



GRAAT On-Line issue #6 December 2009

**Mécanismes claustrophobes :**

***Prison Break* ou la série comme dispositif d'aliénation**

Philippe Ortoli  
Université de Corte

Il y a dans le titre de ce colloque – « Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines : mécanismes narratifs et idéologiques » – deux mots (« pièges et mécanismes ») qui développent l'idée de tromperie et d'engrenages, soit, synthétiquement, celle d'un ensemble de parties agencées en vue de produire, sous l'effet d'une force, un mouvement consistant à amener, de manière détournée, quelqu'un ou quelque chose vers une situation inextricable. L'intérêt des deux adjectifs employés – « narratifs » et « idéologiques » –, auxquels on aurait pu rajouter « esthétiques », puisque les séries télévisées entrent, elles aussi, dans ce domaine où le cinéma a mis longtemps à conquérir sa légitimité, celui de l'art, tient dans leur façon de préciser les attributs de ces combinaisons captivantes : c'est donc sous cette apparence que certaines de ces séries s'offrent à nos rétines, en proposant, comme programme d'action, la capture d'un objet qu'elles ne nomment pas expressément, de manière à ce que son identification ne puisse pas trancher le fil qui relie la fiction à son dispositif, ce qui en autorise la double lecture. En effet, les formes que nous étudions ici appartiennent à cette branche particulièrement dynamique des créations modernes qui se présentent tout autant comme des œuvres que comme leurs reflets et leurs commentaires.<sup>1</sup> Dans ce contexte, parler de *Prison Break* dont les quatre saisons installent un dispositif d'enfermement autour de ses héros prisonniers, fugitifs, puis encore prisonniers et encore fugitifs, nous semble plus qu'une évidence : une nécessité.

De quoi s'agit ? *Prison Break* est une série créée par Paul Scheuring et diffusée pour la première fois aux Etats-Unis en août 2005 sur Fox et, en France, un an après, sur M6 : elle comprend 4 saisons (81 épisodes) dont la dernière vient de se terminer. Globalement, donc, s'y tisse une toile qui doit tout autant à la structure narrative des grandes histoires de faux coupable (du *Comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas au *Faux-coupable* [*The Wrong Man*, 1957] d'Hitchcock) qu'aux codes d'un sous-genre du film criminel, « le film de prison » (auquel *Luke la main froide* [*Cool Hand Luke*, 1967] de Stuart Rosenberg, ou *L'Évadé d'Alcatraz* [*Escape from Alcatraz*, 1979] de Don Siegel ont donné ses lettres de noblesse et dont *Un prophète* (2009) de Jacques Audiard constitue la dernière variation). Mais c'est en mêlant, à sa croisée dramatique, ces deux pistes matricielles à un autre sentier catégoriel, « le film de complot », qui prend naissance dans le cinéma américain des années 70 (*A cause d'un assassinat* [*The Parallax View*, 1972] d'Alan J. Pakula, *Conversation secrète* [*The Conversation*, 1974] de Coppola), avant de se voir prolongé, par la télévision, depuis le succès d'*X-Files* (1994) – de *24 heures chrono* (24) aux *4400* (*The 4400*) – et, au cinéma, entre autres grâce à certaines adaptations des romans de John Grisham (*L'Affaire Pélican* [*The Pelican Brief*] de Pakula ou *La Firme* [*The Firm*, 1994] de Pollack), c'est par ce mélange, donc, que *Prison Break* affine son identité.

Son point de départ, pour ceux qui l'ignorerait encore, est le suivant : Lincoln Burrows (Dominic Purcell) est condamné à mort pour un crime qu'il n'a pas commis, impliquant une vaste machination entre les hautes autorités politiques du pays et une mystérieuse société (The Company). Son frère, un jeune ingénieur en génie civil surdoué, Michael Scofield (Wentworth Miller) décide, afin de prouver son innocence, de commencer par le faire évader de la prison de Fox River près de Chicago. Pour cela, il se fait incarcérer à l'intérieur de ses murs. Comme il a dessiné les plans de l'établissement dans la cabinet d'ingénieur où il officiait, et qu'il en a tatoué des résumés codés sur son propre corps, il va user de cette connaissance et de son intelligence pour parvenir à ses fins, mais, à cet effet, est tout de même obligé de nouer des alliances avec d'autres prisonniers. La série suit, en parallèle, le plan d'évasion du héros et, à l'extérieur, les agissements du cartel pour étouffer la vérité (Saison 1), puis, après l'évasion, décrit la traque des fugitifs par la compagnie

(Saison 2) jusqu'au Panama où Scofield, remis en prison, est contraint de faire évader un homme d'un pénitencier terrifiant - Sona - (Saison 3), avant de raconter son combat final contre le groupe machiavélique (Saison 4).

Le résumé que nous venons de faire n'a pour but que de rendre compte d'un mouvement global qui se présente suivant une forme alternée : deux saisons à l'intérieur (Saison 1 / Saison 3) et deux saisons à l'extérieur (Saison 2 / Saison 4) d'un établissement pénitentiaire. La particularité de cette construction en miroir est de faire varier les limites du monde dans lequel Scofield, prisonnier, doit sans cesse échapper aux autorités pour faire éclater la vérité. Des cellules lugubres aux routes désolées de l'Utah, en passant par la jungle urbaine de Chicago, il est ainsi toujours captif et toujours en lutte. Par ailleurs, ce résumé est cruellement lapidaire (c'est une loi du genre !), en ce qu'il occulte le plus passionnant dans une série orientée sur l'idée, toute pragmatique et rationnelle, de la fin à atteindre, à savoir la question des moyens : Scofield, en bon professionnel « hawksien »,<sup>2</sup> a beau utiliser effectivement une intelligence hors du commun dans sa manière de maîtriser tous les paramètres techniques possibles (de l'art de dévisser une cuvette de WC en prison à celui de pénétrer dans un palais de justice gardé par une horde de policiers), il est néanmoins obligé de s'appuyer aussi sur des hommes. Et c'est, bien sûr, ce facteur humain qui, dans sa terrible imprévisibilité, va gripper la mécanique et rappeler, avec une belle constance, ce que Kant nous a déjà appris (et que l'époque actuelle a tendance à vouloir nous faire oublier), à savoir qu'une personne ne saurait être envisagée comme un simple moyen, mais toujours et également en tant que fin, y compris dans le cadre d'une série télévisée. Cela implique que cette dernière accorde à plusieurs reprises une autonomie narrative à certains personnages - T-Bag (le pédophile psychopathe) ou Mahone (le limier toxicomane), par exemple - même si les extensions dramatiques dont ils bénéficient aboutissent à des culs-de-sac desquels seul, chaque fois, Scofield peut les tirer tout simplement parce qu'il a besoin d'eux, comme eux ont besoin de lui.

Possède-t-il cette place centrale, parce que, comme l'écrit Thibaud de Saint Maurice, dans son sympathique ouvrage de lecture « philosophique » des séries,<sup>3</sup> il est, en bon spinoziste, capable de connaître les « causes adéquates »<sup>4</sup> du monde qui le

ceint et qui, de fait, ceint tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, lui sont liés ? Sûrement : mais, si le héros de la série est celui qui trouve les clefs pour s'échapper des ensembles clos où tous se trouvent enfermés, c'est surtout parce qu'il est le seul à comprendre que c'est l'univers dans son ensemble qui est soumis à des impératifs, et pas seulement telle ou telle de ses composantes. Pour lutter contre ce qui en régit la nécessité, Scofield, en bonne créature télévisuelle, incorpore plastiquement, par le biais du tatouage, l'idée que toute contrainte a des règles. Il se dépossède ainsi de son individualité pour devenir le symbole d'une claustration volontairement assumée, sachant que ce n'est que par le fait de l'assumer qu'il peut espérer la vaincre. Dès la première scène, celle du « Pilot » (« La grande évasion », 1.1), Scofield effectue cette assimilation symbolique en la gravant dans sa chair : le resserrement du cadrage sur les visages du héros et de la tatoueuse, le mouvement de la caméra qui les relie, l'absence de bande-son autre que le bruit métallique de l'instrument établissent un sentiment d'enfermement qui ne quittera jamais le personnage, et la série dans son intégralité ; mais ce qui fait de ce plan un emblème, c'est qu'il montre bien comment Scofield lui-même prend acte de sa condition (et le choix scalaire donne, dès le départ, la primauté à son visage comme siège de son esprit et, donc, de l'action).



« Pilot » (« La grande évasion »), 1.1

Il fait ainsi précéder, en quelque sorte, son incarcération par l'emprisonnement symbolique de son corps, ce qui lui octroiera les moyens d'être libre. Ce n'est pas un

paradoxe, tant l'axiome révélé ici consiste à énoncer l'obligation d'être soumis à une contrainte. Pour corroborer cette proposition, les exemples ne manquent pas : nous en avons choisi trois situés volontairement hors du pénitencier et qui ne concernent pas Scofield. Le premier est tiré de la Saison 1 (« Le transfert » [« English, Fitz or Percy »], 5.1) et montre le directeur de la prison (joué par l'immense Stacy Keach) forcé de détruire des documents précieux pour Scofield suite au chantage qu'exercent sur lui des agents de *The Company*.



« English, Fitz or Percy » (« Le transfert »), 5.1

Le cadre interne dans lequel, en profondeur, le directeur est saisi dépend symboliquement du regard surnageant dans la pénombre douloureuse de ses souvenirs : ce type de plan, dont l'étagement des éléments qui le composent rappelle celui organisé pour représenter le suicide manqué de Susan dans *Citizen Kane* (réal. Orson Welles, 1941), est repris quelquefois au gré des saisons. Il permet de donner à l'idée de clausturation, et à celle de jugement qui l'instaure, une matière, qui est celle de la lumière (la lampe en amorce au bord droit du cadre en condense la valeur métonymique), et une forme, qui est celle du cadre. Être prisonnier, c'est, ici, ne pas pouvoir se cacher, c'est-à-dire être vu et limité.

On le retrouve développé dans notre deuxième exemple, issu de la Saison 2 (« Le péché originel » [« Bad Blood »], 17.2) qui dévoile T-Bag (Robert Knepper) revenant, avec une famille qu'il a kidnappée, dans la maison de son enfance pour s'y

trouver confronté à ses souvenirs. Le psychopathe, dont la complexité psychologique est un des grands attraits de la série, est comme examiné, dévoilé par les murs de sa maison et de sa chambre qui, après l'avoir ainsi isolé du reste de sa « famille », accouchent des images primitives de son trauma (enfant surdoué, il était violé par son père). Là encore, l'homme se trouve incarcéré par son propre regard qui le juge, à travers ces relais symboliques.



« Bad Blood » (« Le péché originel »), 17.2

L'aspect le plus extrême de ces constructions claustrophobes est donné par notre troisième exemple, extrait de la Saison 3 (« Chacun pour soi » [« Good Fences »], 4.3), qui décrit le plan montrant le reflet de Mahone piégé dans une flaque tendant à rendre son portrait aussi flottant qu'incertain, car, s'il témoigne de la mutabilité des structures d'enfermement, s'il démontre que ces dernières sont liées à un œil scrutateur, il prouve également, de manière explicite, que la seule solution possible pour combattre cette oppression, c'est-à-dire pour être libre, réside dans l'acte d'avoir conscience de sa présence.



Saison 3 : « Good Fences » (« Chacun pour soi »), 4.3

Parvenir à regarder ce qui vous regarde : Scofield, puisqu'il est celui qui, volontairement, se fait enfermer dans un lieu dont il connaît le mode de fonctionnement, est le modèle de tous ces personnages déchirés et condamnés qui l'accompagnent. Ces exemples montrent que la série donne à la surveillance et à l'enfermement une dimension structurelle qui fait de l'idée du piège une image persistante. Ce propos mérite d'être élargi, car il énonce, à notre sens, une constante de *Prison Break* : en évitant les génériques, les vues du pénitencier lui-même (avec l'amorce du mirador, omniprésent dans la Saison 3) ou les travelling arrière sur les cellules, car il s'agit là des clichés mobiles les plus évidents (et récurrents), nous allons évoquer deux plans qui nous paraissent emblématiques. Le premier est issu de la Saison 1 (« Dépression » [« J-Cat »], 17.1) et décrit les buildings de la Compagnie ; le deuxième, de la Saison 2 (« Plan 1213 » [« Map 1213 »], 5.2), montre les routes sur lesquelles Lincoln et son frère tentent d'échapper aux policiers et à Mahone qui les pourchassent).



« J-Cat » (« Dépression »), 17.1



« Map 1213 » (« Plan 1213 »), 5.2

Ce qui nous intéresse dans ces brefs exemples figés sur les photographies, c'est d'identifier la place idéale de l'objectif, là d'où partent les mouvements qui tracent, du haut vers le bas, de gauche à droite, ou vers l'avant, des mailles virtuelles dans les plans (et que, bien sûr, la fixité des images, ici, ne peuvent rendre). La suggestion d'un « en deçà » du champ désigne ce lieu où le regard montre, surveille et menace de punir, pour citer gratuitement<sup>5</sup> Michel Foucault. A cette idée d'une omniscience s'ajoute encore celle d'une claustration dont les frontières sont sans cesse repoussées : la notion de limites déborde largement les murs du pénitencier pour identifier son objet à ce qui se situe autour du champ, créant une force qui se déduit par une figurabilité aussi constante que tenace. Bien sûr qu'il n'y a rien ici de révolutionnaire, et la modestie de *Prison Break* – qui est celle d'un film d'action élémentaire (nous suivons la course d'hommes forcés, pour conserver leur vie, de lutter contre ceux qui veulent la leur dérober) – cette modestie, donc, permet d'offrir à son propos une pertinence redoutable, puisqu'il s'agit d'y étendre, apparemment, indéfiniment, l'idée que l'homme est captif de forces qui le dépassent.

Le fait d'associer majoritairement ce pouvoir à un œil qui, quels que soient les circonstances et les lieux, est toujours là, permet, efficacement, de le relier au « grand imagier » (celui qu'Albert Laffay,<sup>6</sup> dans ses recherches sur l'énonciation au cinéma nomme ainsi parce qu'il représente idéalement le point de vue du film), mais également de le rattacher au spectateur qui se trouve obligé de s'identifier à ce qui maintient ainsi les protagonistes dans les filets de la nécessité où ils se débattent. Synthétiquement, et nous en profiterons pour citer ici Christian Metz dont les travaux sur l'énonciation au cinéma font, pour nous, autorité, c'est « le site » de la série<sup>7</sup> toute entière qui peut être identifié à cette force inquisitrice : elle délègue intelligemment son regard à des émissaires sans jamais le réduire à ces supports ponctuels.

Cette idée ne se limite d'ailleurs pas à celle d'un espace cloisonné, fut-ce par le simple souffle d'un travelling : effectivement, la série télévisée permet de rappeler, de marteler même, une évidence du cinéma, à savoir que nous ne sommes pas dans le domaine de l'image, mais dans celui de l'image engagée dans le temps. Ce dernier, dans *Prison Break*, se manifeste essentiellement par des effets de répétition. C'est très

visible dans les structures narratives, aussi bien dans le principe d'alternance (par exemple, dans la Saison 1, tandis que, à l'intérieur de la prison, Scofield tente de faire évader son frère, à l'extérieur, la jeune avocate essaie de mener l'enquête pour le disculper, et tous deux sont confrontés à des forces hostiles ; ou, dans la Saison 2, pendant que les frères fuient, Mahone qui les traque est pareillement mis sous surveillance et épié par ses propres collègues découvrant ses excès de zèle), que dans celui de l'agencement des péripéties (suivant le principe de l'impératif hypothétique kantien,<sup>8</sup> chaque personnage, qu'il vise l'évasion ou la récupération d'un trésor, est amené à s'associer avec d'autres, puis, souvent à les trahir, et ce en multipliant les combinaisons, ce qui, d'ailleurs, ne provoque d'accès de conscience que chez Scofield), mais c'est aussi évident dans l'agencement des plans eux-mêmes. Nous allons demeurer dans cette dimension en évoquant deux brefs exemples de raccords qui confèrent au temps lui-même cet aspect carcéral. Le premier est tiré de la Saison 1 (« Le bout du tunnel » [« End of the Tunnel »], 13.1), le deuxième de la Saison 2 (« Plan 1213 » [« Map 1213 »], 5.2).



« End of the Tunnel » (« Le bout du tunnel »), 13.1



Saison 2 : « Map 1213 » (« Plan 1213 »), 5.2

Sous la forme la plus élémentaire, qui est aussi la plus efficace, il s'agit bien de substituer à l'impression de succession celle de répétition. Le plan des mains de Lincoln (Dominic Purcell) qu'on menotte et celui du gardien ouvrant la salle d'entretien de la prison dans laquelle se cachent Scofield et ses camarades au sortir du tunnel tracent un lien élémentaire, celui d'une continuité de gestes (on passe des menottes au poignet, on tourne une clef dans une serrure ; dans les deux cas, on exprime la maîtrise des conditions d'enfermement), et de formes visuellement et symboliquement reconnaissables (celle, sphérique, des menottes renvoie à celle du trousseau, l'uniforme du gardien fait écho à l'autre uniforme) ; et ces gestes, même s'ils sont combinés suivant deux directions différentes (l'une de fermeture, l'autre d'ouverture), amènent le même résultat symbolique – celui de l'impossibilité (momentanée) de l'évasion du héros. Le principe fonctionne pareillement avec le plan de la flaque d'eau dans laquelle marche T-Bag, qui se transforme en celle de la fontaine où Mahone, dans le plan suivant, se regarde avant de se faire dicter ses ordres par La Compagnie: le jeu sur les variations d'intensité de la portée élémentaire du liquide aqueux (profondeur mystérieuse, surface réfléchissante) permet de camoufler l'impression de répétition derrière des changements apparents qui ne sont que des accidents relatifs aux mêmes substrats (un homme piégé par son reflet).

Comme le prouvent ces brefs exemples, il s'agit toujours de retrouver le semblable dans le successif. Le motif de l'emprisonnement s'incarne dans cette volonté d'annihiler l'idée même de changement : on peut y lire aussi une fonction de commentaire du médium.<sup>9</sup> D'une certaine manière, *Prison Break* reprend le principe des « *Formula Shows* »<sup>10</sup> mais le dissimule sous son aspect feuilletonesque, comme si le modèle (sortir de l'étau), en se travestissant par le divers, affirmait mieux sa suprématie. Ce qui est directement développé ici, c'est, à travers le principe, consubstantiel à toute série, de l'étirement dans le temps des images,<sup>11</sup> la possibilité d'envisager son contenu comme celui d'une mémoire que nous sommes amenés à construire. Il existe des séries qui jouent de manière beaucoup plus subtile avec ce principe, à commencer par *Lost*, qui s'autorise ce que *Prison Break*, à un épisode près (« Les blessures de l'âme » [« Brother's Keeper »], 16.1), s'interdit, à savoir les

flashbacks, les flashforwards, voire les développements descriptifs par lesquels les directions de ce flux sont justement montrées comme non-linéaires. Mais, à plus forte raison parce qu'elle se développe chronologiquement, cette série dissimule (c'est le piège qu'elle tend à Scofield, comme au spectateur) le caractère répétitif de ces unités pour mieux rendre inéluctable l'impression qu'il suscite.

Les personnages de *Prison Break* sont dans la série comme nous sommes dans le temps : ils sont les manifestations concrètes d'une conception qui refuse l'idée de succession pour lui substituer celle de coalescence, à condition d'admettre que cette dernière, pratiquée par le montage conçu moins comme opération technique que conceptuelle, montre les frontières de la réunion qu'elle préside. C'est là une fonction fondamentale des découpages que de concrétiser, par des titres d'épisodes ou des raccords, la construction de cette mémoire. Il faut marquer les bornes pour mieux donner à lire le circuit qui s'installe entre elles.

Mais, pour autant, on ne saurait réduire un flux aux étapes de son passage ; il est ce qui circule et c'est à cause de cela que le joug qu'il installe est persistant, car il n'est rien moins que celui du dispositif du feuilleton lui-même dont la recherche des causes n'obéit finalement pas au modèle pyramidal (il faut atteindre son sommet), mais bien circulaire (il faut approcher son centre). Or, trouver ce cœur dont tout – plans, séquences, épisodes, saisons – n'est, en définitive, qu'échos, implique d'accepter, inlassablement, cet éternel retour, d'y faire face en reproduisant les mêmes actions, finissant par provoquer la création d'une dissemblance qui est le manifeste même de la liberté. Cette dissemblance est ce qui, mécaniquement, se produit, chaque fois que Scofield, en trouvant une brèche, permet de sortir d'un cercle, donc d'abolir ponctuellement la répétition ; il est donc celui qui, par son obstination à refaire (et par les effets que cette obstination produit chez les autres protagonistes qui s'en trouvent, eux aussi, transformés), comprend que les « causes adéquates » du dispositif dans lequel il est pris concernent bien la cruelle nécessité d'être inscrit dans un espace et dans un temps qui le limitent. Et, s'il parvient *in extremis* à abolir les conditions de traduction diégétique de cet enfermement, il ne le peut qu'au prix de sa disparition (seul moyen de s'abstraire enfin). En cela, la série rejoint une vision mythique, celle du justicier qui, lorsque les institutions (politiques,

judiciaires ou éducatives) s'avèrent souillées, doit les nettoyer afin d'en restaurer l'idée fondatrice (le modèle insurpassable de ce schéma reste les comédies de Capra, mais Don Siegel (*L'Inspecteur Harry* [*Dirty Harry*], Clint Eastwood (*Les Pleins pouvoirs* [*Absolute Power*))), voire Sidney Lumet (*Serpico*), ont signé quelques belles variations sur le thème). Elle raconte aussi une histoire plus souterraine : l'émergence de ce qui fonde son existence, à savoir les bases de l'art qui l'autorise. Nous défendons ce postulat d'une série moderne, car il nous semble que le mythe proposé ici est aussi celui de l'origine de toute série, à savoir donner une forme à l'impossibilité pour l'homme de fuir ses déterminations. Faire de ces dernières des unités minutées, segmentées et récurrentes, prouve que la fascination que nous éprouvons pour ces rendez-vous hebdomadaires, puis annuels avec le petit écran est profonde. Michael Scofield, héros tragique au sens épique<sup>12</sup> du terme (à savoir l'homme écrasé par son rôle), comme Lorenzaccio ou Hamlet, prend sur lui l'ensemble de notre condition de mortels et nous venge des impuissances communes en nous montrant comment les affronter. Rien de nouveau sous le soleil (ou, plutôt, à l'ombre), certes, mais, aussi longtemps que, malheureusement, nous devons accepter que notre existence est bornée, nous aurons besoin de pareilles déclinaisons d'évidences. *Prison Break*, en nous racontant les péripéties de personnages englués, nous parle de ce qu'elle est et surtout de ce que nous sommes...

### Bibliographie

CERISUELO, Marc. *Hollywood à l'écran*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle (« L'œil vivant »), 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil (Essais), 1992 [1982].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique* (textes choisis par Claude Khodoss). Paris : Presses Universitaires de France, 1954 [1835].

KANT, Emmanuel. *Fondements de la métaphysique des mœurs* (traduit par Victor Delbos). Paris : Le Livre de poche (Classiques de la philosophie), 2007 [1785].

LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*. Paris : Masson, 1964.

METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Klincksieck, 1991.

SAINT MAURICE, Thibaut. *Philosophie en séries*. Paris : Ellipses, 2009.

SPINOZA. *Ethique* (traduit par Charles Appuhn). Paris : GF Flammarion, 1965 [1677].

WINCKLER, Martin. *Les Miroirs de la vie*. Paris : Le passage, 2002.

---

## NOTES

<sup>1</sup> C'est un des apports de la réflexion sur l'énonciation au cinéma produite par Christian Metz (voir p. 30), et développée par Marc Cerisuelo (p. 84), que de montrer que les traces de métadiscursivité présentes dans certains films ne sont pas destinées uniquement à proposer un reflet du film (la réflexivité classique), mais également à en fournir un commentaire (un métatexte, d'une certaine manière, pour reprendre les termes de Gérard Genette, p. 12).

<sup>2</sup> Scofield partage avec les héros des films de Howard Hawks (John Wayne dans *Rio Bravo* ou Cary Grant dans *Only Angels Have Wings*) le fait d'être un professionnel, défini par la maîtrise de ses outils et une capacité d'adaptation sans défaut. Comme eux, d'ailleurs, il peut apparaître parfois calculateur, égoïste, car il considère les êtres et les choses de manière fonctionnelle.

<sup>3</sup> Voir Thibaut Saint Maurice, p. 25.

<sup>4</sup> Spinoza, *Livre III, Définitions*, p. 134 : « I. J'appelle cause adéquate celle dont on peut percevoir l'effet clairement et distinctement par elle-même ; j'appelle cause inadéquate ou partielle celle dont on ne peut connaître l'effet par elle seule. ».

<sup>5</sup> Mais j'aime l'aspect gratuit de notre métier !

<sup>6</sup> A travers les termes de « montreur d'images », de « personne fictive », de « maître de cérémonies », de « grand imagier », Albert Laffay évoque l'énonciateur construit par le film (p. 71 et p. 80-83).

<sup>7</sup> Nous reprenons à dessein le terme de Metz, qui date d'avant l'invention d'Internet, par lequel il désigne le film lui-même comme territoire de l'énonciation impersonnelle.

<sup>8</sup> Kant, p. 82 : « Les impératifs hypothétiques représentent la nécessité pratique d'une action possible, considérée comme moyen d'arriver à quelque autre chose que l'on veut (ou du moins qu'il est possible qu'on veuille) ».

<sup>9</sup> Medium est compris comme moyen artistique, alors que media est conçu comme moyen de communication : certes, la série télévisée est l'un et l'autre, mais nous tenons ici à privilégier le premier terme.

<sup>10</sup> A savoir, sur le modèle des *Experts* ou de *Maigret*, « une série dont les épisodes sont tous construits autour d'un schéma narratif quasi immuable », Martin Winckler, p. 25.

<sup>11</sup> Cette particularité lui offre la possibilité d'illustrer jusqu'à l'incandescence une dimension romanesque que le cinéma peine parfois à nous offrir (Tarantino constituant une notable exception).

<sup>12</sup> Hegel, p. 130 : « Cette fatalité est aussi la Justice supérieure. Elle n'est pas tragique dans le sens dramatique du terme qui suppose que l'homme apparaît comme personne; elle l'est

---

dans le sens épique, selon lequel l'homme apparaît comme jugé dans son rôle. Et, ici, la *nemesis* tragique consiste en ce que la grandeur du rôle est telle qu'elle écrase les individus ».

© 2009 Philippe Ortolí & GRAAT