



HAL
open science

“ Je ne suis pas un numéro ”

Eve Lamendour

► **To cite this version:**

Eve Lamendour. “ Je ne suis pas un numéro ”. *Entreprises et Histoire*, 2015, 79 (2), pp.207-210.
10.3917/eh.079.0207 . hal-02144009

HAL Id: hal-02144009

<https://hal.science/hal-02144009v1>

Submitted on 3 Dec 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.

CLIN D'ŒIL

« JE NE SUIS PAS UN NUMÉRO »

par Ève Lamendour

CEREGE, IAE La Rochelle

« – Où suis-je ?

– Au Village.

– Qu'est-ce que vous voulez ?

– Des renseignements.

– Dans quel camp êtes-vous ?

– Vous le saurez en temps utile... Nous voulons des renseignements ... des renseignements ... des renseignements...

– Vous n'en aurez pas !

– De gré ou de force, vous parlerez.

– Qui êtes-vous ?

– Je suis le nouveau numéro 2.

– Qui est le numéro 1 ?

– Vous êtes le numéro 6.

– Je ne suis pas un numéro, je suis un homme libre !¹ »

Diffusée pour la première fois en France en février 1968, la série télévisée britannique *Le Prisonnier* (*The Prisoner*) bénéficie d'une aura en Europe et aux Etats-Unis qui peut sembler disproportionnée². La série compte en effet 17 épisodes réalisés entre octobre 1966 et décembre 1967³. La diffusion en France est longtemps restée partielle sans que cela nuise à l'attraction qu'elle exerça sur le public de l'ORTF. Il faudra attendre 1991 pour que la télévision française diffuse la totalité des épisodes qui furent ensuite montrés à de multiples

¹ Dialogues du générique de la série pour la version française.

² Cette aura peut s'apprécier au nombre et à la pérennité des sites internet et blogs dédiés à la série (le site Six of One est l'émanation de "*The Prisoner Official Appreciation Society*" créée en 1977 (<http://www.sixofone.org.uk>), aux festivités destinées aux fans de la série, notamment mises en scène sur le lieu même du tournage, le village de Portmeirion au Pays de Galles.

³ Les informations factuelles concernant la série sont issues de P. Sérisier, *Le prisonnier. Sommes-nous tous des numéros ?* Paris, Puf, 2013. On y trouvera nombre d'informations sur le contexte de réalisation de la série.

occasions (des écrans de Paris Première à ceux de Arte) tout en étant accessibles en dvd⁴ et sur les sites de streaming.

Vue, revue, commentée, la série a pu être considérée comme un programme culte⁵, mais aussi comme un jalon⁶ dans la production télévisuelle : combinaison inédite de plusieurs genres, espionnage, science-fiction, fable psychanalytique, elle favorise la prolifération d'interprétations de la part des fans et la diversité des commentaires dans le champ académique⁷.

Pour comprendre les motifs de cet attrait durable, l'étude du générique de la série nous semble une bonne clef d'entrée. Son format est tout à fait inhabituel pour une série télévisée, que l'on se situe dans les années 1960 ou en 2015. Sa durée, près de 3 minutes, le fait qu'il soit répété épisode après épisode constituent un élément important de la narration. La tonalité fracassante de la bande son, musique et bruits d'ambiance associés dans ce générique (le thème est du au compositeur Ron Grainer), participe à l'identité de la série.

Le montage dynamique du générique joue du même tempo rapide : plus de 55 plans en 3 minutes⁸. Si ce type de montage semble la norme dans nombre de séries américaines contemporaines, il reste inhabituel pour une production des années 1960. Ainsi *Chapeau melon et bottes de cuir* (*The Avengers*), série comparable par le thème, l'originalité narrative, la période de production et le degré d'attachement des spectateurs, conserve au fil des saisons de la première vie de la série (1961-1969) à sa reprise (1976-1977) un générique très stylisé qui consiste en l'exposition des 2 puis 3 personnages centraux. Là le générique ne fait pas récit. Il apporte une saveur esthétique (qui sera bientôt perçue comme emblématique des années 1960) appuyée par une partition musicale, elle aussi très reconnaissable. La version de 1966 comporte un montage d'images fixes (une vingtaine) présentées en 43 secondes. Celle de 1967 comporte moins de 30 plans dont beaucoup en images fixes pour une durée de 1mn12. L'urgence et le fracas sont deux tonalités, représentatives du *Prisonnier*, et absentes du générique de *Chapeau melon et bottes de cuir*.

⁴ Coffret dvd TF1 vidéo, édité en 2000, 2004 et 2009.

⁵ Pour apprécier la persistance de cet attrait aux Etats-Unis, on lira E. Hanna, "Be selling you. The Prisoner as cult and commodity", *Television new media*, July 2014, vol.15, n°5, p.433-448.

⁶ S. Short, *Cult telefantasy series*, Jefferson, McFarland, 2011 définit la série comme "*The show that set the precedents*" (p.13).

⁷ En plus des sites internet, blogs et autres festivités (cf note 2), le nombre de publications consacrées à la série est impressionnant, en particulier dans le domaine universitaire, pour exemple : M. Bould, "This is the modern world: The Prisoner, authorship and allegory." *Popular Television Drama: Critical Perspectives*, 2005, p.93-109 et P. Le Guern, *Projet idéologique et mise en récit : le "Prisonnier" ou le culte d'un malentendu ?* thèse de doctorat, Rennes 2, 1995.

⁸ Il existe des différences entre version britannique et française de la série concernant la durée du générique qui évolue aussi au fil des épisodes (nous avons trouvé des versions variant de 2mn11 à 3mn02). Nous avons retenu pour l'analyse la version la plus fréquemment présente dans les épisodes en français (dvd).

Ce qui distingue le générique du *Prisonnier* est le condensé narratif⁹ qu'il offre, préalable indispensable à la compréhension de l'action qui suivra. L'économie narrative de ce générique consiste à montrer peu, ne pas expliquer, ne pas nommer les personnages, tout en s'appuyant sur une économie visuelle (la grande ville, Londres, montrée en quelques plans archétypaux : gratte-ciel, parking souterrain et quartier résidentiel).

Que voit-on ? La première moitié du générique fait état d'une démission fracassante. Bruit d'orage et musique forte rendent inutile tout dialogue. Ciel couvert, un homme encore jeune (l'acteur qui l'incarne Patrick McGoohan a 39 ans au moment du tournage), l'air déterminé rejoint Londres au volant d'une Lotus Seven (voiture distinctive, sportive à structure tubulaire sans portière ni toit). Parking anonyme, couloir sombre. Sa marche est cadencée par le bruit sonore de ses pas et, visuellement par un montage alternant des plans (cadrés en plongée) de son visage préoccupé et de ses pieds. Au bout du couloir une porte s'ouvre sur un bureau. La discussion animée n'est pas audible, l'interlocuteur à peine visible. L'orage se fait à nouveau entendre. Le poing tape sur la table et une lettre est remise. Ce que l'on comprend comme une démission est à l'image entérinée par des instruments : le portrait photographique du personnage est rayé d'une série de X par une machine à écrire dont on ne voit pas l'opérateur. La fiche annulée est déplacée mécaniquement dans une salle qui semble l'emblème de la bureaucratie : croisée de couloirs interminables, plus qu'une pièce en tant que telle, le lieu est constitué de rangées de casiers gris alimentés par une machine aérienne¹⁰. La fiche et la photo finissent dans le casier des démissions, l'intitulé "*resigned*" apparaît en gros plan à l'écran. La suite du récit permet de saisir que l'individu est face à une organisation dont on ne démissionne pas. L'homme déterminé se rend dans un quartier résidentiel, pénètre un appartement vide, fait sa valise quand il est interrompu par un gaz asphyxiant. Il se réveille alors que la musique tonitruante est remplacée par une tonalité plus apaisée. La pièce est identique mais la fenêtre laisse voir un paysage qui n'a plus rien de londonien. Le « Village » balnéaire où se déroulera la quasi-totalité de la série transpire l'artificialité. Le lieu n'est jamais nommé, le décor étant celui de Portmeirion, village du pays de Galles à la mode italienne, construit de toutes pièces entre 1925 et 1975 par l'architecte Williams-Ellis. Dans la dernière partie du générique, on suit celui qui devient le prisonnier parcourir les sites marquants du village : le beffroi qui en offre une vue aérienne, l'échiquier conçu pour des pièces à taille humaine, la plage comme horizon. Ce n'est qu'à ce moment-là, après les 2

⁹ On trouvera un procédé similaire dans une série postérieure *Amicalement vôtre* (*The Persuaders!*), diffusée à l'origine en 1971 et 1972.

¹⁰ Une image très similaire est donnée des dossiers du personnel dans le film de René Clair, *A nous la liberté*, en 1931.

premières minutes du générique, que l'on entend en voix off un dialogue, en l'occurrence celui retranscrit en guise d'*incipit*. L'espion démissionnaire, le prisonnier, le n° 6 ou celui qui dit « ne pas être un numéro » a enfin une voix. Il n'aura pas de nom au cours de la série. L'autre voix, celle du n°2, est audible avant que l'on ne voit le personnage installé dans un fauteuil bulle au centre d'un lieu de surveillance circulaire doté de dispositifs de surveillance et de contrôle au design sophistiqué : écran surdimensionné donnant à voir en direct la tentative de fuite éperdue du prisonnier, tableau de commande ultra-moderne, téléphones sans fil, caméras de surveillance sphériques, opérateurs casqués, images d'une bulle blanche géante dont on découvre plus loin l'usage. Il s'agit d'un dispositif de récupération visant ceux qui tentent de fuir le Village. L'objet organique, émergent de l'eau, semble doté d'une vie propre, le rendant capable de retrouver les fuyards.

Ce générique étonnant développe en 3 minutes un récit complexe en jouant de l'ellipse et en laissant sa place à l'ambiguïté. Autant d'éléments favorisant les interprétations multiples et encourageant au sein de la fiction le développement de la paranoïa qui est une caractéristique de la vie de l'espion (à tout le moins dans la fiction). Au fil des épisodes, il sera difficile d'avoir une certitude sur la parenté entre l'organisme londonien dont le prisonnier a démissionné et la communauté du Village au système de surveillance élaboré et dont le responsable est invisible. S'agit-il de deux organismes concurrents, adversaires ou d'une seule entité ? Son responsable, le n°1, s'impose comme la référence ultime utilisée pour justifier toute prise de décision. Et son absence physique semble renforcer sa performativité de figure d'autorité. Jamais visible à l'écran, il n'est pas même un nom, juste une désignation (n°1). Son identité n'est jamais révélée si ce n'est dans le dernier épisode de la série et peut-être dans le dialogue du générique comme une évidence qui ne serait compréhensible qu'*a posteriori*.

Cette représentation dans la *pop culture* de la fin des années 1960 du thème classique de l'individu opposé au système en donne une coloration particulière. Sont soulignés la puissance absurde et implacable d'une machinerie organisationnelle bureaucratique dont l'objet apparent est moins l'obtention d'informations que le cantonnement d'individus potentiellement déviants en un lieu et un temps sans progression possible. Détenu ici et maintenant, le n°6 n'a pas de futur si ce n'est la réitération de ses tentatives de fuite. Le générique en donne une démonstration marquante : la scène de la démission, muette, répétée épisode après épisode, donne à voir un présent actualisé indépassable bien plus qu'elle ne montre un fait passé justifiant l'emprisonnement. Cette répétition entêtée réfute toute linéarité au récit, il n'y a ni début, ni milieu, ni fin.

La dimension bureaucratique de l'organisation est en particulier perceptible dans la hiérarchie mise en scène : on a affaire à des individus réduits à un numéro traduisant leur rang dans la société. Cette forme d'instrumentalisation est couplée à l'impossibilité de l'action collective. Individu isolé, le n°6 voit ses capacités à agir limitées quand ses liens avec autrui sont contrariés par les manipulations exercées par l'organisation (fausses informations, faux alliés, récits faussés de leur disparition) qui accentuent le rapport paranoïaque du personnage aux autres, en reflet du rapport suspicieux que l'organisation a vis-à-vis de ses membres (remplacement du n°2, coup de théâtre révélant l'identité du n°1).

Enfin la combinaison des moyens de communication modernes et de contrôle donne lieu à des développements intéressants : ainsi le thème de l'œil instrument de surveillance est décliné visuellement (caméras sphériques de diffusion, caméras destinées à l'enregistrement au quotidien de tous les gestes du prisonnier, etc.) et de façon sonore (le "*Be seeing you*" de salutation des habitants du Village, pour la version originale, qui induit l'idée d'un regard social constant et coercitif).

Tous ces éléments seront présents dans les représentations¹¹ qui circuleront lors de la décennie à suivre. Cependant, l'empreinte du créateur de la série qui en est aussi l'acteur principal, le co-scénariste et le réalisateur de plusieurs épisodes est indéniable et contribue à la cohérence de l'ensemble. La série est divertissante, amusante par son goût pour une modernité friande de gadgets luxueux, déstabilisante par ses mélanges de genres inhabituels et en même temps profondément pessimiste. Son projet de tenter quelque de nouveau à la télévision sur le plan formel, McGoohan l'a lié au besoin qu'il avait de réagir contre ce qu'il nomma "*numeralization, mediocrity, this leveling of people by acceptance*"¹².

Par le détour de ce clin d'œil, nous voudrions inciter à revoir les œuvres du passé issues de la culture populaire pour mieux interroger les inquiétudes du présent.

¹¹ En 1974 le film de Francis Ford Coppola, *Conversation secrète (The Conversation)* donne sa version de l'organisation bureaucratique paranoïaque au dirigeant invisible.

¹² Cité in S. Short, *op. cit.*, p.13.