outil au service du contrôle social. Le fait que les mouvements des habitants du Village sont également contrôlés par un système de carte bancaire qui traque leurs achats, et que leurs appels, faits sur des téléphones portables, sont mis sur écoute, anticipe l'avenir d'une manière plus prémonitoire que beaucoup de gadgets de films et de séries de science-fiction. Le slogan de Numéro Six, une salutation utilisée également par les autres villageois lorsqu'ils se quittent, est « Be Seeing You<sup>24</sup> », accompagnée par un geste où l'index et le pouce forment un cercle porté devant l'œil. C'est à la fois une reconnaissance, de la part de Numéro Six, qu'il fait l'objet de surveillance, mais également un rappel que rien n'échappe à son attention : après tout, il est agent secret. De plus, le slogan est symbolique de la prison que constitue la forme de la série télévisée. Malgré ses tentatives pour s'échapper, le spectateur sait qu'il verra Numéro Six dans le prochain épisode<sup>25</sup>, car s'il n'y avait pas de Village emprisonnant, il n'y aurait pas de série. On pourrait même constater que le slogan sert comme une critique du téléspectateur qui, comme les villageois, est un prisonnier de ses habitudes.

Comme certains critiques l'ont suggéré, *The Prisoner* anticipe le film *The Truman Show*<sup>26</sup> en 1998, dans la manière dont la série dépeint un monde entièrement mis-en-scène autour d'un individu, tous les autres personnages jouant un rôle. Comme le héros éponyme interprété par Jim Carey, Numéro Six se retrouve prisonnier dans une communauté artificiellement idyllique. Alors que dans le film de Peter Weir ce sont les téléspectateurs qui forment le public qui regarde les mouvements du héros, et que, dans la série, il s'agit de tortionnaires politiques, *The Truman Show* et *The Prisoner* ont une thématique commune : celle qui relie le spectacle, le voyeurisme et l'emprisonnement.

Si l'épisode « Living in Harmony » est une « expérience hors du genre » il faut d'abord analyser dans quel genre *The Prisoner* s'inscrit. Avant de le faire, il est important de reconnaître qu'il n'y existe pas de genre « pur » ; tout genre est composé de différentes influences et allusions. Comme s'interroge Jacques Derrida : « Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi [du genre] même, une loi d'impureté ou un principe de contamination?<sup>27</sup> » En revanche, des séries s'adressent aux

---

<sup>24</sup> Dans la version française de la série, la phrase est traduite par « Bonjour chez vous! ».

<sup>25</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, *op.cit.*, p.43.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.222

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p.254.

téléspectateurs de manière qui déclenche des attentes génériques<sup>28</sup>, même des séries aussi décalées que *The Prisoner*. En effet, il existait des divergences d'opinion entre McGoohan et Markstein quant au genre. Ce dernier avait déjà connu beaucoup de succès en tant qu'écrivain de romans d'espionnage, s'inspirant de ses expériences pendant la deuxième guerre mondiale quand il était journaliste attaché aux services de renseignement britanniques<sup>29</sup>. C'est dans ce contexte que Markstein avait apparemment entendu parler d'un centre secret britannique en Ecosse qui logeait des espions qui en savait trop<sup>30</sup>. En revanche, McGoohan s'intéressait davantage aux implications allégoriques de l'histoire, et était donc moins déterminé à rendre la série réaliste. En effet, les quatre derniers épisodes après le départ de Markstein sont marqués par de nombreuses touches surréalistes et allégoriques. Paradoxalement, McGoohan a constaté par ailleurs que seuls les sept premiers épisodes ont été fidèles à l'idée originale, même si ces aventures sont les plus conformes aux conventions de la série télévisée d'espionnage, portant donc l'empreinte de George Markstein<sup>31</sup>. Quelle que soit la vérité, il y a peu de contestation que *The Prisoner* était également censé être une dystopie orwellienne. McGoohan a publiquement reconnu l'influence de *1984*<sup>32</sup>, évidente dans l'accent mis sur la surveillance, ainsi que les slogans totalitaires qui apparaissent dans la série<sup>33</sup>. Par ailleurs, certains critiques ont identifié l'empreinte de *Brave New World* de Aldous Huxley<sup>34</sup> dans la représentation du Village idyllique habité par des gens quasi-identiques qui ont subi un lavage de cerveau. La série rappelle également *Le Procès* de Franz Kafka, de la vision cauchemardesque et surréaliste de la bureaucratie officielle, aux crimes sans nom dont Numéro Six est accusé. Une des raisons pour lesquelles *The Prisoner* était si étonnante est que la forme de la série télévisée d'espionnage sert des préoccupations allégoriques. C'est un

---

<sup>28</sup> Voir John Adams, « *Yes, Prime Minister: Social reality and comic realism in popular television drama* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.67 : « Les conventions du genre de la télévision dépendent de la manière dont les téléspectateurs dialoguent avec le contenu, le style et les modes d'adresse dans une émission donnée. À travers un cadre complexe de références génériques, chaque émission propose, ou permet de reconnaître, le genre présenté. » (« Generic conventions of television genre turn on ways in which viewers engage with content, style and modes of address in a given programme. Through a complex frame of generic references, each programme proposes, or allows recognition of, what *kind* of comedy is being presented. »)

<sup>29</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, *op.cit.*, p.31.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>33</sup> Voir, par exemple, le panneau dans le premier épisode : « Les questions sont un fardeau pour les autres, les réponses une prison pour soi-même ! » (« Questions are a Burden to Others, Answers a Prison to Oneself. »)

<sup>34</sup> Voir Davies, *Handbook*, *op.cit.*, p.159.

exemple parfait de comment, comme l'ont constaté John Fiske et John Hartley, le caractère très familier de la télévision peut lui permettre d'agir en tant que moyen de distanciation<sup>35</sup>. Et pourtant, comme l'indique Chris Gregory, l'ère où l'on peut présenter une émission si étrange au grand public est probablement révolue. L'arrivée de la série à l'époque était très attendue, non seulement en raison de la célébrité de McGoohan, mais également de son gros budget et du fait qu'elle soit diffusée à une heure de grande écoute. Si *The Prisoner* était diffusée pour la première fois aujourd'hui, un public spécifique serait ciblé à l'avance<sup>36</sup>. Il faut se rappeler qu'il n'existait que trois chaînes à l'époque, dont deux menées par la BBC. Dans l'ère de la télévision par satellite et du web, où l'on regarde ce que l'on veut quand on veut, les conditions qui font de la série une surprise subversive ont disparu.

Malgré son caractère allégorique et surréaliste, le succès de *The Prisoner* se trouve en partie dans son identification avec certaines conventions de la série télévisée d'espionnage. *The Prisoner* s'adressait à un public familiarisé avec les éléments d'intrigue et de science-fiction qui caractérisaient les séries et films portant sur les exploits des agents secrets de la guerre froide. Comme le souligne Chris Gregory, le quartier général rétro-futuriste haute technologie de Numéro Deux rappelle les ennemis puissants des films de James Bond et des séries américaines comme *The Man from U.N.C.L.E.*<sup>37</sup> en 1964–68 (intitulé *Des agents très spéciaux* en France). La question posée par Numéro Six dans chaque générique d'ouverture, « Qui est Numéro Un ? », fait penser qu'il existe une sorte de génie du mal<sup>38</sup> comme Blofeld, l'ennemi juré de James Bond parodié par Mike Myers avec le personnage de Dr. Evil dans la saga Austin Powers. En effet, la série télévisée d'espionnage était l'un des genres les plus populaires des années 60, l'agent secret un héros mythique dans la période de la guerre froide suivant la crise des missiles de Cuba<sup>39</sup>. Le fait que « Living in Harmony » revienne au genre Western, démodé à l'époque, suggère une approche critique envers les affiliations génériques

---

<sup>35</sup> John Fiske et John Hartley, *Reading Television*, Londres : Routledge, 1978, p.19 : « it is the very familiarity of television which enables it [...] to act as an agency for defamiliarization ».

<sup>36</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, op.cit., p.187.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>38</sup> Par ailleurs, la série semble parodier explicitement la convention du génie du mal. Dans un des quatre derniers épisodes, « The Girl Who Was Death », Numéro Six est de retour à Londres où il tente de déjouer une attaque nucléaire. Le récit, qui met au premier plan le genre de la série télévisée d'espionnage, a été recyclé à partir d'un scénario inutilisé de *Danger Man*. En revanche, cet épisode commence et se termine avec Numéro Six lisant une histoire à deux enfants, un mise-en-abîme étrange qui met en doute l'ontologie de l'aventure que l'épisode représente.

<sup>39</sup> Voir Gregory, *Be Seeing You*, op.cit., p.14.

de la part des scénaristes et des producteurs. D'après Gregory, l'épisode illustre la notion que l'on peut considérer la situation de Numéro Six comme étant universelle, qui pourrait se dérouler quel que soit le lieu, la période représentée ou le genre<sup>40</sup>. En revanche, on pourrait constater que l'épisode suggère que le genre lui-même peut être considéré comme une forme de prison. Du début de la série aux derniers épisodes, Numéro Six se retrouve dans des environnements virtuels qui ressemblent à des studios de tournage. Dans l'épisode « A.B. et C. », le héros est drogué afin que ses ravisseurs puissent manipuler ses rêves, qui sont simultanément convertis en images télévisées. Si l'on considère que *The Prisoner* compte de nombreux exemples de mis-en-abîme de cette sorte, le changement de genre que constitue « Living in Harmony » semble plus conforme à l'esprit original de la série.

Pour illustrer la continuité de ces idées, on analyse une scène du premier épisode dans laquelle Numéro Six découvre sa maison dans le Village pour la première fois, suivie d'une scène de « Living in Harmony ». En ce qui concerne la scène du premier épisode, la musique semble servir au départ à souligner, de manière insidieuse, le sentiment de retour chez lui que les ravisseurs cherchent à déclencher chez Numéro Six. En effet, la musique d'accompagnement pour des scènes de film et de télévision a souvent précisément ce rôle : de souligner artificiellement pour le (télé)spectateur l'ambiance de l'action, ou de donner vie aux pensées des personnages<sup>41</sup>. Dans cette scène, en revanche, la musique est non seulement conçue pour évoquer un sentiment d'accueil et de confort chez Numéro Six, mais on se rend compte rapidement qu'il peut l'entendre lui-même. Plutôt que de se soumettre aux effets de cette musique, Numéro Six explore sa maison avec impatience, trouvant dans la cuisine des produits alimentaires contenus dans les emballages uniformes du Village. Pensant que la musique sort d'une radio située dans le salon, il commence à s'énerver, avant de la saisir et de la casser violemment par terre. Cependant, la musique continue sans interruption, étant diffusée par une autre source qu'il ne peut contrôler. Dans cette scène, Numéro Six semble

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>41</sup> Voir Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 264 : « La musique dans le cinéma [...] est une des techniques qui semblerait antinaturaliste. Et pourtant, elle a été absorbée par une esthétique naturaliste. [...] Le cinéma classique [...] substitue souvent pour le réalisme superficiel des apparences visuelles, le réalisme en fin de compte plus persuasif de réponse subjective. La musique d'accompagnement des films hollywoodiens [...] met de l'huile dans les rouages de la continuité narrative ». (« Film music, like montage, is one of those devices which seem at first glance antinaturalistic, but which in fact came to be recuperated by a naturalist aesthetic. [...] Conventional cinema, however, often substitutes for the superficial realism of visual appearances the ultimately more persuasive realism of subjective response. The musical scores of Hollywood dramatic films [...] oil the wheels of narrative continuity ».)

résister aux techniques qu'emploie la culture populaire, notamment le cinéma et la télévision, pour manipuler les émotions des spectateurs. La musique est intradiégétique<sup>42</sup> pour le spectateur, mais elle fonctionne de manière presque extradiégétique pour Numéro Six, extérieur à la narration. Autrement dit, il est prisonnier d'une émission de télévision à laquelle il ne souhaite pas participer, de manière similaire à *The Truman Show*.

Dans une scène vers la fin de « Living in Harmony », Numéro Six se réveille pour découvrir que le récit qu'il vivait était en fait une sorte de réalité virtuelle qui lui avait été imposée par ses ravisseurs. Comme dans la scène du premier épisode, où Numéro Six trouve dans sa maison de la nourriture qui est probablement fausse, et que la musique d'accompagnement est canalisée à partir d'une source inconnue, il se rend compte que le village de Harmony n'est qu'un décor de studio de tournage. En effet, une grande partie de l'ensemble ainsi que ses adversaires ne sont apparemment que des silhouettes en carton, et le déroulement du scénario a été diffusé en direct à l'écran dans le quartier général de Numéro Deux. En quittant le décor, il comprend tout de suite qu'il est toujours dans le Village. La musique d'accompagnement pour les scènes à Harmony s'entremêle avec celle des festivités typiques du Village : la dissonance soulignant la mise-en-abîme. Numéro Six se rend compte qu'il a été prisonnier d'un rêve qui ressemble à une émission de télévision, élaborée spécifiquement pour lui dans un monde déjà entièrement chorégraphié et illusoire.

Pour conclure, alors que le changement de genre radical que constitue « Living in Harmony » pourrait être perçu comme une réponse aux contraintes de production imposées à la série, il ne constitue pas un exemple d'une série à court d'idées qui a perdu en crédibilité. Comme le titre de l'épisode le suggère, la thématique de « Living in Harmony » est en harmonie avec ce qui l'a précédé, non seulement dans la manière dont le récit fait écho aux tentatives de la part de Numéro Six pour démissionner, mais également dans les questions que l'épisode pose sur les techniques manipulatoires de la culture populaire. Dans ce contexte, on peut réinterpréter le discours de la série comme une critique non seulement de la liberté humaine de manière plus générale, mais également le caractère contraignant de la série télévisée et du genre. Alors que *The Prisoner* montre, à travers une « expérience hors du genre », comment une série peut

---

<sup>42</sup> Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.280 : « la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit; donc, dans notre terminologie, en ce sens général, diégétique = « qui se rapporte ou appartient à l'histoire »; dans un sens plus spécifique, diégétique = intradiégétique. »

James Dalrymple - « Living in Harmony? » *The Prisoner* et l'expérience hors du genre

échapper temporairement à ces contraintes, les attentes du public et des financeurs sont finalement plus difficiles à éviter. Justement, Patrick McGoochan semble avoir passé une grande partie de sa carrière à fuir les contraintes imposées sur lui par sa célébrité, sa démission du rôle de John Drake en *Danger Man* reconfiguré dans *The Prisoner*, une série qui a confondu les téléspectateurs de l'époque, avant de gagner de nombreux fans par la suite.

## **Bibliographie**

Adams, John, « *Yes, Prime Minister: Social reality and comic realism in popular television drama* », dans *British Television Drama in the 1980s*, dir. George W. Brandt, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp.62–85.

Davies, Steven Paul, *The Prisoner Handbook*, London, Pan Books, 2002.

Derrida, Jacques, *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986.

Fiske, John, et Hartley, John, *Reading Television*, Londres, Routledge, 1978.

Freud, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*, trad. Dr. S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1968, pp.7–82.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

Gregory, Chris, *Be Seeing You ... Decoding The Prisoner*, Luton, University of Luton Press, 1997.

McGinty, Stephen, *Edinburgh Evening News*, 20 September 2002.

Pixley, Andrew, *The Prisoner – A Complete Production Guide*, London, Network Distributing Ltd, 2008.

Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1985.