HAL open science

Des goûts morbides. Une lecture de Dexter

Hugo Clemot

▶ To cite this version:

Hugo Clemot. Des goûts morbides. Une lecture de Dexter. Implications philosophiques, 2013. hal-03509960

HAL Id: hal-03509960
https://hal.science/hal-03509960v1

Submitted on 4 Jan 2022

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.

Des goûts morbides. Une lecture de *Dexter*.

Hugo CLÉMOT

« Tu as des goûts morbides en matière d'amusement[1]. »

[Fig- 1] Dexter 1.01 ; capture d'écran

Que nous puissions apprécier les héros des œuvres de fiction que nous lisons ou regardons n'a *a priori* rien d'étonnant, étant donné qu'ils sont ce que nous ne sommes généralement pas mais que nous aimerions être, à savoir précisément des héros. Cette sympathie pour le personnage peut parfois aller jusqu'à l'identification. Si la notion d'identification à un personnage est problématique, cela semble difficilement contestable quand on observe les jeux des enfants.

Mais que nous puissions éprouver de la sympathie, voire nous identifier à un tueur en série, voilà qui ne devient pas simplement difficile à comprendre, mais même moralement douteux. C'est en tout cas ce qu'ont dû penser les responsables de la chaîne de télévision publique suisse TSR quand ils ont décidé de boycotter la série Dexter2.

J'aimerais explorer cette difficulté en cherchant à rendre compte de ce que je trouve suffisamment important dans la série *Dexter* pour l'avoir intégralement suivie. Autrement dit, j'aimerais faire ce que le philosophe américain Stanley Cavell nous incite à faire quand nous avons pris du plaisir à une œuvre d'art, à savoir décrire mon expérience en déterminant les raisons de mon attachement à cette série télévisée3. Si j'ai l'espoir de trouver quelque chose d'intéressant ainsi, c'est que je pense pouvoir y être aidé par la série elle-même. En effet, la séquence qui vient

---

[1] *Dexter* (Showtime, 2006-), Saison 1, épisode 1 (1.1 ensuite) : CAMILLA. *You have a morbid sense of fun.* DEXTER. *That's probably true.*

[2] Voir <http://teleobs.nouvelobs.com/articles/28659-la-tele-publique-suisse-tsr-refuse-de-diffuser-dexter>, consulté le 28 janvier 2013.

[3] Voir Cavell, *Philosophie, le jour d'après demain*, Paris, Fayard, 2011, p. 17, par exemple, mais aussi p. 77-78, 81-82, 93, 106, 272-273.

d'être diffusée me semble être l'un de ces moments réflexifs où la série TV réfléchit sur elle-même et nous incite à réfléchir sur nous-mêmes, à notre position de spectateurs puisque ce qui vient d'être dit du personnage de Dexter semble pouvoir être dit de nous qui avons suivi la série jusqu'au bout, à savoir que notre façon d'occuper notre temps libre est moralement douteuse.

1. Dexter, un super-héros ?

L'une des idées qui revient le plus souvent dans les textes consacrés à la série est qu'on y voit un homme extraordinaire se faire passer pour un homme ordinaire. Il est d'abord extraordinaire au sens « sociologique » où c'est un *self-made-man* qui occupe un poste envié au *Miami Police Department*, celui d'expert en médecine légale, spécialisé dans l'analyse de traces de sang, qui travaille le jour sur les scènes de crime pour la police et la nuit à pourchasser et assassiner les criminels qui ont réussi à échapper à la justice, tout en étant chargé de famille et même, à partir de la saison 5, père célibataire !

Cependant, Dexter est plus qu'un superman « sociologique » : en fait, il est littéralement Superman puisqu'il a tout du fameux super-héros. Comme Superman, il a une double identité : Dexter Morgan est en effet au Bay Harbor Butcher ce que Clark Kent est à Superman, à savoir un personnage assez lisse, maladroit et sympathique (« le gars aux donuts »[4]) qui sert de couverture à un être obsédé par le contrôle, à qui rien, ni personne ne résiste quand il s'agit de protéger son territoire, respectivement Miami et Metropolis[5]. Certes, Dexter ne semble pas invincible au point où Superman l'est et il n'est pas capable non plus de s'affranchir des lois de la nature. Cependant, c'est aussi le cas d'un Batman ou d'un Spider-Man. On dira que Spider-Man est un super-héros parce qu'il a néanmoins d'autres super-pouvoirs. Mais, comme Spider-Man, Dexter possède un « radar », qu'il appelle parfois son « instinct[6] » (1.3), son « cerveau de lézard[7] » (7.3), lui permettant d'identifier intuitivement les individus dangereux. Ne pourrait-on pas cependant reconnaître au moins cette différence évidente : Dexter ne porte ni cape, ni costume moulant ? Si Dexter ne porte pas en effet de slip rouge sur des collants bleus, il ne faudrait pas oublier qu'il porte une tenue spéciale quand il tue, à savoir un pantalon large de type « treillis » (« *Cargo Pants* »), un t-shirt « henley », des gants de police (« *black police tactical duty search gloves* »), un bonnet noir, mais surtout un tablier, des gants en latex, une casque avec visière transparente et

[4] 3.1 : « *Dexter the donut guy ; part of my routine.* »

[5] Comme Superman et la plupart des super-héros, Dexter est en outre un orphelin qui a subi un violent traumatisme et a été recueilli par des parents adoptifs, qui vont lui apprendre à garder l'anonymat et à canaliser ses « pouvoirs » pour les mettre au service du bien de tous. Je paraphrase Susan Amper dans « Dexter's Dark World. The Serial Killer as Superhero », *Serial Killers. Philosophy for Everyone*, éd. Sara Waller, Cambridge, Wiley-Blackwell, 2010, p. 107-108.

[6] « *My instincts are impeccable* ».

[7] « *An alarm is going off inside my lizard brain. […] The amygdala. The most primitive part of the brain that senses danger. Harry taught me to listen to mine.* »

plusieurs « instruments de travail[8] » dont il prend le plus grand soin : bâches en plastique, ruban adhésif, sacs-poubelle, seringues hypodermiques, scalpel, perceuse et surtout couteaux de boucher. Voilà un « attirail » dont chacun ne dispose pas chez soi[9]. Dans l'épisode 2.5 où Dexter découvre sur la scène d'un crime commis dans un magasin de comics, le personnage du *Dark Defender*, Dexter rêve d'ailleurs qu'il sauve sa mère de ses assassins, portant le long manteau dudit personnage.

[Fig- 2] Dexter 2.05 ; capture d'écran

Puisque les films de super-héros plaisent, prendre conscience de ce que Dexter a tous les traits du super-héros semble bien constituer un progrès dans notre enquête. Seulement, il n'est pas sûr que nous sachions exactement pourquoi les histoires de super-héros plaisent. Peut-être peut-on faire de nouveau progresser l'enquête en pratiquant un peu de généalogie. En effet, une idée assez répandue veut que le mythe du super-héros hérite du mythe du héros de western. Ce qui nous laisse une question : si Dexter en tant que super-héros est le descendant du héros de western, pourquoi le héros de western a-t-il plu et peut-il plaire encore ?

2. Du western à Dexter

Soucieux de décrire mon expérience, préoccupé par le désir de lui être fidèle en cherchant à comprendre mon attachement pour une série TV comme *Dexter* ou pour le western, j'ai la chance d'avoir été précédé par un critique qui n'a pas hésité à se poser ce même genre de questions, à

[8] On peut acheter la panoplie tout entière sur internet, par exemple à l'adresse suivante : <http://www.squidoo.com/dexter-morgan-costumes>, consulté le 28 janvier 2013.

[9] Voir John Kenneth Muir, « *The Killing Joke* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 3-13, pour un exposé détaillé des ressemblances entre Dexter et les super-héros.

une époque où le western n'était pas tenu pour un objet digne d'une pensée sérieuse : Robert Warshow.

Dans son essai fameux intitulé « *The Westerner* »[10], Warshow a en effet essayé de prendre au sérieux son expérience des westerns et les westerns eux-mêmes, en cherchant à déterminer ce que son adhésion à ce genre mineur pouvait bien vouloir dire de lui et de ceux qui comme lui aimaient à regarder ces œuvres. Résumant son précédent et non moins fameux article sur le gangster[11], Warshow affirme que

> [l]e gangster est isolé et mélancolique, et peut donner l'impression qu'il est un sage de grande expérience. Il plaît surtout aux adolescents avec leur impatience et leur sentiment d'être des *outsiders*, mais il plaît plus généralement à cette partie de nous-mêmes qui refuse de croire aux possibilités « normales » du bonheur et de la réussite ; le gangster est le « non » au grand « oui » Américain, qui est inscrit en si gros sur notre culture officielle, et a pourtant si peu à voir avec le sentiment que nous inspirent nos vies[12].

L'isolement et la mélancolie sont aussi des caractéristiques du héros de western parce qu'il use de la violence pour assurer l'ordre et la justice, en attendant que le règne de la loi s'étende sur l'Ouest. En effet, s'il use de la violence de façon légitime, dans la mesure où il se sent toujours tenu par un « code moral[13] », il ne peut empêcher qu'un doute pèse sur les motivations réelles de ses actes et marque son personnage d'une ambiguïté morale : « cette ambiguïté, dit-il, vient du fait que, quelles que soient ses justifications, il reste un tueur[14] ». C'est ce sentiment de culpabilité qui rend compte de sa solitude et de sa mélancolie. C'est cette ambiguïté morale que l'on retrouve dans le fait que le héros et le méchant sont le double l'un de l'autre, ce que reconnaît Stanley Cavell dans un passage de *La Projection du monde* vraisemblablement inspiré de Warshow :

> ils sont tous deux en dehors de la loi, l'un parce qu'il est assez fort pour que personne n'y trouve rien à redire, l'autre parce qu'il est assez fort pour s'imposer son propre code et pour que les autres le respectent[15].

C'est encore cette ambiguïté morale qui fait dire à Stanley Cavell qu'

---

[10] Robert Warshow, « *Movie Chronicle : The Westerner* » (1954), in *The Immediate Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 105-124.
[11] Warshow, « *The Gangster* » (1948), in *The Immediate Experience*, *op. cit.*, p. 97-103.
[12] Robert Warshow, « *Movie Chronicle : The Westerner* », *op. cit.*, p. 106.
[13] Robert Warshow, « *Movie Chronicle : The Westerner* », *op. cit.*, p. 112.
[14] *Ibid.*
[15] Cavell, *La Projection du monde*, Paris, Belin, 1999, p. 92-93. À comparer avec cette description de John Kenneth Muir du rapport de Dexter à son frère, Rudy, *The Ice Truck Killer* : « Dexter – via le Code d'Harry – "contrôle le chaos" en lui, le dresse pour attraper les méchants. Rudy, quant à lui, emploie ses capacités sans chercher à les brider, ni à les orienter pour le bien de tous. » John Kenneth Muir, « The Killing Joke », in *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 10.

> il ne peut pas être vrai que la satisfaction que procurent les westerns forts consiste simplement à assister encore et toujours au triomphe du bien sur le mal. Si c'était tout, le caractère arbitraire de la victoire ne donnerait que ce plaisir angoissé que l'on éprouve à suivre un jeu de hasard. L'angoisse dans le western est plus profonde, on suit le drame du destin. La victoire est *presque* arbitraire et l'extrême justesse de l'issue laisse la porte ouverte à la question : quel est le destin qui choisit le plus fort pour défendre le bien ? Le mal est toujours victorieux à court terme, pourquoi pas à jamais ? Pourquoi, dans un monde mauvais, est-ce *à jamais* le destin du bien d'attirer la force dans son camp et de la renforcer ? […] La question est de savoir si le destin de la vertu sera de perdre son pouvoir d'attraction, si tous les hommes et toutes les femmes désespéreront du bonheur[16].

Autrement dit, dans une société comme la nôtre, la violence n'apparaît que comme un phénomène nuisible et coûteux, qui peut parfois se produire, mais doit et ne doit être contrôlé que par les représentants de l'ordre et de la loi. En partant de l'origine des villes du Far West, le western retrouve quelque chose de la démarche des philosophes contractualistes qui cherchaient dans la fiction de l'état de nature, les fondements d'une société juste et bien ordonnée. En mettant en évidence la nécessité de la violence, le western permet que nous nous posions la question philosophique du rapport de la force et de la justice et ce, d'une façon d'autant plus radicale, que nous tendons à désespérer de nos institutions sociales et politiques.
Or, dans l'atmosphère étouffante de Miami, dans les couloirs de la hiérarchie du *Miami Metro Department*, dans les banlieues résidentielles des femmes au foyer, la vertu semble en effet avoir perdu de son attrait, en même temps que l'usage de la force et de la ruse semble s'être imposé comme une nécessité pour conserver son statut social, son rang, sa maison. Si Dexter ou le héros de western nous plaisent, au-delà du « plaisir angoissé que l'on éprouve à suivre un jeu de hasard », au scénario bien écrit par des scénaristes très inventifs[17], c'est donc peut-être parce que, comme le gangster, chacun d'eux « parle pour nous, en exprimant cette partie de [notre] âme qui rejette les qualités et les exigences de la vie moderne »[18] et la violence du dégoût que le monde nous inspire.

Cette dimension symbolique du beau générique de la série *Dexter* n'a pas échappé aux observateurs qui y ont vu en général l'expression très réussie de l'ambiguïté du personnage et de nos vies ordinaires[19] :

---

[16] Cavell, *PM*, *op. cit.*, p. 93-94.
[17] Voir Fabien Gaffez, « Dexter, le sombre passager », *Positif*, n° 607, septembre 2011, p. 106 : « les scénaristes [des séries télévisées US] sont plus inventifs que les nouveaux producteurs hollywoodiens ».
[18] Warshow, « *The Gangster* », *op. cit.*, p. 100.
[19] Voir Ariane Hudelet, « Un cadavre ambulant, un petit-déjeuner sanglant, et le quartier Ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », *GRAAT On-Line*, n° 6, décembre 2009, <http://www.graat.fr/tv01hudelet.pdf>, consulté le 28 janvier 2013.

[Fig- 3] Dexter ; générique

La préparation matinale avant d'aller travailler a en effet tout d'un rituel où « chaque geste et chaque matière évoquent le sang ou la violence qui sommeillent au cœur du quotidien, sous la forme de sardoniques oxymores »[20]. On a même pu écrire que chaque geste de la routine matinale du jeune homme évoque une façon de tuer : « l'étranglement, la suffocation, la noyade, l'arme blanche, la lacération, le broyage, la brûlure, le choc brutal »[21], un double sens encouragé par une réalisation qui, partant d'actions quotidiennes bien connues, produit un sentiment d'inquiétante étrangeté : par exemple, les gros plans,

> [s]ouvent filmés au niveau des objets voire en contre-plongée, […] concentrent et exacerbent la puissance, la violence de gestes banals. Certains passages, tournés au ralenti et en très haute définition — comme on filme des sportifs ou des animaux en pleine chasse — contribuent à une lecture différente de ces gestes anodins [4]. **L'ordinaire est ici filmé de façon extraordinaire,** comme un moment rare[22].

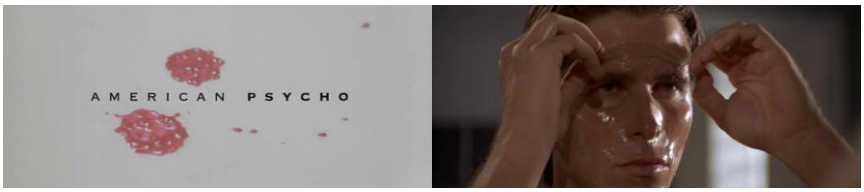
L'hypothèse selon laquelle la série viserait à exprimer notre rejet de ce mode de vie et le dégoût violent qu'il nous inspire se trouve corroborée par l'influence incontestable du générique et de l'une des premières séquences du film *American Psycho*, adapté d'un roman de Bret Easton Ellis de 1991 et réalisé par Mary Harron en 2000.

---

[20] Voir Gaffez, « Dexter, le sombre passager », *art. cit.*, p. 108. Repérer les oxymores dans *Dexter* est un jeu prisé sur le net, au moins depuis qu'on a noté que le personnage d'un sympathique sociopathe en relevait. Voir Sean Mitchell, « So he's a serial killer? A guy needs a hobby », *New York Times,* 01/10/2006 ; cité par Erwan François, « Dexter : Délicieux malaise au générique », publié le 23 juin 2009, <http://www.iconique.net/dexter-delicieux-malaise-au-generique/>, consulté le 28 janvier 2013.

[21] Pierre Sérisier, « Dexter, le serial killer sublimé », blog *Le Monde*, 17 mars 2011, <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2011/03/17/dexter-le-serial-killer-sublime>, consulté le 28 janvier 2013.

[22] Voir Erwan François, « Dexter : Délicieux malaise au générique », *art. cit.* ; la note [4] renvoie à Gordon, « An Emmy! Congratulations Digital Kitchen », *Vision Research Focus Newsletter,* 24/10/2007, <http://focus.visionresearch.com/?p=39>, consulté le 28 janvier 2013.



[Fig-4] American Psycho (Mary Harron, 2000)

[Continuer à parler]

Musiques semblables, mêmes gouttes d'un liquide rouge que l'on peut prendre pour du sang dans les deux cas, mêmes ambiguïtés, même référence à la préparation alimentaire et aux rituels matinaux, même façon de suggérer en nous montrant le visage d'un homme derrière un masque (« de beauté » ou t-shirt) que l'habit qu'on enfile au matin avant de sortir est un costume que l'on porte aussi sur le visage pour déguiser la violence, la haine ou la vulnérabilité qui ont l'âme pour empire.

Ces analyses du générique nous conduisent donc à nuancer notre hypothèse initiale : si Dexter a tout du super-héros, ou du héros de western, il s'en distingue aussi dans la mesure où, contrairement à eux, il a intériorisé son double maléfique. La lutte, qui a toujours été une lutte intérieure, mais était figurée par un dédoublement, est maintenant représentée comme étant réellement intérieure, ce qui renforce l'ambiguïté du héros. Si Batman ou le héros de western a toujours eu besoin du mal pour exister et du prétexte du maintien de l'ordre pour agir, Dexter est habité par le mal, par ce qu'il appelle son « *Dark Passenger* ». C'est un *serial killer*.

3. Dexter, le *serial killer* que j'aimais : *Dexter* comme étude des expériences ordinaires du mal

Nous avions oublié le plus évident : comme Patrick Bateman, Dexter est un tueur en série. D'ailleurs, l'influence d'*American Psycho* s'étend au-delà du générique puisqu'elle se fait sentir sur plusieurs des « règles drastiques » du « *modus operandi* » défini par Michael Cuesta[23] :

> une voix-off qui exprime les traits d'esprits, les méditations métaphysiques ou les réflexions conjugales de Dexter, une visite des lieux et des décors principaux (commissariat, appartement/maison, rues et bas-fonds de Miami), une systématique partition jour/nuit, un usage plus ou moins appuyé du mauvais goût propre à la Floride, […] ralentis explicatifs et/ou esthétisants[24]…

[Fig-5] American Psycho ; dernière scène

[Continuer à parler]

La dernière scène d'*American Psycho* n'est pas à proprement parler un ralenti, mais elle en produit l'effet. On nous montre des gens qui se parlent dans un bar sans que nous puissions les entendre. Ce qu'on nous laisse entendre, c'est la voix de Patrick Bateman et une note de synthétiseur tenue. Les lents mouvements de caméra et le jeu sur la profondeur de champ qui varie en fonction de ce que l'on peut prendre pour l'attention de Bateman produisent cependant un effet de distanciation vis-à-vis des jeux humains qui se jouent ici, effet que la série exploite à de multiples reprises.

Que la proximité entre Dexter et Patrick Bateman soit d'autant plus difficile à nier que Dexter utilise le pseudonyme de Patrick Bateman pour se procurer des tranquillisants pour animaux[25] ou

[23] Réalisateur de *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005). Voir Gaffez, « Dexter, le sombre passager », *art. cit.*, p. 107.
[24] Gaffez, « Dexter, le sombre passager », *art. cit.*, p. 107.
[25] En 1.6, Dexter prend le nom de Patrick Bateman, M.D.

de Sean Ellis pour consulter un psychanalyste[26], ne condamne cependant pas nécessairement totalement notre hypothèse de départ : après tout, Christian Bale/Patrick Bateman sera Batman quelques années après[27], un personnage de super-héros qui a aussi son côté obscur. Mais il reste que nous n'avons pas encore posé le problème que soulève le fait que nous puissions nous identifier ou du moins éprouver un certain attachement pour un tueur en série. Ce problème trouve une expression particulièrement claire chez Susan Amper :

> Notre empathie pour Dexter ne nous fait pas seulement espérer qu'il ne se fera pas attraper. Quand Dexter essaye de maîtriser sa vie, nous sommes témoins de ses efforts et nous éprouvons de la sympathie. Nous pouvons nous reconnaître en Dexter : ses sentiments d'aliénation, ses commentaires ironiques sur les gens autour de lui et leur comportement incompréhensible. Mais c'est effrayant. Si je m'identifie à un tueur en série, qu'est-ce que cela dit de moi[28] ?

« Si je parviens à m'identifier à un tueur en série, qu'est-ce que cela dit de moi ? » La question est rhétorique puisque si elle nous pose problème, si elle nous effraie, c'est précisément parce que nous en connaissons la réponse, sans pourtant oser nous l'avouer, nous qui nous sommes pourtant habitués au *modus operandi* de Dexter au point de désirer qu'il ne soit pas interrompu. Autrement dit, il nous faut reconnaître que notre attachement à Dexter n'existe pas *malgré* son identité de tueur en série, mais *grâce* à elle. En d'autres termes, nous n'aimons pas la série malgré sa violence, mais pour sa violence. En suivant le rituel de Dexter, nous devons reconnaître que nous satisfaisons symboliquement un désir de meurtre rituel qui fait partie, malgré son étrangeté, de notre nature.

Si cette hypothèse est vraie, alors on peut lire la série, avec Jerry S. Piven[29], comme une étude de l'âme d'un *serial killer* nous révélant « la souffrance et le désespoir humains, trop humains, qui nous habitent et nous font nous mouvoir »[30]. L'intérêt de l'histoire de ce tueur qui a toutes les apparences d'un individu ordinaire est en effet de nous offrir des éléments pour documenter notre conception de « la banalité du mal »[31].

---

[26] En 1.8 : il s'agit d'une référence à Sean Bateman, personnage censé être le frère de Patrick Bateman dans *Les Lois de l'attraction* (1987) de Bret Easton Ellis.

[27] Dans la trilogie *Batman* de Christopher Nolan : *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008), *The Dark Knight Rises* (2012).

[28] « *Our empathy for Dexter goes deeper than merely hoping he does not get caught. As Dexter grapples with life, we witness his struggle and sympathize. We can see ourselves in Dexter: his feelings of alienation, his wry (ironique) take on the people around him and their incomprehensible behavior. But this is scary. If I identify with a serial killer, what does that say about me ?* » Susan Amper, « *Dexter's Dark World. The Serial Killer as Superhero* », *op. cit.*, p. 105 [p. 103-113] ; cité par John Kenneth Muir, « *The Killing Joke* », *Dexter and Philosophy, op. cit.*, p. 12.

[29] Voir Jerry S. Piven, « *Dexter's Mirror* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 77-88.

[30] Jerry S. Piven, « *Dexter's Mirror* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 78 : « …*the all too human suffering and despair that inhabits and moves us.* »

[31] Voir Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Essai sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991.

Cela signifie que, malgré les discours critiques et les propos tenus par Dexter lui-même, il faut refuser de s'en tenir à l'explication - au fond rassurante – qui consisterait à tenir le comportement de Dexter comme symptômatique d'une pathologie. En l'occurrence, on fait de Dexter un « sociopathe », c'est-à-dire un individu déficient du point de vue émotionnel, que le sort des autres laisse de marbre ou plutôt « de bois », pour reprendre le nom que Dexter se donne lui-même dans « *Popping Cherry* » (1.3) : « *the wooden boy* ». En effet, loin d'être indifférent aux autres, Dexter ne cesse de se préoccuper de sa sœur, Deb, de sa compagne, puis épouse, Rita, des enfants qu'elle a eus avant lui, Astor et Cody, de son fils, Harrison, et depuis toujours, et semble-t-il pour toujours, de ce que son père adoptif, Harry, pourrait penser de lui.

Le rapport de Dexter à Harry montre qu'il est en réalité « un garçon vulnérable qui cherche l'amour de son père et a peur de le décevoir[32] ». Les critiques attentifs à l'évolution du personnage[33] se concentrent d'habitude sur le problématique passage du monstre à l'humain en faisant référence à la métaphore du « *wooden boy* ». Cette métaphore peut se lire à trois niveaux. C'est d'abord l'idée que Dexter porte un masque. C'est ensuite une image pour désigner sa sociopathie. Mais on peut aussi mettre l'accent sur l'autre élément de la métaphore, à savoir que Dexter est, comme Pinocchio, un enfant comme les autres, en ce que, pour lui, le monde n'est d'abord qu'un ensemble d'objets, dont certains constituent des moyens de pratiquer son activité favorite, qu'il s'agisse du meurtre rituel ou de manger des sucreries. Le fait que Dexter ait un emploi et sache se plier à certaines obligations sociales n'y change rien : un enfant sait aussi aller à l'école et se plier aux règles parentales, dans l'espoir de pouvoir se consacrer à son activité favorite. On peut donc essayer de lire la série comme nous montrant comment Dexter va essayer de grandir, c'est-à-dire d'accroître l'intensité de sa vie et sa compréhension de ses possibilités. On retrouve là l'une des dimensions perfectionnistes de la série *Dexter* dont on pourrait dire qu'elle relève, comme *Buffy the vampire slayer* (The WB, 1997-2003[34]), de la « série d'éducation » comme on parle de « roman d'éducation », c'est-à-dire qu'on y voit Dexter franchir les différentes étapes qui mènent de la jeunesse à l'âge adulte, de l'âge où tout est encore possible à celui où le sentiment de perte nous rappelle la réalité de ce que nous n'avons pas encore perdu[35]. Mais il va de soi qu'il n'y

---

[32] Jerry S. Piven, « *Dexter's Mirror* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 78.

[33] Voir, par exemple, T. Brisset, « Dexter : une casuistique du perfectionnisme émersonien », *Implications philosophiques* ; <http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/philosophie-des-series/dexter-une-casuistique-du-perfectionnisme-emersonien/>, consulté le 28 janvier 2013.

[34] Voir Sandra Laugier, « Vertus ordinaires des cultures populaires », *Critique*, n° 776-777, Paris, Minuit, 2012, p. 48-61. La série *Dexter* partage avec *Buffy* son sens de l'humour qui tient bien souvent à ce que le comportement de Dexter dans les interactions sociales ordinaires semble plus naturel et moins étrange que le comportement normalement admis. Dans *Buffy,* l'attitude du personnage d'Anya provoque le même genre de rire. Il est remarquable et inquiétant que nous puissions rire en trouvant naturel le comportement d'un monstre et d'un démon. Voir S. Amper, « *Dexter's Dark Wolrd* », *op. cit.*, p. 107-108.

[35] Voir Cavell pour qui, si la peine et le baume de l'adolescence sont en effet l'idée de l'infini des possibles, « le seul profit du passage à l'âge adulte, la seule justice qu'il y a à renoncer à ce monde du possible, est la réception de la

a pas que le personnage et l'acteur qui vieillissent au cours de la durée d'une série TV : l'occasion est aussi donnée au spectateur de « grandir », dans au moins deux sens du terme, avec le personnage de la série.

Contrairement, donc, à une croyance répandue, ce n'est pas son manque d'empathie qui conduit Dexter à tuer ses victimes, mais au contraire un excès d'empathie qui lui fait détester l'injustice et la persécution des victimes au point d'exterminer les tueurs. C'est d'ailleurs quelque chose dont Dexter va prendre progressivement conscience jusqu'à cet épisode 9 de la saison 5 où il s'en prend au beau-père violent d'une amie d'Astor, Olivia. Après lui avoir mis une sévère raclée et lui avoir ordonné de quitter pour toujours la mère d'Olivia, Dexter rentre dans sa voiture pour s'entretenir, de façon imaginaire, comme à son habitude, avec Harry qui le félicite pour ce qu'il vient de faire et lui dit qu'il s'est peut-être trompé sur son compte en pensant qu'il était un monstre incapable de la moindre émotion pour autrui.

Mais la séquence précédente est également instructive pour notre enquête. En effet, Dexter y exerce une violence qui n'est rétrospectivement pas si importante dans les autres épisodes. En effet, ce qui nous est en général montré de sa routine se résume souvent à l'utilisation d'une seringue pour endormir sa proie, qui se réveille fermement attachée sur une table, pour se voir rappeler ses crimes, couper légèrement au visage et enfin assassiner d'un coup de couteau de boucher en plein cœur. Dans la séquence où Dexter frappe le beau-père, il n'y a pas de meurtre, mais plusieurs coups très violents, frappés en des endroits spécialement choisis pour la douleur infligée. Tel le sphex, Dexter frappe droit et juste tout en commentant les effets de ses coups et en contraignant par là même sa victime à prendre conscience de ce qu'elle fait subir à Olivia. Loin de heurter la sensibilité du fidèle spectateur de la série, cette séquence est peut-être l'une des plus plaisantes qu'il lui soit donné de regarder. L'individu est en effet tellement ignoble, la réalité des enfants battus tellement insupportable, et en même temps malheureusement indéniable, qu'il est extrêmement agréable de voir le beau-père souffrir enfin sous les coups de quelqu'un.

---

réalité (*actuality*) – la peine et le baume de la vérité du seul monde : qu'il existe, et moi dedans. » Cavell, *PM*, *op. cit.*, p. 161 [trad. modifiée].

[Fig- 6] Dexter 5.9 ; capture d'écran

Décrire la jouissance ressentie par le spectateur à voir Dexter brutaliser le beau-père indigne est une entreprise qui peut être facilitée en s'instruisant d'un texte mesuré, mais engagé que William Rothman a consacré à la violence cinématographique. Dans ce texte et alors qu'il analyse la scène centrale de *Raging Bull* (Scorsese, 1980), Rothman met en évidence l'existence d'un plaisir à s'imaginer donner les coups violents que Sugar Ray Robinson porte sur le visage de Jake LaMotta. Mais, écrit-il,

> s'il est si grisant de ne faire qu'imaginer donner ce coup et sentir son impact, il doit être infiniment plus plaisant de vivre ce que nous ne faisons qu'imaginer. Si la violence cinématographique a le pouvoir de nous conduire à avoir une telle pensée, un pouvoir que cet exemple célèbre possède certainement, alors elle *est* capable de stimuler, ou même de créer, un appétit pour la violence, une soif de sang, dont nous imaginons que nous pouvons plus pleinement l'épancher en effectuant ou en souffrant des actes de violence réels plutôt qu'en nous contentant de regarder la violence (ou les effets de la violence) au cinéma[36].

On peut penser que la séquence où Dexter corrige le beau-père indigne possède elle aussi certainement le pouvoir de nous conduire à désirer porter réellement les coups et sentir la douleur et la terreur qu'ils font naître chez la victime. En ce sens, et ce n'est pas peu de choses, Dexter nous apprend ou nous confirme que « [n]ous avons un appétit pour la violence filmique, un appétit que la violence filmique nourrit, et crée peut-être. »[37]

Mais l'extrait, qui vaut aussi comme échantillon représentatif de toute la série, nous révèle également quelles circonstances peuvent nous conduire à désirer user de violence contre autrui : il suffit, par exemple, que l'on nous dise que « l'ennemi déteste tout ce pour quoi nous nous

[36] Rothman, « *Violence and Film* », *The « I » of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*, 2e éd., Cambridge, Cambridge University Press, 2004 (1988), p. 354-355.
[37] Rothman, « *Violence and Film* », *op. cit.*, p. 353.

battons, pour qu'il soit permis de le massacrer[38]. » Autrement dit, *Dexter* est une étude imaginaire des démons qui nous habitent, qui s'expriment à travers le mythe du justicier ou de l'ange exterminateur et qui n'attendent qu'un prétexte pour être libérés[39].

Parmi les circonstances propices à une déculpabilisation de notre engouement pour la violence que révèle la série figure le sentiment de vide dont Dexter ou Patrick Bateman ne cessent de parler. Or, tout est fait, dans la série en tout cas, pour que le spectateur s'aperçoive que ce sentiment lui est, lui aussi, étrangement familier, tapi derrière des apparences de normalité qui ne sont pas pour rien d'ailleurs dans son apparition. En effet, Jerry S. Piven reprend à deux psychologues, Bollas et Hantman, l'idée que les hommes souffrent de « normopathie » qui serait

> une tendance pathologique à s'immerger dans la normalité et les vertus acceptables, une obéissance timorée qui élimine toute étincelle de pensée indépendante ou des émotions profondes comme la colère […] ou l'empathie envers ceux qui souffrent[40].

Le lecteur d'Emerson via Cavell reconnaîtra, sous des atours « scientifiques », une idée chère au philosophe transcendantaliste américain, l'idée que nous souffrons d'une excessive timidité, d'un manque de confiance en nous-mêmes qui nous empêche de penser par nous-mêmes et d'exprimer nos propres sentiments pour éviter la honte, ce qui nous condamne à une « mort psychique »[41] et à errer tels des fantômes[42]. Accompagner Dexter au quotidien, c'est donc faire l'expérience de ce vide, de cette « mélancolie silencieuse » que nous ressentons d'ordinaire et que nous avons appris à cacher sous des apparences de normalité. Or, à force d'étouffer nos sentiments, nous pouvons en venir à ne plus pouvoir éprouver d'empathie pour autrui : il suffit alors que l'autre nous gêne, nous dérange dans nos efforts pour cacher aux autres et nous cacher à nous-mêmes notre propre vide, notre propre vanité, pour que « l'envie, la jalousie et la haine impuissante », ces seuls sentiments modernes selon Stendhal[43], se développent et se transforment en désir d'infliger aux autres des souffrances brutales[44]. Si ce scénario semble bien

---

[38] Jerry S. Piven, « *Dexter's Mirror* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 79.

[39] Voir Julien Achemchame, « Entre ombres et lumières : les figures de policiers en eaux troubles, symboles d'une Amérique en perte de repères (*The Wire*, *The Shield*, *Dexter*) », *TV/Séries*, n° 1, juin 2012, p. 356, <http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/IMG/pdf/21-AchemchameOK.pdf>, consulté le 28 janvier 2013 : Dexter confronte « aussi le spectateur à ses propres pulsions individuelles. »

[40] Achemchame, « Entre ombres et lumières... », *art. cit.*, p. 80-81.

[41] Jerry S. Piven attribue à Michael Eigen l'expression d'« état de mort psychique » pour désigner la tendance que nous avons à étouffer nos propres sentiments pour éviter « la honte, l'angoisse, la vulnérabilité, le besoin, le désir et la rage ». Voir Jerry S. Piven, « *Dexter's Mirror* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 83.

[42] « L'homme est timide et se répand en excuses ; il n'est plus debout ; il n'ose pas dire "je pense", "je suis", sans citer un saint ou un sage. » Ralph Waldo Emerson, « Confiance en soi », trad. fr. Christian Fournier, in *La Voix et la vertu. Variétés du perfectionnisme*, éd. Sandra Laugier, Paris, PUF, 2010, p. 47 [p. 33-62].

[43] Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1961.

[44] Cette idée est aussi exprimée par Arno Gruen, dans un livre au titre éloquent et destiné à analyser les conditions psychologiques de l'avènement du nazisme : *The Insanity of Normality* : *Toward Understanding Human Destructiveness*,

décrire la trajectoire de Patrick Bateman qui, paralysé à l'idée d'être ridiculisé aux yeux de ses « amis », en est venu à perdre tout sentiment au point d'en souffrir et de projeter sur autrui ses souffrances et ses frustrations, il demande à être précisé pour rendre compte du besoin meurtrier de Dexter.

Dans une perspective héritée de la théorie psychanalytique, on peut écrire l'histoire du besoin meurtrier de Dexter de la façon suivante. Assister à l'assassinat de sa mère et baigner dans son sang pendant des heures constitue le traumatisme initial qui a déterminé le reste de son existence. Ce souvenir a été refoulé, en même temps que les émotions de rage et de vengeance qui ont accompagné l'événement, entraînant avec eux les autres émotions plus sociales d'amour et d'empathie, créant ce vide qui habite Dexter. Cependant, les émotions refoulées ne cessent de faire retour et Dexter est inconsciemment déterminé à « revisiter symboliquement le scénario qui l'a détruit »[45]. C'est ce qui définit son rituel meurtrier. Par exemple, ayant baigné dans une mare de sang maternel dans laquelle ses émotions se sont noyées, il cherche à contrôler et à s'approprier le sang de ses victimes dans des bâches et sur une lamelle :

> la compulsion de répéter, maîtriser, venger et métamorphoser le traumatisme peut être vue dans des rituels aussi ordinaires que les tendances obsessives compulsives, dans la violence, même dans les scénarios sexuels qui remettent en scène des expériences douloureuses et humiliantes[46].

On pourrait dire qu'il s'agit là d'un phénomène si ordinaire qu'il est à l'origine des rites religieux. À l'instar de Wittgenstein, *Dexter* nous révélerait que les rites religieux proviennent de la nature humaine, sont des actions instinctives :

> Lorsque j'enrage contre quelque chose, je frappe parfois le sol ou un arbre avec ma canne, etc. Mais je ne crois cependant pas que le sol soit responsable ou que le fait de frapper puisse y faire quelque chose. « Je donne libre cours à ma colère. » Et tous les rites sont de ce type. De telles actions peuvent être nommées instinctives[47].

Autrement dit, il y a quelque chose de naturel dans les actions rituelles, actions qui ne sont pas le produit de la pensée, mais jaillissent spontanément des êtres humains. Ce sont des comportements prélinguistiques, prérationnels, naturels aux êtres humains au point que

---

Human Development Books, 2007 (1992) ; cité par Jerry S. Piven, « *Dexter's Mirror* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 81.

[45] Jerry S. Piven, « *Dexter's Mirror* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 83.

[46] Piven, « *Dexter's Mirror* », *op. cit.*, p. 84.

[47] Wittgenstein, *Remarques sur* Le Rameau d'or, trad. fr. Jean-Pierre Cometti et Élisabeth Rigal, in *Philosophica* III, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 2001, p. 37.

Wittgenstein a proposé de définir l'homme comme un « animal cérémoniel »[48]. Autrement dit, les phénomènes rituels sont un mode de notre forme de vie particulière, quelque chose de typique des êtres humains, quelque chose d'animal qui se tient par-delà toute justification ou critique.

L'analyse du rituel meurtrier de Dexter nous apprend donc qu'en deçà de la rationalité de nos comportements normaux, il y a des instincts qui ont une histoire et qui cherchent à s'exprimer. Que ces instincts cherchent toujours à s'exprimer, c'est ce qu'avait reconnu Durkheim dès 1912 dans l'une des rares prédictions sociologiques à avoir été malheureusement vérifiée :

> En un mot, les dieux vieillissent ou meurent, et d'autres ne sont pas nés. […] c'est de la vie elle-même, et non d'un passé mort, que peut sortir un culte vivant. Mais cet état d'incertitude et d'agitation confuse ne saurait durer éternellement. Un jour viendra où nos sociétés connaîtront à nouveau des heures d'effervescence créatrice au cours desquelles de nouveaux idéaux surgiront, de nouvelles formules se dégageront qui serviront, pendant un temps, de guide à l'humanité[49].

Il y eut en effet au XXe siècle « des heures d'effervescence » violentes, « de nouveaux idéaux » de purification raciale ou de révolution culturelle, « de nouvelles formules » politiques totalitaires et de nouveaux « guides », *Duce*, *Führer* ou *Grand timonier*, de l'humanité dans des formes très ressemblantes à celles connues dans d'autres traditions religieuses plus traditionnelles[50].

Si, donc, notre participation à la série *Dexter* nous révèle que nous partageons certains instincts avec son personnage principal, elle peut nous aider à réaliser qu'il nous faut chercher à reconnaître ces instincts sous peine de les voir trouver des moyens d'expression aussi terrifiants que ceux que l'humanité a trouvés collectivement au cours du XXe siècle.

Et si ces instincts ont une histoire, tâcher de retracer cette histoire peut nous aider à en déterminer l'essence et le devenir potentiel. Or, si l'histoire des instincts de Dexter commence par un bain dans le sang de sa mère, nous réalisons peu à peu avec lui qu'il a aussi un problème avec Harry, son père adoptif. En effet, il est incontestable qu'il agit, au moins jusqu'à la saison sept, pour plaire à son père. Si Harry prétend lui-même avoir agi pour le bien de Dexter en lui enseignant le « Code », il a aussi cherché à satisfaire son désir d'arrêter les meurtriers qui réussissent à échapper au système judiciaire. La question, soulevée par Deb dans la saison sept lorsqu'elle apprend qui est réellement son frère, se pose : Dexter serait-il réellement devenu un *serial killer* si Harry ne lui avait pas appris le Code ? La série nous apprend ou nous rappelle donc

---

[48] Wittgenstein, *Remarques sur* Le Rameau d'Or, *op. cit.*, p. 32. Il importe d'être attentif à ce que dit exactement Wittgenstein : « On pourrait presque dire que l'homme est un animal cérémoniel. Cela est probablement en partie faux et en partie absurde, mais il y a pourtant là quelque chose de juste. »

[49] Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 2003 (1912), p. 610-611.

[50] L'idée est de Vincent Descombes : voir V. Descombes, « Pour elle un Français doit mourir », *Critique*, n° 366, 1977, p. 1024 [p. 998-1028].

l'importance de nos modèles, de ceux dont nous dépendons et en qui nous avons confiance. Face au vide et au désespoir de nos existences, face à la difficulté d'atteindre autrui, le désir de plaire à ceux dont nous cherchons la protection, parents, puissants ou leaders charismatiques, peut nous conduire à devenir ce que nous n'aurions pas dû être, voire à commettre les pires crimes. Cette idée familière désigne sûrement l'un des ressorts ordinaires de la banalité du mal, ce qui ne laisse pas d'inquiéter.

Que penser en effet du fait que notre attachement au personnage de Dexter pourrait bien être celui d'un sujet à un modèle ? Plusieurs penseurs ont remarqué que les conditions de réception cinématographique ou télévisuelle ont quelque chose de régressif : les spectateurs sont un peu comme des enfants en train de regarder de grandes personnes à l'écran, qui nous fascinent et nous bouleversent, en même temps qu'elles nous apprennent à désirer et nous montrent les styles de conduite à adopter[51]. Mais si, en tant que spectateurs, nous sommes à Dexter, ce que Dexter est à Harry, alors on peut faire l'hypothèse que tout en cherchant à satisfaire son intérêt propre, celui du succès commercial, la série se propose de nous apprendre quelque chose et plus précisément de nous apprendre à contrôler les instincts qui nous poussent à la regarder. Mieux encore, on peut même supposer, de façon heuristique, qu'il y a un Code du bon spectateur de *Dexter*, mais un code encodé qu'il s'agit de déchiffrer, c'est-à-dire que l'on ne peut trouver qu'en parvenant à un deuxième niveau de lecture de la série, qu'en réussissant à lire ce que la série dit symboliquement de nous qui éprouvons le besoin de la regarder.

4. Dexter comme réalisateur et comme spectateur

J'ai cité plus haut la question effrayante posée par Susan Amper : « Si je m'identifie à un *serial killer*, qu'est-ce que cela dit de moi ? »[52] Or, il se trouve que c'est exactement la question posée par Deb à Dexter dans la dernière scène de l'épisode 4 de la saison 7. Alors que Dexter regarde, devant le portail du crématorium, une fumée blanche qui s'échappe de la cheminée, il est soudain éclairé par la lumière des phares d'une voiture. Dexter s'avance vers la voiture et s'installe à côté du conducteur qui se révèle être sa sœur, Deb. Elle lui demande pourquoi il l'a fait venir. Il désigne la fumée blanche et explique que c'est le *serial killer* Speltzer. Quand il lui demande ce qu'elle ressent, elle se dit heureuse (« *glad* ») et demande à Dexter : « *What does that make me ?* » Dexter lui répond que cela veut dire qu'elle est « humaine ».

[51] Voir Cavell, *PM*, p. 206 et Thomas Mann, « Freud et l'avenir » (1936), in *Noblesse de l'esprit, Essais*, Paris, Albin Michel, 1960, p. 208-209 [p. 189-211].
[52] Susan Amper, « *Dexter's Dark World. The Serial Killer as Superhero* », *op. cit.,* p. 105.

[Fig- 7] Dexter 7.4 ; capture d'écran

C'est, à mon sens, un moment qui invite le spectateur à la réflexion. Le spectateur est ainsi encouragé à réfléchir sur sa propre situation puisque l'analogie entre sa position et celle de Deb est frappante : même position assise, même statut de spectateur, même plaisir pris à savoir un *serial killer* assassiné, même question quant à ce que signifie le fait de participer ainsi sur un mode imaginaire à ce qui demeure un assassinat. Je voudrais explorer cette piste selon laquelle la série aurait ses moments de réflexivité, c'est-à-dire des moments où elle incite le spectateur à réfléchir sur la nature du cinéma, de la télévision et de la participation du spectateur en ne cessant pas pour autant de raconter l'histoire de Dexter. Autrement dit, ces moments réflexifs ne sont pas des apartés ou de simples clins d'œil, mais des moments où la pensée de la série passe par l'histoire.

Dexter comme figure du réalisateur

Dans « *Violence and Film* », William Rothman nous rappelle que l'on parle depuis longtemps d'une violence exercée par la caméra : il renvoie à l'idée d'Eisenstein que chaque film « porte en lui le sang du monde à cause de la violence de l'acte originel de la caméra qui arrache un morceau de monde de son lieu "naturel" »[53], il renvoie à l'analogie bazinienne du film comme « masque mortuaire » du monde, ce qui suppose que la caméra tue le monde en même temps qu'elle en prend l'empreinte, à l'idée cavellienne que la transfiguration du monde à l'écran est si profonde qu'elle est semblable à une mort suivie d'une renaissance et à ses propres analyses de cinq films d'Hitchcock dans *Hitchcock. The Murderous Gaze* et notamment de *Psycho* où il montre comment Hitchcock pense le cinéma comme un médium taxidermiste[54].

[53] Rothman, « *Violence and Film* », *op. cit.*, p. 350.
[54] Rothman, *Hitchcock. The Murderous Gaze*, Albany, State University of New York Press, 2012 (1982) : outre les lectures de *The Lodger, Murder!, The 39 Steps, Shadow of a Doubt* et *Psycho*, la seconde édition contient un chapitre inédit sur *Marnie*. Sur l'analogie entre cinéma et taxidermie, voir l'intéressant article que Mark Alvey a consacré à Carl Akeley, taxidermiste, sculpteur et inventeur de caméra ; Mark Alvey, « The Cinema as Taxidermy : Carl Akeley and the Preservative Obsession », *Framework : The Journal of Cinema and Media*, vol. 48, n° 1, printemps 2007, p. 23-45.

Dans cette perspective, il n'est pas très difficile de concevoir le personnage de Dexter comme représentant symboliquement les opérations de réalisation de la série télévisée : non seulement le fait qu'il y ait un *modus operandi* de la série nous rappelle l'existence d'un *modus operandi* rituel de Dexter, mais il y a surtout une analogie assez profonde entre les opérations criminelles de Dexter et les opérations qui produisent chaque épisode : les scénaristes se mettent « en chasse » d'un nouveau personnage digne d'intérêt, s'interrogent sur son profil et son passé jusqu'à être sûrs qu'il s'agit d'un bon candidat. Lorsque c'est le cas, ils agissent sur son histoire pour en faire un criminel qui suscite chez le spectateur une haine viscérale, une réaction épidermique comme Dexter agit sur sa victime en lui administrant, à l'aide d'une seringue épidermique, un puissant soporifique, après avoir choisi, préparé et décoré le lieu où l'« action » va se dérouler. Mais ce n'est pas seulement la pièce qui est recouverte de bâches en plastique et, en ce sens, « filmée », mais aussi le corps du tueur, qui subit des « coupes franches » (*cut*) en vue d'arracher, à l'aide de la caméra « un morceau de monde de son lieu "naturel" » (Eisenstein) qui finira saisi entre deux membranes de celluloïd lorsque le clap final retentira et que l'on pourra dire « c'est dans la boîte », comme Dexter coupe le visage de sa victime pour en extraire une goutte de sang qu'il enfermera entre deux lamelles elles aussi destinées à être stockées dans une boîte à échantillons sanguins, quand le bruit sec de son couteau de boucher, enfoncé dans le cœur de sa victime, signifiera la fin de la vie du tueur, comme de la scène. Que Dexter soit une figure du réalisateur ne se trouve donc pas seulement confirmé par ce qu'il dit de lui-même, à savoir qu'il est très fort pour retrouver, créer et raconter des histoires qui ne sont pas toujours des histoires de meurtre et de mise à mort, puisqu'il pourrait dire que, ce que Harry lui a appris vis-à-vis des autres, c'est qu'il lui fallait leur raconter des histoires, c'est-à-dire tout sauf sa propre histoire. Mais il est remarquable que la façon dont Dexter reconstitue la « scène » du crime à partir des traces, empreintes et projections de sang ait tout du travail de réalisation, de la mise en scène au montage, puisqu'il s'agit de choisir le bon plan, le bon angle, savoir où placer le tueur et sa victime, la caméra et son sujet, comment le tueur-caméra et sa victime-sujet filmé se sont déplacés, si la lutte a connu des interruptions et enfin et surtout comment tous ces éléments se sont réellement et chronologiquement agencés, comme le monteur doit déterminer la meilleure organisation des plans et des séquences pour donner au film ou à l'épisode le bon rythme et sa cohérence. Qu'il suffise ici de renvoyer au flashback du dernier épisode de la saison 7 où Dexter se remémore l'instant où Doakes l'a percé à jour, lorsqu'il a montré beaucoup trop d'enthousiasme à reconstituer le meurtre à coups de couteau d'une pauvre victime.

[Fig- 8] Dexter 7.12 (flashback) ; capture d'écran

Cette séquence a aussi une autre dimension réflexive, dans la mesure où la remarque de Doakes semble directement adressée non seulement à l'équipe qui réalise la série, mais aussi au spectateur : « Je n'ai jamais vu quelqu'un d'aussi excité par une scène de crime avant. Tu aimes un peu trop cette histoire de sang (*blood shit*). » Quand Dexter lui répond, sur la défensive, mais en souriant, qu'il ne fait que son boulot, Doakes lui ordonne de cesser de sourire et de se mettre réellement au travail, c'est-à-dire d'attraper le « salaud » (*creep*) qui a fait ça.
Si Dexter est le représentant symbolique d'une entreprise télévisuelle, la « *Dexter team* », alors nous ne pouvons pas ne pas nous sentir visés, nous qui sommes excités par les scènes de crime, qui aimons un peu trop ces histoires de sang, qui devrions peut-être avoir honte de prendre du plaisir à suivre les méfaits d'un *serial killer* et surtout passer moins de temps à regarder la télévision plutôt que de travailler sérieusement.

La remarque de Doakes peut être interprétée comme renvoyant, en fait, à deux dangers symétriques du cinéma et de la télévision. Le premier danger est lié à l'insatisfaction que l'on peut parfois ressentir vis-à-vis de l'existence qu'il nous est donné de mener dans le monde : lorsque nous avons l'impression de subir quotidiennement une vie que nous ne pouvons plus choisir de changer, il est tentant de préférer regarder un film bien construit, en étant en outre exemptés des responsabilités, que l'action dans le monde, pour changer nos vies, ne manquerait pas de nous créer. Il est ainsi incontestable que l'un des dangers du cinéma et de la télévision est de préférer regarder leurs histoires bien ficelées et bien racontées par des professionnels, plutôt que de suivre le mauvais film ou le mauvais feuilleton, trop décousu, triste et sans rebondissement de nos trop prévisibles vies[55].

[55] Rothman, « *Violence and Film* », *op. cit.*, p. 356 : « [V]ivre dans le monde peut stimuler notre appétit pour la vision de films, aussi. Dans le monde, nous nous sentons éloignés, comme si nous étions en train d'assister à nos vies, et non de les vivre. Comme c'est mieux de regarder un vrai film ! Quand nous regardons un film, les conditions du médium

Mais l'autre danger est posé par la violence cinétélévisuelle :

> Car si la violence cinématographique peut nous motiver à penser que des actes violents réels pourraient nous permettre d'exister plus pleinement dans le monde, elle peut aussi nous motiver à penser que des actes violents réels pourraient nous permettre de nous *détacher* plus pleinement du monde[56].

Nous avons reconnu plus haut que la violence cinétélévisuelle pouvait créer un désir d'en faire l'expérience réelle quand on réalise que si le simple fait de s'imaginer porter un coup est plaisant, alors il doit être encore plus agréable d'être réellement violent. Mais la violence cinétélévisuelle peut aussi donner au spectateur l'idée d'avoir recours à la violence pour exprimer sa haine et son dégoût pour le monde tel qu'il est, un monde qui ne mériterait pas d'exister au vu de l'idéal que l'on peut s'en former.

Dexter comme figure du spectateur en quête d'un récit, c'est-à-dire d'une identité

Si j'ai raison de lire une dimension autoréflexive dans la série, alors la morale qu'on doit en tirer semble pessimiste et peut-être même contradictoire, dans la mesure où la violence de Dexter symboliserait la violence exercée par la caméra et la *Dexter team* contre le monde et finalement contre le spectateur. Cependant, Dexter ne fait pas que raconter des histoires de meurtre et de sang en nous racontant des histoires. Il cherche aussi à nous raconter son histoire et la raconte d'ailleurs, de plus en plus, à davantage de personnages.

Or, ce récit autobiographique est remarquable en tant qu'il consiste essentiellement en un effort pour intégrer, dans un récit cohérent, les parties de son identité qui lui échappent et qu'il n'est pas prêt à assumer. Il est ainsi amené à réévaluer constamment la conception qu'il se fait de lui-même en vue de se libérer de ce qui le fait agir à son insu. Il n'est pas absurde de dire qu'il pratique ainsi une sorte d'auto-analyse, si l'on accepte de considérer que la cure psychanalytique consiste à chercher à accepter comme faisant partie de soi des comportements et des phénomènes que l'on ne parvenait pas jusque-là à mettre en accord avec la conception que l'on avait de soi[57]. Or, on a pu dire que la psychanalyse n'a, en réalité, fait que reprendre le projet thérapeutique et perfectionniste que la philosophie avait forgé dès Socrate, en faisant de la connaissance de soi le point de départ et l'objectif de l'enquête réflexive[58]. On pourrait donc dire qu'en cherchant à faire le récit de son existence, Dexter mène une enquête philosophique qui est aussi constitutive de

---

nous déplacent *automatiquement* hors du monde du film, nous libérant des responsabilités qui nous incombent quand nous vivons dans le monde. »

[56] *Ibid.*

[57] Voir Alasdair MacIntyre, *The Unconscious. A Conceptual Analysis*, Londres, Routledge, 2002 (1958) ; trad. fr. Gabrielle Nagler, *L'Inconscient. Analyse d'un concept*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 118-119.

[58] Voir, par exemple, Stanley Cavell, *Philosophie des salles obscures*, Paris, Flammarion, 2011 (2004), p. 282-284.

son identité[59]. À cet égard, la trame narrative de la série a tout de la quête philosophique la plus classique : du doute à la compréhension, de l'ignorance à la connaissance. On pourrait donc ajouter qu'en ce sens, l'histoire qui nous est montrée dans la série est de la pensée en images. Ce qui nous est montré, c'est quelque chose comme l'allégorie de la caverne de Platon : c'est d'abord l'idée que nos façons ordinaires de vivre et de penser relèvent d'une sorte d'esclavage tant que nous n'apprenons pas à contrôler et à canaliser les émotions, que les autres n'hésitent pas à susciter en nous, pour mieux se servir de nous. C'est ensuite l'idée que la philosophie et l'art peuvent nous aider à échapper à cette condition initiale, pour atteindre un meilleur état du moi, à condition que nous cherchions à retenir quelque chose de notre expérience philosophique ou artistique, qui nous serve à grandir. Mais c'est aussi reconnaître que l'obscurité existe aussi en dehors de la caverne et que notre voyage pourrait bien être suivi par un passager clandestin aux sombres desseins. À nous de savoir reconnaître notre expérience, c'est-à-dire pratiquer ce que Rorty appelle la « redescription » de nos vies, c'est-à-dire d'écrire nous-mêmes le récit de nos vies en pensant les thèmes du film ou de la série plutôt que de laisser les films ou les séries écrire nos vies à notre insu[60].

Au final, on pourrait dire que l'ambivalence du personnage de Dexter est celle du cinéma et des séries TV : « image mouvante du scepticisme »[61] relativement à nos usages et à notre confiance en notre capacité d'atteindre le monde et les autres, Dexter est aussi un homme qui s'engage dans la voie du mariage, reconnaît ses enfants et apprend à accepter la séparation et le manque de contrôle sur le monde et les autres en cherchant à domestiquer ses démons et à habiter le monde.

---

[59] Voir Brian Gregor, « *Dexter the Self-Interpreting Animal* », *Dexter and Philosophy*, *op. cit.*, p. 55-65.

[60] « Echouer en tant que poète – et ainsi, pour Nietzsche, échouer en tant qu'être humain – c'est accepter la description de soi faite par quelqu'un d'autre, exécuter un programme préalablement préparé, écrire, au mieux, d'élégantes variations sur des poèmes déjà écrits. La seule façon de trouver l'origine des causes qui font de soi celui qu'on est serait de raconter une histoire à propos de ses causes dans un nouveau langage. » Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity,* New York, Cambridge University Press, 1989, p. 28 ; cité par Richard A. Gilmore, *Doing Philosophy at the Movies*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 9.

[61] Cavell, *La Projection du monde*, *op. cit.*, p. 242. Voir en ce sens la conclusion de l'article de Susan Amper qui commence par ces mots : « Quel que soit notre angle d'attaque sur Dexter, nous finissons incertains, ambivalents. » S. Amper, « *Dexter's Dark World* », *op. cit.*, p. 112-113.

[Fig- 9] Dexter 3.4 (fin) ; capture d'écran