



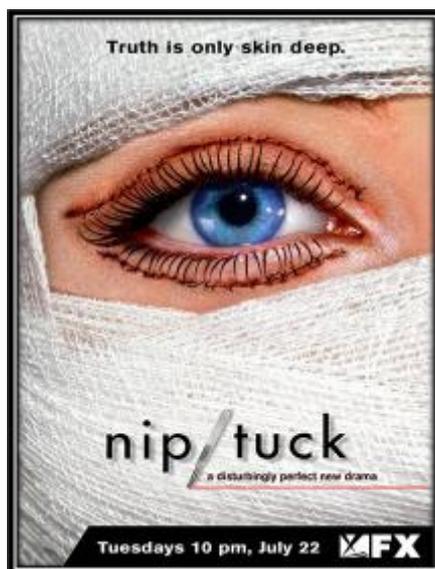
GRAAT On-Line issue #6 December 2009

Nip/Tuck : soap opera baroque ? Viol, secret et viol du secret dans la saga du Carver

Eddy Chevalier
Université Paris XI

« Je t'aime quand ton grand œil verse
Une eau chaude comme le sang »

Baudelaire, « Madrigal Triste », *Les Fleurs du Mal*



Commençons, comme Georges Bataille, par une histoire de l'œil. Avant même la diffusion du premier épisode de *Nip/Tuck* sur la chaîne câblée FX le 22 juillet 2003, le ton était donné par l'oxymore du slogan « A disturbingly perfect new drama ». Le principe platonicien selon lequel le beau et le bien coïncident se trouvait ainsi renversé, la beauté devenant source d'anxiété. Les mots « Truth is only skin deep » ne disent pas autre chose : la vérité perd son caractère absolu et se retrouve

prisonnière de la chair, tout comme le (la ?) patient(e) est prisonnier(e) de la gaze sur le visuel de la campagne publicitaire. L'image est particulièrement saisissante : une portion de visage momifié d'où émerge un œil aux contours suturés. Le regard est aussi perçant que la peau est percée. Cette image ne pourrait-elle pas être vue comme une mise en abyme de la maltraitance des spectateurs par les producteurs, prêts à les tourmenter pour, paradoxalement, les fidéliser ? Car s'il est un domaine où la beauté est bien dans l'œil de celui qui regarde, c'est celui des séries télévisées. S'il faut plaire à tout prix, c'est aussi, et surtout, parce que les enjeux financiers sont colossaux. Certaines séries disparaissent après quelques épisodes, d'autres ne voient jamais le jour alors qu'un épisode pilote a pourtant bien été tourné. Cet œil balafre pourrait ainsi être la métaphore d'une industrie où les téléspectateurs doivent être captivés, voire captifs. D'où l'intérêt d'une réflexion sur le piège des séries télévisées : comment piquer la curiosité des téléspectateurs ? Une étude de cas semble ici nécessaire. On étudiera le *climax* de la saga du *Carver* et son dénouement pour mieux comprendre le mécanisme de mise en intrigue mêlant *soap opera* et mélodrame. Du fil chirurgical qui coud les paupières de ce visage quasi plastique jusqu'à la gaze, cette étoffe caractérisée par son tissage de fils écartés, le motif du texte, tout du moins d'un point de vue étymologique (*textus*), ne peut nous échapper. Néanmoins, une telle mise en suspens(e) est problématique : comment jouer avec les nerfs des spectateurs sans toutefois les aliéner ? Comment définir l'apex d'une série télévisée ? Le terme vient du latin *apex*, qui signifie pointe, et prend tout son sens dans une étude sur *Nip/Tuck* où les personnages principaux manient le scalpel sans modération. Il s'agit également bien entendu de l'arme du crime du *Carver*, sociopathe notoire, dont le destin permettra de mettre en lumière à quel point les producteurs sont toujours sur le fil du rasoir : le sublime, parfois, pointe lorsqu'une intrigue devient grandiose et renversante, mais la chute (d'audience) n'en est que plus rude lorsque la série sombre dans le grotesque et le ridicule. On comprend mieux alors la fascination pour la perfection : la dysmorphophobie, crainte obsédante d'être laid ou malformé, n'atteint pas seulement les patients qui, reçus par Christian Troy et Sean McNamara, répondent à leur idiosyncratique « Tell me what you don't like about yourself ». L'obsession des défauts physiques est *de facto* un *leitmotiv* pour une série qui traite de

chirurgie esthétique, et la mise en scène des travers physiques et moraux montre que l'imperfection est source d'angoisse non seulement pour les protagonistes mais aussi pour les scénaristes et les producteurs. L'œil bleu du visuel publicitaire pourrait alors être une référence au roman de Toni Morrison, *The Bluest Eye* (1970), dans lequel le viol joue également un rôle central. Pour Pecola, petite fille noire qui juge son physique disgracieux, l'œil bleu est synonyme de beauté dans un monde où blancheur signifie beauté et pureté. Le bleu se colore alors de *blues* lorsque le corps violenté est couvert de bleus. L'œil bleu de *Nip/Tuck* provoque également une impression de déjà-vu : comment ne pas penser à la mythique scène d'*Un Chien Andalou* (1929), où un œil est tranché ? Luis Buñuel, le réalisateur, y incarne « l'homme au rasoir », définition parfaite du *Carver*. Cette référence permet d'envisager la spectature comme torture – une « spectorture ». L'expression *nip tuck* signifie littéralement pincer et tirer, désignant, par métonymie, une opération de chirurgie esthétique. Dans *Nip/Tuck*, c'est la peau du visage ou du corps que l'on pince, tire et retend pour effacer les signes du temps mais ce sont aussi les spectateurs que l'on pince et glisse dans les plis de l'intrigue. Ceux-ci ne sont pourtant pas que des souffre-douleur car ils sont avant tout voyeurs, dans tous les sens du terme.

« The twilight of a night vision »

La notion de *cliffhanger* est particulièrement éclairante pour qui tente d'analyser les techniques narratives des séries télévisées et ce que Raphaël Baroni nomme la « mise en intrigue ».¹ Le motif choisi est celui de la mise en péril du personnage principal dans les dernières secondes du dernier épisode de la Saison 2 pour susciter l'intérêt des spectateurs et les inciter à rallumer leur téléviseur après de longs mois d'attente. L'action est ainsi inachevée, en suspens, en suspense. La « mise en intrigue » se caractérise par ce que Baroni nomme les « fonctions thymiques » : la surprise, éphémère, puis l'incertitude qui nous pousse à nous poser la question « que va-t-il se passer ? », définie comme la « représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la situation narrative » et enfin la curiosité.² La tension est ainsi synonyme d'attention puisque les spectateurs sont pris dans les mailles du filet

narratif. Cette technique est en réalité très ancienne : les pièges des nouvelles séries télévisées sont archaïques. Le *cliffhanger* a des origines victoriennes. On a en effet coutume d'attribuer la paternité du procédé à Thomas Hardy. Dans *A Pair of Blue Eyes*, publié sous forme de feuilleton en 1872 et 1873, un personnage, Henry Knight, est véritablement suspendu à une falaise, sur le point de tomber à la fin d'un des épisodes. Le lieu est décrit dans ces termes dans la préface du roman :

One enormous sea-board cliff in particular figures in the narrative; and for some forgotten reason or other this cliff was described in the story as being without a name. Accuracy would require the statement to be that a remarkable cliff which resembles in many points the cliff of the description bears a name that no event has made famous.³

Cette falaise sans nom ajoute au mystère de cette scène quasi fantomatique :

The place is pre-eminently (for one person at least) the region of dream and mystery. The ghostly birds, the pall-like sea, the frothy wind, the eternal soliloquy of the waters, the bloom of dark purple cast, that seems to exhale from the shoreward precipices, in themselves lend to the scene an atmosphere like the twilight of a night vision.⁴

Le lecteur devait donc attendre avant de découvrir l'issue de cette péripétie particulièrement périlleuse. Le paysage décrit par le narrateur de *A Pair of Blue Eyes* montre que l'obscurité et l'onirisme sont autant d'écrans de fumée : la vision, crépusculaire et scotopique, n'est que partielle. La pénombre est reine et renforce l'inquiétante étrangeté de la scène littéralement caduque puisqu'elle met en scène, du moins en apparence, la fin du protagoniste. C'est en somme le manque d'éclairage qui fait de cette scène un *cliffhanger* prototypique. La falaise est décrite en ces termes : « What gave an added terror to its height was its blackness ».⁵ L'excitation du lecteur est en effet à son comble là où la vision s'arrête. Ainsi, alors que Knight est suspendu à la falaise, il lève les yeux pour se rendre compte qu'Elfride a disparu : « She vanished over the bank from his sight ».⁶ La terreur est alors à son paroxysme et le lecteur, comme Knight, se retrouve en proie à une détresse et à un manque : « Knight felt himself in the presence of a personalized loneliness ».⁷ De plus, lorsque Knight se

retrouve seul face à la nature, il remarque qu'un œil incrusté dans la pierre, un fossile de trilobite, le scrute : « opposite Knight's eyes was an imbedded fossil, standing forth in low relief from the rock. It was a creature with eyes. The eyes, dead and turned to stone, were even now regarding him ».⁸ Le fossile pourrait être la représentation du pouvoir du lecteur qui, par son regard, fait exister le personnage. Etre, c'est être perçu, on le sait, surtout lorsque l'on est un personnage de fiction. On pourrait également apparenter la technique du *cliffhanger* à la narration des « contes-surprises » qui « transgressent de manière fascinante et excitante la frontière de la fiction et du réel en même temps que celle du conteur et de l'auditeur ou contreviennent délibérément aux attentes de ce dernier ».⁹ Font partie de ces « contes-surprises » ce que l'on nomme les « *unfinished tales* » ou « contes tronqués », des récits dans lesquels le narrateur cesse de raconter juste au moment où il est parvenu à susciter l'intérêt de son auditoire. Paradoxalement, c'est ce manque à voir, puisqu'une série est un récit-vision, qui excite l'imagination et fait des spectateurs des voyeurs :

le voyeur est un amoureux des commencements, des courts-circuits, des rushes. Il préfère tourner court. C'est-à-dire faire rater les choses. Il s'en tient à un bâillement, une échancrure, une fente de jupe, un interstice de boiserie, une couture de bas, un mouvement de fesses, un rien. C'est un maniaque du fragment. Du lieu restreint. Du bord des choses. Qu'il examine avec scrupule.¹⁰

Ce bord des choses est celui d'une falaise narrative et d'une histoire tronquée laissant les spectateurs enténébrés, que le « prime-time soap » *Dallas* a su transformer en prototype.

Le mélodrame de la déviance

Le fameux slogan publicitaire « Who shot JR ? » lancé par la chaîne CBS pendant l'été 1980 renvoie à la scène finale du dernier épisode de la Saison 2 intitulé « A House Divided » dans laquelle un inconnu tire sur J.R, interprété par Larry Hagman. L'épisode fut diffusé le 21 mars 1980 et l'attente fut particulièrement longue pour découvrir la véritable identité de l'assaillant. Le premier épisode de la

Saison 3, intitulé « Who Done It ? », ne fut diffusé que le 21 novembre 1980 en raison d'une grève des acteurs. 83 millions d'Américains furent au rendez-vous, battant tous les records d'audience de l'époque. On dit même qu'une session du Parlement turque fut suspendue pour que les membres du gouvernement puissent rentrer chez eux et découvrir, fébrilement, eux aussi, qui avait tiré sur J.R.¹¹ Ainsi, s'il est clair que le procédé utilisé dans le dernier épisode de la Saison 2 de *Nip/Tuck* – la mise en péril du personnage principal pour fédérer le public en le traumatisant – n'est pas original, la façon dont il est exploité l'est tout à fait.

Christian Troy a non seulement été attaqué, mais également paralysé par l'injection d'un anesthésiant, et son agresseur se prépare à le mutiler *et* à le violer. Une surenchère certaine qui s'inscrit dans l'ADN d'une série qui flirte toujours avec le mauvais goût et ne recule devant rien pour choquer. On pourrait ainsi étudier cet extrait comme un mélodrame de la déviance. Le mélodrame est un genre théâtral dramatique et populaire, qui signifie étymologiquement « drame avec musique ». Le titre de la chanson de Garfunkel « All I Know », qui sert de fond sonore à la scène, nous renvoie d'ailleurs à la notion d'information parcellaire : tout ce que les spectateurs savent à la fin de la scène et de l'épisode, c'est qu'ils ne savent rien. Une chose est sûre : ils frissonnent, ce qui est l'une des fonctions du genre mélodramatique. C'est en ces termes qu'il est défini par Gustave Vapereau :

Au fond, ce qui caractérise le genre, c'est l'exagération des effets et l'uniformisation des procédés. Le mélodrame a, comme la comédie italienne, son cadre donné d'avance et ses personnages obligés, et l'on concevrait qu'il fût, comme la *Commedia dell'arte*, une matière à improvisations. Son sujet est d'ordinaire quelque fait monstrueux, historique ou imaginaire, médité dans l'ombre, préparé par des manœuvres criminelles et sur le point d'être accompli par d'odieuses violences, lorsqu'au dernier moment un coup providentiel arrache la victime au bourreau ou l'esclave au tyran, déjoue et punit le crime, sauve l'innocence et récompense la vertu.¹²

Cette trame mélodramatique est quelque peu retravaillée dans cette dernière scène où une chanson d'amour bat la mesure d'un crime atroce : le *Carver* est sur le point

de défigurer Christian après lui avoir injecté un anesthésiant qui le paralyse sans pour autant lui faire perdre conscience. La théâtralité de la scène, elle, est assumée : les gestes du sadique sont outranciers et son masque, visage en trompe l'œil, renforce la notion d'artificialité. On repense alors à l'image promotionnelle de cet œil bleu balafré pour y voir une mise en scène de la théâtralité de la série : le théâtre est étymologiquement le lieu où l'on voit. Peter Brooks a, quant à lui, montré que l'imagination mélodramatique naît d'une « esthétique de l'étonnement »¹³ où l'excès est roi. Le mélodrame est ainsi considéré comme une forme expressionniste où les personnages n'ont de cesse de répéter ce qu'ils pensent et ressentent.¹⁴ *Nip/Tuck* est donc littéralement un théâtre des opérations mais c'est aussi une série-seuil, un programme liminal qui ne cesse de s'interroger sur les notions de limites et de marges.

La déviance, la transgression et l'extravagance sont des mots clés pour qui veut tenter d'analyser cette série scandaleuse. Rappelons l'étymologie du mot : *skandalon* signifie piège, chausse-trappe, pierre d'achoppement. Les *dramatis personae* de *Nip/Tuck* sont bien loin du droit chemin : ils sont, entre autres, pédophiles (qu'ils soient malfrats, prêtres ou pères adoptifs), incestueux et/ou nécrophiles, coupables de détournement de mineurs, violeurs, prostitué(é)s, sadiques, masochistes, acteurs pornographiques, trafiquants de drogue, drogués, anthropophages, racistes, néonazis ; ils souffrent de troubles de la personnalité multiple ou de l'identité corporelle, du Syndrome de Münchausen ou du Syndrome de Stockholm ; certains s'automutilent et se suicident, d'autres sont persuadés d'avoir été enlevés par des extraterrestres. Dans tous les cas, les normes sociales volent en éclat. *Nip/Tuck* pourrait être une adaptation de *Psychopathia Sexualis*, la fameuse étude des perversions sexuelles écrite par le psychiatre austro-hongrois Richard von Krafft-Ebing. L'enjeu de la déviance, comme l'a montré Howard Becker dans *Outsiders*, est de devenir étranger au groupe, d'où la notion de stigmaté. C'est l'exemple négatif fourni à autrui qui est au cœur de la déviance, ou, en d'autres termes, la publicité qui l'expose aux yeux des autres membres du groupe :

Le même comportement peut constituer une transgression des normes s'il est commis à un moment précis ou par une personne déterminée,

mais non s'il est commis à un autre moment ou par une autre personne ; certaines normes – mais pas toutes – sont transgressées impunément. Bref, le caractère déviant, ou non, d'un acte donné dépend en partie de la nature de l'acte (c'est-à-dire de ce qu'il transgresse ou non une norme) et en partie de ce que les autres en font.¹⁵

La déviance est ainsi par essence participative, pourrait-on dire. Face à une rupture normative – le viol d'un homme blanc, beau, riche, viril et hétérosexuel – les spectateurs sont horrifiés et inclus dans un débat éthique, aussi superficiel soit-il. Lorsqu'ils disent ou pensent « Oh non, pas ça ! », ils expriment non seulement une inquiétude quant au sort réservé au personnage, une peur, mais également un jugement moral. C'est d'ailleurs paradoxalement là que le plaisir advient. Car s'impliquer, en matière de série télévisée, semble être l'une des clés du plaisir éprouvé. Comme l'écrit Jean-Marie Piemme :

Regarder un Feuilleton, c'est bien plus que le voir : c'est encore s'y impliquer, se laisser prendre au suspens, partager les sentiments des personnages, discuter de leurs motivations psychologiques et de leurs conduites, leur donner tort ou raison, en un mot, vivre 'leur monde'.¹⁶

Et d'ajouter : « un Feuilleton qui 'marche' est un Feuilleton qui 'fait marcher' ». ¹⁷ Il affirme également qu'« un récit de fiction comme le Feuilleton télévisé ne tient pas sa capacité d'envoûtement de la présence des images mais de leur structuration par un code narratif particulier ». ¹⁸ Il considère ainsi l'envoi des lettres des spectateurs aux chaînes de télévision comme « le stade ultime de l'implication » car « tous sont happés par ce piège garant de la « qualité » du produit ». ¹⁹ Il est utile de noter que le *Carver* ne devait pas être un personnage récurrent. C'est suite à la réaction favorable du public, séduit par la perversité du monstre, que les producteurs ont décidé de le faire réapparaître, prenant en compte le désir des spectateurs pour mieux les assujettir.

Ainsi, dans la scène étudiée, l'inversion des codes et tropes gothiques et du motif de la demoiselle en détresse nous permet de prendre part à un théâtre de la cruauté où la perversion est reine. Cependant, la déviance dans *Nip/Tuck* n'est pas

qu'un thème, c'est aussi un motif. Sur l'affiche publicitaire précédemment mentionnée, le scalpel séparant les deux mots *Nip/Tuck* est incliné. Il n'est pas droit, vertical : il penche. Il est déviant, en somme, comme tous les personnages. On retrouve cette inclinaison, ce penchant, dans la scène finale de la Saison 2 : avant de lacérer le visage de Christian, le *Carver* incline la tête. Le défaut de droiture est ainsi signifié par l'obliquité de l'image.



On pourrait également rapprocher le *slash*, cette barre oblique qui sépare les mots *nip* et *tuck* dans le titre de la série, de la veine du *slasher movie*, cette sous-catégorie de film d'horreur où un mystérieux psychopathe attaque ses victimes avec un objet tranchant. L'analogie avec le chirurgien esthétique est évidente. Dans les deux cas, c'est l'idée de perversion qui pointe. Etymologiquement, le terme « pervertir » est issu de deux termes latins *per* et *vertere*. La traduction la plus littérale serait « mettre sens dessus dessous » ou « détourner » (de son usage initial). Dans le latin ecclésiastique du III^e siècle, ce terme désignait toute opération de falsification d'un texte et, par extension, une volonté de corrompre les esprits en les détournant du dogme. La perversion célèbre donc toujours un viol des conventions. Elle se définit, selon Stoller, comme une haine érotisée :

Perversion, the erotic form of hatred, is a fantasy, unusually acted out but occasionally restricted to a daydream (either self-produced or

packaged by others, that is, pornography). It is a habitual, preferred aberration necessary for one's full satisfaction, primarily motivated by hostility. By 'hostility' I mean a state in which one wishes to harm an object; that differentiates it from 'aggression,' which often implies only forcefulness. The hostility in perversion takes form in a fantasy of revenge hidden in the actions that make up the perversion and serves to convert childhood trauma to adult triumph. To create the greatest excitement, the perversion must also portray itself as an act of risk-taking.²⁰

L'acte pervers du *Carver* peut alors être vu comme une mise en abyme de la technique narrative utilisée dans cet ultime épisode de la saison. En effet, « le *suspense* dépend fondamentalement de la transgression d'une routine (exprimée sous forme de *script*) »²¹ à laquelle s'ajoute une anticipation teintée d'incertitude. La fièvre du « Who Carved Christian ? », remake et avatar du « Who Shot Jr ? », est née d'un *coitus interruptus*, source d'angoisse, de plaisir et de suspense : le viol de Troy aura-t-il lieu ? Durant les longs mois qui séparent les deux diffusions, les spectateurs sont alors en proie à ce que Raphael Baroni nomme la « dysphorie passionnante », élément central de son analyse de la courbe de la tension narrative :

Il est important de préciser que, dans le contexte de la narrativité, et surtout si le récit est de nature fictionnelle, la « dysphorie » qui caractérise l'attente prend généralement une valeur positive : il s'agit d'une tension qui se réalise selon la modalité d'une *dysphorie passionnante* plutôt que d'une *dysphorie passionnelle*, du moins si l'on associe à ce dernier qualificatif la tonalité habituelle d'un pathos négatif ou d'un *affect* désagréable. La *dysphorie passionnante* se définit donc davantage par les traits tensifs de l'excitation ludique que par ceux de la *souffrance* et du *pâtir*, même si la stratégie du *suspense* passe souvent par la mise en scène de situations qui seraient habituellement considérées comme désagréables dans la vie réelle.²²

La saga du *Carver* offre un bon exemple de cette « dysphorie » puisque certains fans, obsédés par le secret et sa révélation, ont décidé de le violer.

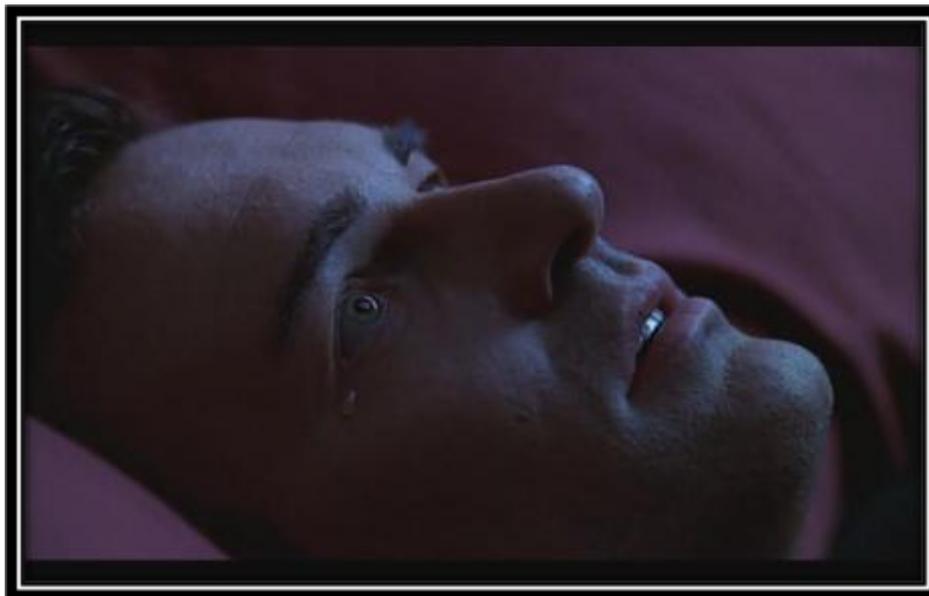
And the Carver is...

L'épisode provoqua l'excitation de nombreux spectateurs – ils étaient 5,3 millions ce soir-là devant la chaîne FX, score d'audience excellent – et certains, pris de passion pour cette histoire sordide, débattirent longuement de l'identité du violeur masqué. Les spéculations se multiplièrent sur les *message boards*, et de nombreux paris furent lancés dans un climat d'éréthisme certain. Les suppositions les plus folles firent leur apparition : certains pensaient, par exemple, que l'actrice Joan Rivers, apparue lors de quelques épisodes, se cachait derrière le masque du psychopathe. Ryan Murphy, créateur et producteur exécutif de la série, révéla que personne, à part lui, ne savait qui était le *Carver*. Lorsqu'il en informa les scénaristes, ceux-ci durent signer « un pacte de leur sang ». ²³ Le *buzz* fut donc savamment orchestré, alimenté par des communiqués de presse, dont un qui stipulait que l'identité du *Carver* serait révélée lors du dernier épisode de la Saison 3. Scott Seomin, l'attaché de presse de la série, révéla, par exemple, que les acteurs et les membres de l'équipe technique s'étaient eux-mêmes livrés à des paris puisque les scènes où le *Carver* apparaissait n'avaient été tournées qu'en secret. ²⁴ On est alors en droit de s'interroger : ces annonces relèvent-elles du témoignage sincère ou du simple marketing ? La tension n'était pourtant pas à son comble le jour de la diffusion du dernier épisode de la Saison 3 car des spectateurs avaient percé le mystère du *Carver*. Utilisant un logiciel permettant de décoder la voix électroniquement modifiée du violeur en série, ils découvrirent quel était le comédien qui se cachait derrière ce masque. On voit donc bien comment Internet multiplie les compétences dites « endo-narratives » selon la typologie de Raphaël Baroni, « compétences à partir desquelles se fondent *pronostics* et *diagnostics* dans le processus interprétatif ». ²⁵ Anticiper le développement des récits fait donc partie intégrante de l'implication des spectateurs, ainsi insérés dans une « dialectique entre *activité* et *passivité* ». ²⁶

« I'm stunned that it's become such a big deal », s'est étonné Ryan Murphy avant d'ajouter: « It was only intended for one episode, but people gravitated to it ». ²⁷ Le choix du verbe est particulièrement intéressant. La définition est la suivante: « to be drawn or attracted especially by natural inclination », où l'on retrouve le thème de

l'inclinaison. Ce verbe pourrait apporter un élément de réponse quant à l'explication de l'engouement suscité par l'histoire du *Carver : Nip/Tuck* ne joue pas seulement avec nos nerfs, mais avec nos peurs. Tout comme Christian, nous sommes pris en otage, fascinés. Le symbolisme de la scène de l'attaque du *Carver* est à étudier car l'angoisse y est distillée dans une atmosphère gothique d'inquiétante étrangeté. La peur ancestrale du noir se joint à des frayeurs modernes (la contamination par la seringue, le viol sous Rohypnol, le *serial killer*...) pour pénétrer l'imaginaire des téléspectateurs. La chambre obscure de Christian met en scène la perte de contrôle du héros. La photographie de la scène est littéralement une œuvre au noir, où l'ombre règne. Freud a bien montré que l'inconscient, comme le *Carver*, avance toujours masqué, s'exprimant dans les rêves, les lapsus et les actes manqués. La scène se colore alors d'archétypes jungiens, représentant les concepts de persona et d'ombre. Comment ne pas penser à la psychologie analytique de Carl Gustav Jung en voyant ce masque de théâtre, *persona* en latin, et à l'étude de la persona comme masque social, costume du moi et peau de l'être psychique ? Il s'agit d'une apparence, un compromis entre l'individu et la société. La persona représente les attitudes conscientes envers le monde extérieur, c'est-à-dire les différents rôles joués dans chacune des situations à laquelle le sujet est confronté. Elle est donc le noyau de la continuité et de l'identité du moi. Il n'est pas surprenant que cet archétype se retrouve mis en scène dans une série télévisée dont l'essence même est le tiraillement de la peau, certes, mais aussi de la personne elle-même, déchirée entre ce qu'elle est et ce qu'elle devrait être. Quant à l'ombre, elle est « la personnification de tout ce que le sujet refuse de reconnaître et d'admettre en lui. Se mêlent en elle les tendances refoulées du fait de la conscience morale, des choix qu'il a faits pour sa vie ou d'accéder à des circonstances de son existence, et les forces vitales les plus précieuses qui n'ont pas pu ou pas eu l'occasion d'accéder à la conscience ».²⁸ En somme, l'ombre contient ce qui a été réprimé ou écarté par la persona. Le *Carver*, en ce sens, pourrait apparaître comme l'« éternel antagoniste » jungien, et l'attaque de Christian serait alors la métaphore d'un conflit psychique. Le thème du refoulement est d'ailleurs central au début de la Saison 5 lorsque Christian se demande s'il n'est pas amoureux de Sean, son collègue et ami de toujours. L'impact sur les spectateurs est

d'autant plus fort que se mêle à ce tissu de fantasmes angoissants et refoulés une sexualité perverse qui pourrait éventuellement transformer la scène en scène primitive, c'est-à-dire la perception, ou le fantasme, par l'enfant, de voir l'activité sexuelle des parents. Ce rapport sexuel parental est souvent perçu comme un acte sadique de la part du père : Christian, immobilisé, apeuré, féminisé, victime d'une lame, laisse échapper une larme.



C'est une fois de plus un œil qui est scruté, et l'on comprend mieux pourquoi le *soap opera*, avatar du mélodrame, et la psychanalyse se marient si bien : c'est le baroque qui les unit. La forme du *soap opera* prend alors tout son sens : le mélodrame est opéra parce que les passions exacerbées s'articulent autour de ce que Christine Buci-Glucksmann nomme « la folie du voir ». L'opéra est ainsi défini comme « quelque chose comme la scène primitive du baroque »,

cet espace où le Voir et la Voix s'échangent, se « musicalisent », se croisent en écho, un rien parlant, une dramaturgie des passions. Une rhétorique donc, où la loi et sa perversion, l'ordre et ses variations, le code et ses dissonances extrêmes, se conjuguent en 'lalangue' retrouvée de la jouissance, cette pulsion heureuse qui tend toujours à sa propre ruine, à la mise en abyme luxuriante de ses éléments.²⁹

Une telle scène attire et fascine parce qu'elle mêle spectature et « voyure », mot utilisé par Lacan dans son *Séminaire 11*,³⁰ et s'articule autour du *il furore* baroque, « l'affect produit par cet 'objet sauvage', cet œil du fantasme où coexistent la frénésie vitale, l'excès amoureux sublime, l'âme ensevelie, 'les suaires et fantômes du passé' ». ³¹ La définition est particulièrement éclairante : les fantômes du passé sont, pour Christian, réactivés puisqu'il a déjà été, enfant, victime d'attouchements. Le baroque se nourrit ainsi paradoxalement de l'irregardable. « Irregarder » pour Christine Buci-Glucksman, c'est « s'abîmer, se pâmer, être en extase, ne plus voir, ne plus pouvoir, être médusé, figé d'horreur, de terribilité et d'Eros ». ³² La catachrèse *guilty pleasure* est ainsi re-sémantisée et la notion de *climax* prend tout son/ses sens : paroxysme et orgasme. Néanmoins, l'« esthétique flammifère » ³³ des meilleurs *cliffhangers*, tours d'écrou enflammés et enflammants, est problématique : en portant atteinte à son protagoniste et en touchant les spectateurs au plus profond de leur inconscient, la série n'atteint-elle pas un point de non-retour ? Tout *cliffhanger* n'est-il pas d'essence testamentaire ?

« Jumping the shark »

Une série peut-elle survivre à sa propre déconstruction ? L'expression « jumping the shark » désigne une série ayant perdu (de) son intérêt à cause d'une baisse sensible de qualité. Le sémantisme peut intriguer : pourquoi dit-on qu'une série « saute le requin » lorsqu'elle cesse de nous intéresser ? Le terme trouve son origine dans la série télévisée *Happy Days*. Dans l'épisode « Hollywood », le personnage de Fonzie fait du ski nautique et saute par-dessus un requin nageant dans un bassin. Paradoxalement, l'exploit est réalisé sous les acclamations du public alors que la scène est aujourd'hui le symbole d'une série devenue grotesque à force de durer. Car si une série est une œuvre, elle est aussi un produit. Les pressions financières sont grandes et tant que le niveau d'audience est acceptable et que les recettes publicitaires affluent, des épisodes sont produits et diffusés, qu'ils soient de qualité ou non. D'après l'expression « jumping the shark », il existerait donc un moment où une série perd son âme, et l'on peut se demander si les *cliffhangers* les plus percutants et les plus aboutis ne sont pas *in fine* des arrêts de mort. L'exemple de

Melrose Place, « prime time soap » séminal s'il en est, semble être un parfait exemple. Le dernier épisode de la Saison 3, intitulé « The Big Bang Theory » et diffusé le 22 mai 1995 sur la chaîne Fox, se termine de la façon suivante : Kimberly, elle aussi psychopathe notoire, menace de faire exploser le complexe d'appartements de Melrose Place après y avoir disséminé des bombes. Elle lance alors aux habitants, presque tous réunis : « Wait. It's not what it looks like... It's worse ! ».



Lors des premières minutes du premier épisode de la Saison 4, Kimberly Shaw fait exploser Melrose Place et *Melrose Place* dans un même mouvement. En effet, la série n'a jamais su se remettre de ce coup d'éclat. On pourra également remarquer que le personnage de Kimberly Shaw est médecin, tout comme celui qui se cache derrière le masque du *Carver*. L'ombre portée du Docteur Jekyll et Mr Hyde, symptôme littéraire de peurs victoriennes, planait donc déjà sur *Melrose Place*, et bien d'autres *soap operas*, avant d'inspirer la saga du *Carver*. Il existe donc des *cliffhangers* ultimes dont la résolution, ne pouvant être que décevante, laisse la série exsangue. Les mots de Kimberly « Wait.. It's not what it looks like... It's worse ! » peuvent, *a posteriori*, être compris autrement : le pire, dans tous les sens du terme, était bel et bien à venir. Lorsque l'identité du *Carver* fut révélée, la déception fut grande : il ne s'agissait pas d'un des membres du casting original et personne ne fut réellement surpris. Nombreux furent ceux, au contraire, qui se sentirent trahis. La série avait

bien « sauté le requin » : on découvrit que le *Carver*, atteint d'une malformation congénitale, n'avait, en réalité, pas de pénis. Un détour par l'étymologie nous permet de mieux comprendre en quoi ce détail, particulièrement grotesque, est de première importance : le mot « phallus » est issu du latin *fascinus* et, selon Pascal Quignard, « le *fascinus* arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher ». ³⁴ On pourrait presque en tirer la conclusion : pas de pénis, pas de fascination. Dans l'épisode charnière de la Saison 5 (divisée en deux parties bien distinctes), c'est, cette fois, Sean qui se fait agresser par Colleen Rose, une psychopathe collectionneuse de nounours. Elle le poignarde violemment à de très nombreuses reprises et le sang gicle. Encore et encore. Mise en regard avec la scène de l'attaque du *Carver*, où tout est suggéré et symbolique (et, de ce fait, terrifiant), c'est le jour et la nuit – littéralement. On est ainsi tenté de voir, dans cette brutalité, un aveu d'impuissance et la preuve que la série est plus morte que vive. Lorsque l'on reproche à Ryan Murphy le caractère outrancier de tel aspect du scénario, il tente de se dédouaner en expliquant : « the pilot featured our two guys wrapping the villain in ham and throwing him into the Everglades, where he was eaten by alligators. Dylan Walsh always jokes about how we jumped the shark in the pilot, so it's very liberating ». ³⁵ Malgré cela, *Nip/Tuck* est condamnée à être marquée du sceau infamant du *bathos*, chute du sublime au ridicule.

Conclusion : un tissu de mensonges

Les spectateurs de *Nip/Tuck* sont bel et bien des souffre-douleur : ils ne sont jamais épargnés et sont exposés à toutes sortes d'épreuves. Ils sont dans la même posture que Christian face au *Carver*. Mais, fascinés par le pire, ils jouissent de se faire maltraiter, car regarder un épisode de sa série préférée, ce n'est pas simplement suivre une intrigue. La notion de *spoiler* le dit bien : savoir, c'est gâcher son plaisir. L'intrigue doit être éprouvée, devenir source de réactions épidermiques. Découvrir qui est en réalité le *Carver* n'a, en soi, que peu d'intérêt, c'est la mise en souffrance du personnage et des spectateurs qui importe. Pour Raphaël Baroni, « se focaliser sur la tension narrative, c'est insister sur le caractère impur de la configuration produite par la mise en intrigue, c'est insister sur la discordance que met en scène la séquence, que l'on éprouve comme une passion, comme une distension de l'âme, et qui se

déploie au cœur même de l'action la mieux planifiée »,³⁶ ce qui nous invite à envisager une approche passionnelle des séries télévisées. Voir, c'est vivre. Ce renversement de l'axiome baroque nous permet de comprendre pourquoi le *soap opera* est une manne de motifs et de trouvailles scénaristiques pour nombre de séries qui, pour séduire les spectateurs, ne peuvent faire l'économie du mélodrame. Toute narration est une histoire de broderies, et le raconteur est toujours à la recherche du point de croix crucial, du *crux* accrocheur. Le *cliffhanger* est ainsi une dangereuse *cruci-fiction* où, face au personnage maltraité, les spectateurs exaltés se pâment dans l'un des nombreux plis de l'histoire. Mais ils y seront peut-être bientôt perdus, lassés par ce tissu de mensonges. Le sémantisme du mot tissu, mêlant histologie et narratologie, sied parfaitement à *Nip/Tuck* où la chirurgie esthétique se double toujours d'une esthétique de la chirurgie. L'œil bleu est peut-être tout simplement grand ouvert sur lui-même, paroxysme de l'esthétique baroque, et nous pourrions comparer le symbole de la série à un tableau de Paul Klee.

Dans un tableau de Paul Klee, *Chanson arabe*, on distingue une femme voilée, et le voile est traité de façon à donner l'impression d'un rideau de scène. Deux yeux vous regardent à travers. On devient le voyeur du regard, et c'est presque plus terrible. Comme si on volait à cette femme ses yeux. Le regard y est à cru, comme s'il était nu de ce qui l'entoure, forçait à la pénétration, et s'y refusait pourtant cruellement.³⁷

La mise en scène de la déviance dans *Nip/Tuck*, spéculaire et spectaculaire, s'apparenterait alors à un fameux précepte formulé par Emily Dickinson : « Tell all the truth, but tell it slant ». L'inclinaison est alors, tout à la fois, un penchant sadique³⁸ et un regard, une vision du monde qui, ainsi, le transforme et le fait naître. La chirurgie esthétique devient la métaphore de la plasticité de toute série télévisée. Le générique, qui dit tout, ou presque, du style d'une série, exprime parfaitement ce fantasme d'ontogénèse : des mannequins prennent vie alors qu'une voix électronique et langoureuse susurre : « Make me beautiful... Make me the perfect soul, the perfect mind, the perfect face, the perfect...lie ». La série *Nip/Tuck*, parce qu'elle ne parle que d'image de soi, se voit toujours se voir.

Bibliographie

- BARONI, Raphaël. *La Tension narrative*. Paris : Seuil, 2007.
- BATAILLE, Georges. *Histoire de l'œil*. Paris : Flammarion, 1998 [1957].
- BECKER, Howard S. *Outsiders – Etude de sociologie de la déviance*. Traduction de J.-P. Briand et J.-M. Chapoulie. Paris : Métailié, 1985.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1976.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Folie du voir, De l'esthétique baroque*. Paris : Galilée, 1986.
- HARDY, Thomas. *A Pair of Blue Eyes*. Londres : Macmillan and co., St Martin's Street, 1926 [1873].
- HENNIG, Jean-Luc. *Le Voyeur, Enquête sur une passion singulière*. Paris : Albin Michel, 1981.
- KRAFF-EBING, Richard von. *Psychopathia sexualis: étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*. Traduction française par René Lobstein. Paris : Payot, 1931.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire 11, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1964.
- LEBLANC, Elysabeth. *La Psychanalyse jungienne*. Paris : Bernet-Danilot, 2002.
- MORRISON, Toni. *The Bluest Eye*. New York : Alfred A. Knopf, 1993 [1970].
- OLDENBURG, Ann. « Unmasking 'Nip/Tuck' devil ». *USA Today*, 19 December 2005. http://www.usatoday.com/life/television/news/2005-12-19-niptuck_x.htm
- PAGLIA, Camille. *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven et Londres: Yale University Press, 2001 [1990].
- PETITAT, A. et S. PAHUD. « Les contes sériels ou la catégorisation des virtualités primaires de l'action ». *Poétique*, n°133, (2003): 159-181.
- PIEMME, Jean-Marie. *La Propagande inavouée*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- QUIGNARD, Pascal. *Le Sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard, 1994.
- RETTENMUND, Matthew. *Totally Awesome 80s: A Lexicon of the Music, Videos, Movies, TV*. Londres : St. Martin's Press, 1996.

RYCE, Lynette. « Murphy's Law », *Entertainment Weekly* 840, 16 September 2005.

<http://www.ew.com/ew/article/0,,1102758,00.html>

STOLLER, Robert J. *Perversion, The Erotic Form of Hatred*. New York : Pantheon Books, 2003 [1975].

VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : Hachette, 1876.

NOTES

¹ Baroni, p. 39.

² *Ibid.*, p. 165.

³ Hardy, p. vi.

⁴ *Ibid.*

⁵ Hardy, p. 247.

⁶ *Ibid.*, p. 250.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 252.

⁹ Petitat et Pahud, p. 17

¹⁰ Hennig, p. 46-47.

¹¹ Voir Rettenmund, p. 143.

¹² Vapereau, p. 1370.

¹³ Brooks, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵ Becker, p. 85.

¹⁶ Piemme, p. 114.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁰ Stoller, p. 4.

²¹ Baroni, p. 165.

²² *Ibid.*, p. 131.

²³ Voir Oldenburg.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Baroni, p. 165.

²⁶ *Ibid.*, p. 166.

²⁷ Cité par Oldenburg.

²⁸ Leblanc, p. 34.

²⁹ Buci-Glucksmann, p.22.

³⁰ Lacan, p. 77.

³¹ *Ibid.*, p. 162.

³² *Ibid.*, p. 199.

³³ Buci-Glucksmann, p. 236.

³⁴ Quignard, p. 11.

³⁵ Cité par Ryce.

³⁶ Baroni, p. 412.

³⁷ Hennig, p. 47.

³⁸ Pour une brillante étude sadienne de l'œuvre d'Emily Dickinson, lire le chapitre « Amherst's Madame de Sade » dans le livre de Camille Paglia, *Sexual Personnae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, p. 623-673.

© 2009 Eddy Chevalier & GRAAT