

# LA SÉRIE, LA CRISE, LE MONDE

GÉRARD WAJCMAN

Département de Psychanalyse de l'Université Paris 8

Au cycle historique *calme-crise-calme* de jadis, au rythme assez lent, semble s'être substitué depuis quelques temps une séquence *crise-crise-crise*, beaucoup plus rapide, au point de nous donner le sentiment d'être en état de crise permanente. La crise est devenue le train régulier du monde.

Une nouvelle forme a surgi récemment : la série télévisée, dite simplement série. Son ascension commence dans les années 80, elle s'impose au début de notre siècle-millénaire, elle triomphe aujourd'hui, à côté d'autres formes, mais aussi contre d'autres formes qu'elle a rendues rapidement obsolètes. En s'élevant ainsi en peu de temps en forme majeure, dominante, envahissante, on pourrait s'interroger sur les raisons d'un tel succès, se demander si la série n'a pas mis la narration en crise, ou si elle est le témoin d'une crise déjà là, ou si elle ne s'avance pas comme une issue, une solution à une telle crise des formes – rien n'interdisant a priori de penser qu'elle puisse être les trois à la fois. Mais on peut porter les questions au-delà, sur le point de savoir s'il n'y aurait pas un lien possible, pensable entre l'émergence de la série et l'état du monde, tel qu'il va ou ne va pas, si une forme n'est pas surgie dans ce monde en crise, de ce monde en crise, qui le regarde et le donne à voir.

## Crise et forme-série

C'est l'hypothèse ici. La série serait la forme de récit d'un temps de crise ; elle ferait, plus que toute autre forme, mieux que toute autre forme, le récit de notre temps. Les inventions de formes sont rares. Certaines sont éphémères, d'autres pérennes. Certaines marquent leur temps et certaines plus que leur temps. C'aura été par exemple le cas du tableau. La naissance du tableau dans les premières années du 15<sup>e</sup> siècle, ce quadrangle de peinture en perspective du tableau-fenêtre albertien a changé l'histoire. Il faut comprendre que l'instauration du tableau, pour parler comme Victor Stoichita, a instauré plus qu'un moment de l'histoire de la peinture, autre chose qu'une époque de l'art. L'espace rationnel du tableau s'est révélé une

fondation du monde, de notre modernité. Il l'a à la fois montré et anticipé, devant, si l'on peut dire, le 17<sup>e</sup> siècle où notre modernité est supposée née avec la science moderne mathématisée. Ouvrant une nouvelle vision du monde, le tableau a ouvert sur un monde nouveau, à un monde nouveau. Il lui a donné forme. Il n'est pas excessif de penser que cette forme a changé le monde. Cela peut se démontrer. Certains, comme Daniel Arasse, s'y sont employés. En tout cas, la peinture sur un simple rectangle de bois a bouleversé et l'art et la pensée. Et si depuis la fin du 20<sup>e</sup> siècle on s'est efforcé de toutes les façons possibles de s'émanciper de son cadre, il y a des raisons de penser que nous sommes pourtant encore, en partie, dans la civilisation du tableau.

La référence au tableau à propos de la naissance de la forme série pourrait paraître contingente, forcée, elle est au contraire nécessaire. La forme-tableau a déterminé en peinture, par la peinture, un bouleversement majeur de la narration. Le passage du polyptyque au tableau, qui s'accomplit à Florence au Quattrocento, est celui de la naissance de l'espace de la perspective géométrale dite légitime ou centrale. Ce nouvel espace rompait avec l'espace pictural médiéval des peintures à volets multiples, le tableau à panneau unique et unifié venant réunir dans un même lieu les personnages qui étaient jusque-là juxtaposés dans des espaces séparés, ou qui pouvaient figurer simultanément divers moments de leur histoire dans un même espace. Avec l'avènement d'un espace unique et unifié, le tableau invente une nouvelle dimension du récit qui va remanier la vision que l'homme pouvait avoir de lui-même. Le nouvel espace perspectif légitime engendre en effet un principe essentiel d'unité du récit. Cela s'est éprouvé dans l'ordre du théâtre, où l'invention perspective renvoie au passé les scènes séparées des mansions de la représentation des Mystères médiévaux, imposant un nouvel espace architectural, le théâtre à l'italienne, inauguré par le Teatro Olimpico de Vicence en 1585 d'après les plans de Palladio. Mais avec cette nouvelle scène, sur cette nouvelle scène c'est une nouvelle construction dramatique qui prend forme, selon une règle inspirée des commentaires de la *Poétique* d'Aristote, dite des trois unités, de temps, de lieu et d'action. Ainsi l'unification de l'espace pictural détermine une nouvelle unité du récit. Cette règle sera formalisée deux siècles plus tard dans le théâtre classique français (même si les pièces peuvent prendre certaines libertés narratives).

Ainsi les effets de cette restructuration de l'espace par le tableau excèdent notablement le cadre de la peinture ou de la représentation théâtrale. L'unification de l'espace implique pour l'homme une dimension historique conçue comme la capacité désormais reconnue à l'individu de se mouvoir dans son espace, sur la scène de son monde, et de faire l'histoire, son histoire. A l'invention du tableau répond le récit de l'histoire telle qu'on peut l'entendre aujourd'hui. La forme-tableau, l'unité de l'espace dans la fenêtre albertienne du tableau qui s'ouvre sur le monde, a instauré la cohérence du monde humain avec le pouvoir de l'homme sur ce monde, offert désormais à sa connaissance et sa conquête. Le tableau aura été la déclaration d'une nouvelle puissance humaine, que l'homme a une histoire et un lieu où il joue son histoire. Le tableau de peinture trace ainsi le cadre de la scène où l'homme

nouveau va se représenter, non plus simple spectateur du monde, mais désormais « maître et possesseur » de la nature avec Dieu, dira Descartes.

L'histoire est devenue le lieu de l'événement humain, et le tableau est ce qui en fait le récit. Comme l'écrit Daniel Arasse, « L'espace pictural de la Renaissance affirme implicitement la capacité de l'esprit humain à comprendre et connaître "la nature des choses" » (*Les primitifs italiens*, Famot, sd, p. 202).

On a là un aperçu du mouvement tectonique engendré par le tableau. C'est ce qui appelle d'y confronter la série. Parce que si le tableau a fondé la modernité dans une façon nouvelle de raconter le monde comme scène libre des hommes, il importe de s'interroger sur la forme-série, parce qu'elle semble procéder exactement à l'envers de la forme-tableau. Face au récit unique et unifié, la série opère au contraire par morcellements, coupures, discontinuités. Elle instaure le règne du fragmenté, du multiple, du décentré. Là où le tableau ordonnait un espace unique centré et une unité du récit, la série consomme une rupture de la linéarité et la perte d'une centration unique. Elle se déploie dans un éclatement du récit, prenant plus la forme d'une spirale qui se développe selon des centres multiples. Le récit se divise en une pluralité de récits, un écheveau de fils qui peuvent soit se dérouler en parallèle sans se croiser, soit se croiser sans se nouer, se superposer, soit se relier entre eux à certains moments, de façons diverses, puis se rompre, et se nouer à nouveau. Nous sommes à présent accoutumés au fait qu'une série peut raconter deux ou plusieurs histoires en même temps, que des histoires différentes viennent se nouer à l'intérieur d'une même série, ou que des personnages passent d'une histoire à une autre, voire que plusieurs séries se croisent entre elles, quand par exemple on regroupe dans une même production, une même histoire, des personnages dont les aventures se déroulent habituellement dans des séries différentes – ce qu'on nomme un *cross-over*.

Pas de raison d'être surpris que la série reconnue généralement comme le chef-d'œuvre du genre – jusqu'ici – se nomme *The wire*, le fil (en français *Sur écoute*) – même si en anglais ce mot renvoie à un type particulier de fil, notamment au fil électrique, à la radio, à la communication. Mais l'image du fil électrique est finalement bien venue, des fils formés d'une multitude de fils conducteurs réunis dans des gaines qui s'enveloppent l'une l'autre. Toute opération sur des fils électriques passe par le fait de dénuder les fils qui se lâchent en une gerbe de brins, avant de les rengainer. De fait, ce que raconte *The wire* relève d'une telle mise à nu du fil narratif. C'est-à-dire que cette série, où le fil téléphonique joue au début un grand rôle, un fil téléphonique qui ne relie finalement jamais rien à rien, met en somme en scène tous les modes de coupure de la communication et du fil narratif, cela sur 5 saisons et en 60 épisodes – qui se subdivisent eux-mêmes. D'ailleurs, les cinq saisons de la série sont centrées chacune sur cinq lieux, cinq centres différents de la ville de Baltimore (le local de la brigade de police, le port, la mairie, l'école, le journal), constituant comme cinq centres narratifs décentrés d'un récit dont le seul centre fixe, si l'on peut dire, serait le *corner*, le coin de rues, lieu du *deal*. Mais le *corner* en lui-même est un lieu multiple, éphémère et mobile d'un lien plus que

furtif, réduit au plus ras de l'échange commercial, un passage de main en main. Le *corner* est finalement en lui-même un lieu de rencontre mais où personne ne se lie, où chacun vient seul chercher sa dose d'une jouissance absolument, terriblement solitaire. Le *corner* est le lieu absolu de déliaison sociale, comme de déliaison amoureuse. Fixer un centre est d'ailleurs à l'occasion la préoccupation et le thème d'un moment du récit de *The wire*, quand la police imagine délimiter un block consacré officiellement au trafic. Entre nouage et dénouage, tissage, couture ou défilement, le fil, à la fois multiple, coupé et dispersé est l'élément structurellement constituant de la série. La dénudation et le dénouage semblent des modes majeurs de la narration. La série coupe ainsi avec la linéarité traditionnelle du récit. Ce qui fait apparaître, curieusement, que ces deux traits de la rupture avec la linéarité et du décentrement du récit, qui étaient une sorte de marque de l'avant-garde au 20<sup>e</sup> siècle, d'une certaine marginalité littéraire ou filmique, sont devenues les modes courants, le *main steam* des séries.

Maintenant, le nœud de fils des séries consonne peut-être avec le fait que ces temps-ci le monde semble lui-même avoir perdu le fil, embrouillé, en désordre, déboussolé. Le monde est aujourd'hui sans centre. On peut entendre cela d'un point de vue géopolitique, l'Europe qui perd sa puissance de pôle magnétique civilisationnel qui a dérivé vers l'Asie, mais tout autant idéologique ou "moral". Dire que le globe a perdu la boule paraît une formule un peu jolie et imagée, on admet cependant qu'il existe, de fait, depuis quelques décennies, en gros depuis la chute du Mur et la faillite du communisme, une faille dans le monde, une "crise des valeurs", une chute des idéaux, un effondrement des repères. Les psychanalystes, plus brefs, parleront de crise du père, ce qui est leur façon de rendre compte d'une vacillation générale du symbolique. Cette vacillation fait crise. Les effets de ce fait politique ou social se font sentir jusque sur les divans. Les sujets ne savent plus à quel signifiant se vouer. Les maîtres-mots se sont effondrés avec les maîtres penseurs. Le fil du père est coupé.

Tout le monde fait ce constat du déclin du père, de ce vacillement du père et des repères, de la déliquescence des systèmes symboliques, et du coup, certains, angoissés ou illuminés, en appellent à la restauration des valeurs, de l'ordre et de l'autorité – en un mot à la réhabilitation du père. Difficile de souscrire à une telle aspiration. D'une part parce qu'elle ne paraît plus de saison aujourd'hui, la crise du père est consommée, mais aussi parce que cela conduit, même si c'est involontairement et avec les meilleurs intentions du monde, à se ranger de fait sous le même drapeau que celui des intégristes religieux qui, eux, en appellent au Père de toute leurs forces et par tous les moyens, n'hésitant pas à restaurer son ordre à coups de bombes, de décapitations, de corps emprisonnés dans des burkas et de lapidation des femmes. Le Père est périssable, et il ne semble pas sur le point de ressusciter de sitôt, sinon sous les espèces du pire. Le temps serait venu de dire bye-bye au père. Et de penser sérieusement quoi faire dans un monde qui a perdu ses repères. La crise du symbolique résonne dans ce qu'il y a de fondamentalement décentré dans la forme série. Le récit est éclaté, réfracté et dispersé dans le prisme de la série.

C'est ce qui non seulement distingue mais oppose la série au genre du feuilleton, qui en fait est celui du roman-feuilleton. Par exemple, comme la série, le feuilleton se caractérise souvent par le déploiement d'une nuée de personnages, parfois récurrents, mais à la différence de la série, c'est autour d'un personnage central qu'ils gravitent. Le feuilleton se construit dans une linéarité, il tisse un fil unique, les chapitres ou les épisodes étant scandés par des rebondissements qui ne coupent pas l'action mais au contraire cherchent à la relancer. Le roman-feuilleton appartient plus au genre du roman, à un espace filiaire, centré, ordonné suivant une logique unitaire, linéaire, continue. A l'inverse, la forme série suppose par nature une narration fragmentée, voire sa dispersion. Les épisodes peuvent ou non se suivre, et si, comme dans le feuilleton, la série se marque par l'intervention d'une multitude de personnages, à la différence du feuilleton, il n'y a pas forcément de personnage central, ce peut être un groupe, et cela va parfois jusqu'à l'impossibilité de désigner un personnage principal. La série semble alors une juxtaposition ou une succession de points de vue éclatés, venant former un enchevêtrement d'histoires qui devient à certains moments labyrinthique. On pourrait formuler les choses ainsi, que la série se marque par une absence de point de vue et d'histoire uniques et parfois, carrément, par une absence de héros. Cette fragmentation structurelle des séries semble contaminer jusqu'à leur diffusion à la télévision, les chaînes n'hésitant pas à passer les épisodes d'une série en désordre, de façon totalement anarchique, ni, du coup, à repasser cent fois les mêmes épisodes, pas forcément les meilleurs d'ailleurs. Une question subsidiaire pourrait se poser, de savoir si le caractère fragmenté de la série, qui peut culminer dans l'éclatement, n'est pas en phase avec la pratique moderne compulsive du zapping.

Il importe de dire qu'il n'y a dans la série ni point de vue unique, ni fil unique, ni point fixe. Un exemple récent se montre à cet égard très intéressant. C'est celui de *The Affair*, une série américaine créée en 2014 sur Showtime. Il est en effet frappant que cette série qui raconte une histoire d'amour entre un homme et une femme, d'allure romanesque assez simple, assez classique, se divise formellement en deux à chaque épisode, juxtaposant successivement le point de vue de chacun des deux personnages qui, sur une même scène, peuvent différer, diverger, sur le fait et sur son sens. Sans parler d'un élément temporel de récit irruptif en *flashforward*, proche de la construction de *True detective*, qui décale un peu plus la conduite du récit par rapport à la linéarité romanesque. On attendrait d'ailleurs ici d'autant plus une telle linéarité que, outre une certaine simplicité de l'histoire, le héros est lui-même romancier, et apparemment pas un écrivain d'avant-garde, pas un innovateur de formes. Cette série, où le mode du récit s'applique à rompre avec la linéarité de l'histoire, paraît animée par l'idée que la forme-série serait porteuse d'un enjeu fondamentalement littéraire. Cette question importe, parce que, malgré les apparences, rien n'avère que la forme-série doive se rattacher au genre des images en mouvement, qu'il faille la regarder comme démarquée du cinéma ou de ses avatars télévisuels. Si toutes les séries se caractérisent de mettre au premier plan le scénario et l'écriture, avant la mise en scène, qui domine au cinéma, certaines

séries, comme ici *The Affair*, ou *True Detective* semblent inscrire délibérément un rapport à la littérature, au point de donner à penser que la série pourrait être ce qui viendrait sauver aujourd’hui une certaine crise de la littérature, égarée dans les marais de l’auto-fiction.

Dans sa forme, la série est essentiellement mobile, se déployant par des métamorphoses internes incessantes, avançant par revirements et surprises, en rupture répétée et constante avec toute linéarité. Tout ce qu’on nomme série ne présente bien entendu pas forcément de tels traits. Il faut admettre que tout ce qui est appelé comme série puisse ne pas répondre à la forme-série, mais à autre chose, téléfilm, feuilleton, roman à épisodes, film de cinéma, etc.

S’agissant de la série de forme-série, son récit éclaté ne suit pas une progression rectiligne avec un début, un milieu et une fin, il ne cesse au contraire d’avancer en se déterminant lui-même par les événements qui le parcourent, faisant même en sorte que dans son développement, le récit est susceptible d’intégrer y compris des accidents de la production, quand par exemple un acteur de la série, pour une raison ou une autre, tragique ou pas, en vient à quitter la série. Elle dessine un univers où les sujets comme les histoires sont à la fois multiples et dispersés, au point qu’il serait justifié de penser que dans la série rien ni personne ne se lie. La série ne serait pas la bonne forme pour raconter une histoire d’amour, mais plutôt celles des séparations, ou l’histoire des uns qui se rencontrent, se cognent et rebondissent, sans se lier. La série semble propice à raconter des histoires des uns qui vont tout seuls. Or les uns-qui-vont-tout-seul sont la figure actuelle de la collectivité de sujets que nous formons, ou plutôt que nous ne formons plus. Le 20<sup>e</sup> siècle aura été le temps des foules et des masses; ce temps semble passé, révolu. Les sujets vont de plus en plus un par un. A cet égard ils ne font pas groupe, disons qu’ils font série. C’est la forme de la crise des sujets. C’est en ce sens qu’il faut conclure que ce n’est pas la série qui implique la fragmentation, mais que la fragmentation, la dispersion, l’éclatement qui est le régime du monde et des sujets aujourd’hui trouve dans la série sa forme, son expression adéquates. On pourrait aussi bien dire que la série serait la forme du récit au temps de la Toile, des réseaux du web où rien ni personne ne se lie, parce que le Web ne fait que relier des myriades de solitudes, de Uns indéfinis indéfiniment isolés, des Uns multipliés à l’infini.

Il y a à l’horizon l’idée que la série serait isomorphe à l’époque, et que cette forme donnerait en même temps forme à l’époque, qu’elle la rendrait visible en la mettant en scène.

A condition de justifier de la nouveauté de la forme série, qu’elle est vraiment nouvelle par rapport à des formes anciennes auxquelles on pourrait la comparer, la rattacher, dont on pourrait penser qu’elle en serait issue sans rupture, la série déploie dans sa structure – à condition bien sûr qu’il soit possible d’isoler une structure dans une forme qui se présente comme naturellement multiforme – des traits singuliers qui résonnent dans l’époque et consonnent avec elle. L’identité postulée pourrait aller à concevoir que l’époque serait structurée comme une série.

De fait, outre la série *crise-crise-crise* qui configure ce temps, bien des choses aujourd'hui semble aller par séries ou en séries. On serait même tenté de penser que dans ce monde du grand nombre, tout va par série, qu'elle fait loi.

D'ailleurs, si on avait la tentation de définir parmi toutes les formes possibles un paradigme de ce temps, il n'y aurait rien d'absurde à retenir le *serial killer* comme l'incarnation parfaite. Il suffit de constater que de nombreuses séries télévisées, parmi les plus populaires, ont des tueurs en série pour objet – de *Dexter* à *Luther* en passant par *Criminal minds* ou *Mentalist*, pour ne citer que les plus connues. Le *serial killer* paraît un ressort dramatique quasi naturel, évident, de la forme série. Or un détail frappe dans les scénarios de ces séries, à savoir que les *profilers* y sont souvent confrontés à ce qu'on nomme les *copycats*, c'est-à-dire des imitateurs. A la tâche d'identifier un criminel au travers de ses œuvres, vient s'ajouter celle de discriminer une simple imitation – une "simple imitation" qui est réellement toute aussi criminelle que le modèle. Que le *serial killer* puisse faire série semblerait dans une certaine logique. Le paradoxe qu'ouvre le *copycat* est que la série des crimes devient en elle-même un *unicum*, un exemplaire unique. Le nouveau est que vient ainsi se reposer au niveau de la série la question ancienne, traditionnelle de l'original et de la copie. Second degré de la question, on passe de l'objet unique à la série d'objets comme unique.

L'idée n'est donc pas simplement que nous serions au temps des séries, mais que ce temps serait lui-même sériel. De là, l'intérêt porté aux séries, soupçonné d'être en lui-même frivole, serait intellectuellement relevé par le projet d'éclairer l'époque, ambition autrement plus digne, non seulement avouable mais hautement estimable. Voir par exemple dans la série la forme qui consomme la crise du père, faisant le récit de la perte des repères et de l'éparpillement des sujets perdus, voilà qui donne en tout cas au psychanalyste une justification forte pour se préoccuper des séries, de la forme-série. Ce serait la forme même du non-rapport, de la pulvérisation des consciences et du désordre du monde sans père et sans repère. De là la tentation d'élever la forme-série au rang de symptôme du temps.

## Mythe, Roman, Série

La psychanalyse est depuis l'origine intéressée à *l'univers des formes*. Occupé du théâtre comme poésie, peu soucieux de peinture, ignorant la musique et négligeant le cinéma, Freud a manifesté en revanche une grande attention à l'histoire des formes littéraires, essentiellement sous les espèces "classiques" du mythe et du roman. Son intérêt s'est montré si vif que la psychanalyse a pu dès les premiers temps apparaître intimement liée essentiellement à ces deux formes, au point qu'elles ont pris place dans son appareil théorique. La psychanalyse a, pour tous, colonisé des mythes, Freud devenant le quasi auteur du mythe d'Œdipe, co-auteur peut-être, avec Sophocle – et l'imaginaire grec, bien sûr. Quant au roman, le

névrosé, chaque névrosé, même quand il souffre d'inhibition, est auteur par nature, à la fois l'auteur et le héros d'un "roman familial", dont il est d'ailleurs aussi le seul lecteur – il est notable que c'est dans un livre d'Otto Rank sur *Le Mythe de la naissance du héros* que Freud publie en 1909 son texte intitulé *Le Roman familial des névrosés*. En même temps, ce petit roman privé où le sujet se raconte des histoires de rois et reines, avec des papas et des mamans de gala, constitue pour les sujets une condition générale nécessaire de la vie en société.

Ceci donne donc une raison sérieuse aux psychanalystes de se pencher sur la nature du roman et sa fonction, au-delà ou en deçà de toute considération littéraire et de tout jugement esthétique. C'est ainsi que quelqu'un comme Marthe Robert verra dans le roman du névrosé, dans ce roman privé qui est pour chacun un roman des origines, l'origine même du roman (*Roman des origines et origines du roman*, 1972). On passe ainsi du roman du névrosé à l'idée d'un roman-névrosé. Une forme littéraire historique serait surgie de la structure intime des sujets. Ce qui est, en partie, freudiennement conforme (voir par exemple le texte de Freud sur *La création littéraire et le rêve éveillé*, 1908). Maintenant, même si on peut ne pas souscrire à toutes les dérives délirantes de la psychanalyse trop appliquée, difficile de revenir sur le fond de cette "psychologisation" de l'art, pour reprendre le mot employé – avec réprobation – par Deleuze dans *Critique et clinique*, qui revient simplement à postuler un lien entre la vie intime et la création. Qui doutera aujourd'hui qu'il y en ait? Nous n'en sommes plus à Proust contre Sainte-Beuve. C'est les deux à la fois. Qu'on le veuille ou non, on écrit "avec ses névroses", mais de là ne suit pas que l'écriture se ramène à écrire sur ses névroses. On ne peut que s'accorder avec Deleuze quand il vitupère l'art-malade en lui opposant un art-"médecin de soi-même et du monde". C'est d'ailleurs, exactement ainsi, à cette hauteur, que Lacan en viendra à parler de Joyce et de la fonction de l'écriture (qu'on lise son séminaire, publié en 2005, *Joyce le sinthome*).

C'est peut-être aussi exactement sous ce jour qu'il faut regarder la série.

Maintenant, pour rendre compte de la genèse de ces formes littéraires, on peut quitter un moment le champ de la psychologie pour s'appuyer sur Georges Dumézil. S'agissant du mythe et du roman, si on rapporte ces formes à leur épure structurale, il apparaît, par-delà les siècles qui les séparent historiquement, qu'elles se répondent l'une l'autre, mais en figures inversées. En effet, d'un côté, "on distingue le récit mythique à ce qu'y fonctionne une cause sans raison"; ainsi Dumézil parle du *furor* comme d'un principe de "déterminisme irrationnel". Quand de l'autre côté, pour le roman, frappe qu'il procède exactement en sens contraire, c'est-à-dire qu'il va "rationaliser" la cause, en la motivant. D'où une définition du roman comme introduction dans le scénario du mythe des « calculs psychologique et juridique de l'intérêt » (cf. Jacques-Alain Miller et François Regnault in *Cahiers pour l'Analyse* n° 7, mars-avril 1967). Le roman naît en quelque sorte d'une injection du sujet dans le mythe. Cela suggère une sorte de jeu, à la façon de ces décors forains conçus pour réaliser des portraits photographiques, dans lesquels, en place des têtes des personnages, sont ménagés des trous ovales afin que chacun puisse venir y encadrer

la sienne, ou bien, comme dans les *Exercices de style* de Raymond Queneau, on donnerait toutes les versions possibles d'un mythe à partir d'hypothèses cliniques, du style : Et si Diane était une hystérique? Et si Actéon était un pervers? Ou Diane une névrosée obsessionnelle ? Quoi qu'il en soit, pour finir, on obtient des sortes d'équations : le roman serait *le mythe plus le sujet*, ce qui donne du coup à penser le mythe comme *le roman moins le sujet*, un roman désubjectivé, une sorte de roman de la structure pure. Lacan suivra ce fil.

Reste qu'en 1953, en regard du "roman familial" de Freud, Lacan va faire pendant d'un "mythe individuel" [« Le Mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose »]. C'est un nouvel épisode dans l'histoire des deux formes du récit qui intéressent la psychanalyse. D'un certain point de vue, le mécanisme du *mythe* semble aller à l'envers de celui du *roman* : tandis que le roman serait ce qui donne forme sociale à un récit privé, le mythe serait une « manifestation sociale » dont « nous pouvons retrouver la fonction dans le vécu même d'un névrosé » [Lacan, 1953]. Mais, précise Lacan, « nous nous fions à la définition du mythe comme d'une certaine représentation objectivée d'un *épos* ou d'une geste exprimant de façon imaginaire les relations fondamentales caractéristiques d'un certain mode d'être humain à une époque déterminée ». C'est-à-dire que, finalement, comme le roman, le mythe serait tenu pour une *manifestation*, une certaine *expression* de l'être humain. On semble ainsi s'en tenir à l'idée – freudienne mais loin d'être spécifiquement freudienne – non pas simplement que toute création humaine puise au plus profond de l'âme humaine, mais que, peu ou prou, chaque œuvre exprime ce plus profond de l'âme humaine.

L'opposition du mythe au roman viendrait se situer ailleurs. Le roman serait une *expression* du fantasme, quand le mythe serait une *manifestation* des « relations fondamentales caractéristiques d'un certain mode d'être humain ». Lacan va affûter son idée du mythe en livrant en 1973 une définition tranchante à sa façon : « tentative de donner forme épique à ce qui opère de la structure » [cf. *Télévision*]. On aurait finalement une sorte de distribution complémentaire : le roman, c'est le roman du sujet ; le mythe, c'est la structure de l'Autre. Roman-fantasme vs mythe-structure ? Pas si simple. Il est clair que Joyce va dynamiter la forme roman comme roman familial freudien, en inventant, face au roman-fantasme, ce qui pourrait se nommer depuis Lacan, le roman-symptôme. Qu'il écrive un roman d'un seul jour sous le nom de *Ulysse* souligne assez l'enjeu profond qu'il y a pour lui entre mythe et roman.

Les modalités du récit ne se limitent bien sûr pas à ces formes. Roland Barthes relève combien les récits sont innombrables, présents dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés : « Le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ». [« Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 1966, n° 8]. Et Barthes dresse une typologie du récit dans sa variété prodigieuse : « le récit peut-être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le

mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint, le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation ».

La série viendrait naturellement s'inscrire dans cette série. Mais à quel titre ?

## Récit, Crise, Série

J'ai circonscrit la série comme une forme de crise. La série ferait récit de crise. Malgré une prévention contre les balancements trop symétriques, je ne peux écarter la question de savoir si cela suppose ou implique une crise du récit. L'universalité et la permanence supposées par Barthes ne laissent finalement pas place à la possibilité d'une crise du récit lui-même. "International, transhistorique, transculturel, le récit est là, dit-il, comme la vie." La formule est frappante, nouant le récit à la vie. Permanence de la vie, récit ininterrompu. Barthes bien sûr envisage la continuité de la vie au-delà de la continuité du vivant, comme celle des êtres parlants qui se transmettent un récit par des moyens divers. Ordonner le récit sur la permanence de la vie, c'est rendre du coup toute interruption du récit inconcevable – sinon radicalement, en faisant place à la possibilité, devenue parfaitement crédible ces temps-ci, d'une disparition de l'espèce humaine elle-même, ce qu'elle serait capable d'accomplir aujourd'hui par ses propres moyens. Maintenant, sans être aussi radicale, une telle interruption, une telle crise du récit est non seulement pensable mais possible. En fait elle a eu lieu historiquement. Et elle a été pensée comme telle. Spécialement par Walter Benjamin, qui a fait de cette crise du récit un moment fondateur de notre modernité.

La possibilité d'une crise du récit s'adosse finalement à l'idée de Barthes nouant le récit à la vie, parce qu'une telle interruption relève justement du travail de la mort. Seule la mort peut mettre le récit en crise. Walter Benjamin parle en effet d'une rupture du récit liée à la guerre. Non toute guerre, mais la Grande Guerre qui a inauguré le 20<sup>e</sup> siècle. Né dans les tranchées de la guerre de 14, baptisé dans le sang, sorti des abattoirs, malgré le bruit et la fureur de la première guerre mondiale – ou à cause de ce fracas assourdissant –, le 20<sup>e</sup> siècle serait accouché dans le silence, un mutisme plutôt. A la différence de tous les autres. Jusque là, non seulement la guerre avait été un objet de récit, mais elle n'avait cessé d'en produire, imposant même, entre le fait d'armes mythologique, l'épopée, la légende ou la revue des désastres, un mode éminent et même originel du récit. On ne peut tenir pour rien que la première grande œuvre littéraire occidentale soit *l'Illiade* et *l'Odyssée* d'Homère, que le monument poétique fondateur de la civilisation occidentale ait été le récit d'une guerre, l'épopée de la Guerre de Troie. Durant des siècles et jusqu'au 19<sup>e</sup>, le siècle des grands romans, il est clair que la guerre se raconte, qu'elle est un objet narratif et qu'elle donne matière à transmission. Le champ de bataille est un champ de paroles. Jusqu'à la guerre de 14.

Si toute guerre produit du récit, pour Walter Benjamin, quelque chose de la boucherie de la guerre de 14 va fermer les bouches. Certes, toutes les guerres ont engendré des souffrances et des drames, quelque chose pourtant semble avoir été en excès dans la guerre de 14 au regard des guerres du passé. Comme le note Freud dans ses *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, alors que les hommes d'avant 14 avaient voulu oublier la mort, «l'éliminer de la vie», la guerre de 14 la ramène brutalement et à une échelle proprement inimaginable. En 14, personne n'est prêt pour l'hécatombe; et quatre ans plus tard, on compte près de dix millions de morts. Les massacres ne sont évidemment pas une nouveauté dans la guerre, pourtant on sait que, jusque-là, la maladie tuait plus que le combat. 14-18 sera le premier conflit où la mort violente est la première cause de la mort dans la guerre (la maladie tuera 1/6<sup>e</sup> des combattants). Comme le disent Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, la mort a changé de forme en 14 [Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, 2000]. C'est aussi la violence qui atteint des niveaux jamais connus, causant, dans des moments de violence paroxystiques qui se sont allongés, passant de quelques heures à plusieurs semaines ou plusieurs mois, plus des dix millions de morts et près de trois millions de blessés. Les corps n'avaient jamais souffert autant et à une telle échelle.

Cela amène à souligner que ce n'est pas simplement le nombre inimaginable des cadavres qui doit pousser à parler d'une dimension industrielle, proprement inhumaine de la guerre de 14. C'est qu'il y a le fait que cette guerre n'est plus une guerre des sujets. Les sujets sont dissous dans la chair à canon qui est une chair collective, sans nom. Le sujet, l'individu disparaît dans le charnier. Pas de figure, pas de héros, sinon anonyme. Si la notion d'armée emporte de soi-même une égalisation dans une foule, avec la technologisation des armes, on atteint à une déshumanisation de la bataille qui n'avait jamais été si entière auparavant. Le pouvoir de la technique devient dans cette guerre écrasant, qui ramène les combattants à être tour à tour les servants asservis et les victimes de cette technologie meurtrière. En cela la guerre en elle-même semble marquée d'un certain anonymat, dès lors que les soldats y sont réduits à l'état de chair à canon. On peut en effet dire, avec tout l'humour noir qu'on voudra, que les sujets sont exclus deux fois, exclus réellement par la guerre et exclus symboliquement de la guerre. La guerre de 14 aura été le premier triomphe de la mort industrielle, du massacre de masse et des charniers. On ne compte plus et on ne nomme plus. Premier triomphe de l'anonymat, dont l'invention française du Soldat inconnu est le symptôme perpétué.

C'est peut-être à cette anonymation, cet effacement, cette quasi forclusion des sujets qu'est suspendue l'impossibilité de la parole qui engendre cette crise de la narration. Le psychanalyste dirait qu'il n'y aurait pas de guerre sans discours, pour souligner que la guerre serait une modalité du lien social, et non un pur déchaînement d'agressivité, une sorte de fait de nature. Il y a bien une crise du lien social dans la guerre de 14, engendrée, on le sait désormais, par un aveuglement des élites européennes. La nouveauté que souligne Walter Benjamin, c'est que du désastre

de cette guerre, de cette souffrance, de cette violence élevée à une dimension industrielle, va sortir pour la première fois le mutisme des hommes. Ils vont rentrer du front sans mot, incapables de raconter ce qu'ils avaient vu [cf. « Le narrateur – Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov »]. Ni raconter, ni se raconter, le récit cesse. Il serait devenu impossible de raconter une histoire. La narration aurait été désintégrée par cette Guerre, dans cette Guerre. « N'avions-nous pas constaté, après l'Armistice que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable ? ». Les soldats étaient tous des Gueules Cassées qui avaient perdu leur langue. Shoshana Felman conclut : « Ce qui avait émergé du torrent de destructions, du tonnerre des explosions, c'est le mutisme ». Le 20<sup>e</sup> siècle s'ouvre avec une crise du récit. La guerre comme telle, toute guerre, si elle est toujours traumatique, ne met pas toujours le récit en crise. Benjamin élèvera cette impossibilité de parler en symptôme des temps modernes. Ici le silence des sujets porte le silence du monde, un silence narratif rempli du bruit et de la fureur de la première guerre mondiale. C'est-à-dire que, si on suit Barthes, si on veut rester fidèle à sa thèse sur le récit, il faudrait défendre que la perte du récit devient un suspens de la vie elle-même. Une question du coup se pose sur le point de savoir quelle forme aura pu transmettre ce silence de mort ? Là donc où Barthes liait le récit à la vie, la réflexion de Benjamin sur la crise de la narration apparaît comme la pensée d'une sorte de travail de mort sur le récit. Question moderne, elle se montre d'autant plus cruciale que le 20<sup>e</sup> siècle va être traversé par un autre silence, plus fondamental encore, celui de la Shoah. Un silence dont il faudra attendre la sortie d'un film, *Shoah* de Claude Lanzmann, en 1985, pour en sortir – sans pour autant penser que la Shoah serait entièrement dicible. Pour reprendre à Benjamin la notion de *narrateur*, on peut dire qu'il envisage avec la guerre de 14 la possibilité d'une histoire sans narrateur, un pur réel. Ce qu'accomplit Lanzmann dans *Shoah*, en faisant parler les témoins, en les amenant à dire ce qu'on n'avait jamais dit, en permettant à des sujets de dire ce qu'ils ne pouvaient pas dire, ce qu'ils ne savaient pas pouvoir dire, c'est en somme de réintroduire des narrateurs dans le réel d'une histoire silencieuse. Ici, c'est le cinéma qui va prendre en charge et transmettre le silence des chambres à gaz. Maintenant, au-delà même de la question de savoir ce qui aura pu se transmettre des chambres à gaz, certains en seront venus à s'interroger sur la possibilité même du récit, de tout récit après elles, ouvrant ainsi à l'éventualité que les chambres à gaz aient engendré une crise générale, finale et définitive du récit.

La série ne témoigne pas de la permanence du récit selon Barthes, elle ne témoigne pas non plus d'un silence selon Benjamin. Elle témoigne d'une autre crise, de la perte des repères, d'un effondrement des symboles qui fait qui fait dériver le monde depuis quelques temps. Une telle crise implique aussi la mort, qui ne cesse de passer à l'acte, comme massivement le 11 septembre. Cela ne conduit cependant pas à la suspension du récit. Si la crise du monde opère une mise en crise du récit, elle ne le tue pas, elle est à l'œuvre dans son éclatement.

La série serait le martyr de cette crise.

## Récit du monde, récit du sujet

Pour Barthes, le roman ou le mythe avaient en commun d'être des supports du récit comme tel, d'un récit universel. Pour la psychanalyse, le mythe et le roman seront reçus en tant que "supports" d'un "récit" du sujet. Lacan y ajoutera encore une autre forme, le tableau, sur laquelle on reviendra. En sorte qu'à la séquence protéiforme barthésienne va faire pendant une séquence lacanienne des formes où le sujet a à se repérer. On voudra bien admettre que c'est bien là le propre du psychanalyste dans son travail, que de repérer dans les formes multiples que peut prendre le discours de l'inconscient, entre la parole, le rêve, le symptôme, l'acte manqué, le mot d'esprit ou le lapsus, tout ce que Lacan nommera les *formations de l'inconscient*, ce qui fait récit du sujet.

Maintenant, le récit universel de Barthes invite à penser la place d'un récit qui ne serait pas "individuel". En bref, il s'agirait d'envisager la possibilité d'un récit non comme récit d'un sujet, mais comme "récit du monde".

Soustraire les formes artistiques à la psychologie individuelle, indépendamment d'autres interprétations éventuellement plus noires de sa doctrine, c'est en un sens ce à quoi a pu s'employer Aloïs Riegl, historien d'art contemporain plus ou moins de Freud, autrichien comme lui, qui a entrepris de regarder les formes comme l'expression d'un "Kunstwollen", d'un *vouloir artistique* qui, par delà la personnalité de l'artiste, pouvait manifester l'esprit d'une époque, d'un peuple à un moment de son histoire. Arracher le récit à la sphère de l'intime (pensée, il faut bien le dire, comme étroitement et pesamment psychanalytique), c'est aussi ce à quoi à certains égards se livre Deleuze quand par exemple il mesure la puissance de la littérature américaine à ce qu'un écrivain s'y montre capable de raconter ses propres souvenirs comme ceux d'un "peuple universel" [*Critique et clinique*, 1993, p. 14]. Faire en sorte de découvrir "sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel", c'est l'œuvre supérieure que Deleuze assigne à la littérature. En bref, on pourrait dire qu'il s'agit pour Deleuze d'arracher l'art à la sublimation – ce qui, à ses yeux, revient à le soustraire aux mains baladeuses et débiles de la psychanalyse.

Reste que pour la psychanalyse aussi, la question se pose. Disons en termes d'un au-delà de la sublimation. Elle se pose à la psychanalyse parce que l'art d'aujourd'hui la pose. Serait-il possible de concevoir l'existence de formes, d'œuvres, de récits qui exprimeraient non pas l'âme d'un homme, pas l'âme non plus d'un peuple, mais, disons, l'âme du monde? Ou bien le *Zeitgeist*, l'esprit du temps? Ou le malaise dans la civilisation? Par là, on mesure que l'enjeu de l'art demande à se reformuler pour la psychanalyse elle-même. Jusqu'ici, la question de l'art n'avait pu se poser, en effet, qu'en termes de sublimation, c'est-à-dire dans la supposition que la chair intime de toute œuvre était faite du plus intime d'un sujet, tissée des souvenirs, des fantasmes, des désirs de son auteur. Quand on voit le présent de l'art, une autre question s'impose, tranchante : et si les œuvres n'étaient pas sublimes mais symptômes? Jadis les œuvres s'offraient à faire oublier dans les hauteurs du sublime les désordres du monde et les douleurs de la vie. Fonction consolatrice

de l'art au malaise dans la civilisation. C'était l'idée de Freud. Aujourd'hui, l'art se fait comme un devoir d'exposer le malaise de la civilisation dans les musées, de nous le jeter à la tête. Les œuvres ne sont plus sublimes et elles ne consolent de rien; au contraire elles heurtent. Dans les musées, au lieu de distraire du réel, l'art tente de nous réveiller au réel. Pas sublimation de l'humus intérieur d'un sujet mais symptôme du monde?

Une telle question flambe aujourd'hui, elle ne peut laisser les psychanalystes tranquilles. Elle laisse en même temps entière celle de penser que l'œuvre implique néanmoins un sujet. Pour le dire autrement, est-il possible de résoudre l'équation impossible de l'œuvre tendue entre singulier et universel, entre subjectivité et monde?

Comment, par-delà le mécanisme élémentaire d'une identification où on vient se reconnaître dans un autre et identifier l'autre à soi, une œuvre peut-elle passer de l'expression d'une âme singulière à celle du monde et du "peuple universel" dont parle Deleuze ? Par quelle magie une histoire qui se passe chez Faulkner dans le Comté de Yoknapatawpha (Mississippi), véritable trou du cul du monde (mais vrai lieu de fiction), donne-t-elle le sentiment de se dérouler sous le ciel du vaste monde? Il ne s'agit pas de se livrer à l'analyse de l'œuvre d'un écrivain ou de décortiquer une technique d'écriture, simplement de laisser place à ce fait, qu'il y a des œuvres où la singularité se déploie aux dimensions de l'universel. Comme si une goutte d'eau venait à contenir le monde.

De la même façon, comment les aventures d'une équipe de policiers aux prises avec une bande de trafiquants de drogue, une histoire qui met en scène des personnages absolument dessinés qui s'affrontent dans les rues d'un quartier pauvre de Baltimore, peuvent donner au regardeur d'ici ou de là le sentiment que bien sûr ça parle de Baltimore, mais aussi de l'Amérique, mais aussi bien de sa ville à lui, de sa vie, de son monde, du monde en somme ? C'est, on le sait, ce à quoi parvient magistralement *The Wire* qui, en cinq saisons et soixante épisodes, raconte finalement la transformation d'un trafiquant en capitaliste. Dans ce récit, aurait pu dire Deleuze, les singularités s'élèvent à la "puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point", sorte d'oxymore d'une singularité universelle.

Bien entendu, on n'a pas attendu la série pour y atteindre, toute la grande littérature, toutes les grandes œuvres, tous les grands récits accomplissent ce mystère alchimique de métamorphoser le singulier en universel. Ce que la série comporte, c'est de s'offrir comme la forme de cette métamorphose aujourd'hui, quand le monde et les formes du récit sont en état de crise permanente.

Cette question de la série, de la correspondance d'une forme au réel, d'une forme qui ferait le récit en éclats d'un monde éclaté, non seulement se pose par elle-même, mais d'autant plus qu'elle vient en regard de la passion moïque qui a saisi aujourd'hui le récit littéraire. Le triomphe de l'auto-fiction où s'abîme le roman serait un symptôme de la crise, mais comme défaite : se raconter comme signe d'une impuissance de la littérature à dire le monde. C'est en quoi, je l'ai suggéré, la

série télévisée, dont on mesure d'ailleurs combien elle est de plus en plus "écrite", de plus en plus "littéraire", de plus en plus narrativement complexe, s'offrirait comme une issue de la littérature, pour la littérature, la réponse au naufrage du roman égaré dans les brumes de l'auto-fiction. Si l'objet n'est pas ici d'y répondre, la question, je l'ai dit, mériterait d'être posée : et si la série était ce qui vient sauver aujourd'hui le roman?

Par là, la série pourrait se concevoir comme le roman du monde.

En même temps, si on invoque sa puissance d'impersonnel, on pourrait avoir l'idée que, plus que du roman, la forme série se rapprocherait de l'épopée, que Barthes inscrit évidemment dans son énumération des formes du récit. Une épopée moderne, ayant pour arrière-fond l'époque et le monde, et mettant en jeu le "peuple universel". Si on attribue à la série une dimension d'épopée, il faudrait lui supposer une puissance fondatrice. Hegel parlait de l'épopée en termes de "Bible d'un peuple". Pour être la forme de l'informe du monde, point de vue et image du désenchantement du monde, la série serait la Bible d'un peuple désenchanté, sans doute pas pour le réenchanter, mais le confronter au contraire au réel.

La série, épopée du monde.

## La série, le tableau

Il faut aller plus loin. Parce que, quand on parle de "peuple universel", il faut entendre le sujet, c'est-à-dire tous les sujets, c'est-à-dire chaque sujet, le sujet étant de droit universel, et éternel. Si la série doit être mise au rang des formes deleuziennes susceptibles de faire le récit d'un "peuple universel", j'ai dit qu'elle nous met, comme toutes les autres formes, face à une équation à résoudre, celle d'un paradoxe ou de l'oxymore d'une forme impersonnelle et universelle qui serait en même temps singulière, qui ferait le récit du monde en parlant à chacun, voire de chacun.

La résolution de cette équation, de ce paradoxe oxymorique me semble à trouver chez Lacan. Elle tient aussi dans une forme, soit le tableau, dont j'ai parlé, mais cette fois dans la définition spécifique qu'en donne Lacan.

Le tableau, on l'a vu, faisait lui aussi partie des formes du récit déclinées par Barthes. Maintenant, s'il s'agit de penser le tableau comme paradigme de l'oxymoron du récit, il faut faire place à la définition que Lacan en donne en 1964 dans son séminaire, un peu avant l'article de Barthes. Il en parle comme "*la fonction où il appartient au sujet de se repérer comme tel*" [Séminaire XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*]. Avant même de songer à donner un sens délié à cette idée de *fonction* où le *sujet* a à *se repérer*, ce qui frappe en premier lieu, c'est qu'à l'inverse de regarder le tableau comme la représentation de quelque chose, du monde, d'un paysage, d'un objet, d'une histoire, Lacan ne s'occupe que d'y voir la marque du regardeur, du sujet. Retournement du tableau sur le sujet voyant.

En deuxième lieu, avec cet énoncé d'allure abstraite, logicisante, topologique, le tableau semble assez loin de l'odeur de térébenthine, assez loin de la figurabilité, de la peinture. En même temps, je dis *semble*, parce que tout en vérité découle ici d'une réflexion rigoureuse, sérieuse, sérielle de Lacan sur la construction perspective. Enfin, cette définition d'allure abstraite, logicisante et topologique, qui ne paraît pas pouvoir se ramener à la dimension du voir, ne paraît pas plus pouvoir se ramener à celle du dire. On semble en deçà de toute question de récit, et même de toute parole. En fait il s'agit d'autre chose. Pour aller au vif de l'affaire, la question du tableau répond pour Lacan à celle de situer le rapport du sujet au monde. La place du sujet dans le monde. En deçà du voir et du dire, il est question ici de place. Il ne faut pas perdre de vue que ce qui occupe ici Lacan c'est le discours analytique, il s'agit de faire entrer le tableau comme un genre de concept de la psychanalyse. Et c'est en tant que "fonction" topologique qu'il va s'y inscrire, comme cette structure fondamentale où se repère la place du sujet dans le monde. En ce sens, le tableau fait série avec les formes freudo-lacaniennes du récit, du mythe et du roman comme formes du sujet, avec le "roman familial" freudien et avec la version du mythe forgée par Lacan comme "mythe individuel".

Je dirais que la série est le tableau du monde. Et à ce titre le sujet peut s'y repérer. Pour comprendre ce qui est en question, je dirais qu'il faut penser la définition lacanienne du tableau comme double, d'un côté albertienne, de l'autre sartrienne. Le socle pour lui de la notion de tableau se situe chez Alberti, qui, dans son *De pictura* de 1435, va théoriser le tableau en définissant les règles de la construction perspective. Il faut apercevoir dans la définition lacanienne du tableau ce qui implique la théorie albertienne, perspectiviste du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde – j'ai montré ailleurs que *l'istoria* sur quoi ouvre le tableau chez Alberti est en vérité le récit du monde, ou le monde comme récit [*Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, 2004]. Le tableau comme fenêtre sur le monde implique chez Alberti le sujet comme projection géométrale, projection centrale du point de vue dans le point de fuite. Le tableau comme "fenêtre ouverte par laquelle je puisse regarder [le monde]" (il faut donc souligner toute la portée ici du *je*), c'est à partir de là qu'il faut interroger le tableau lacanien comme "fonction où il appartient au sujet de se repérer comme tel". Voilà pour la composante albertienne du tableau lacanien.

Pour ce qui est de sa part sartrienne, elle y fait suite. Il faut partir du fait que la théorie du tableau chez Lacan appartient à sa doctrine du regard. Celle-ci est fondée de la schize de l'œil et du regard : le sujet voyant est un sujet regardé, de sorte, au terme, que voir, ce serait ne pas voir qu'on est vu (laissons là les adhérences merleau-pontyennes du regard lacanien). Cette schize emporte une division du sujet en même temps et indissolublement spectateur du monde et dans le monde, sujet et objet. Le sujet est dans le tableau.

Par là Lacan livre finalement dans sa théorie du tableau la doctrine "structurale" de l'engagement sartrien. L'engagement chez Sartre n'est pas à concevoir dans une acception étroitement politique, militante, une décision du sujet de s'impliquer ou

non dans les affaires du monde. L'engagement présuppose en fait que le sujet est engagé, qu'il le veuille ou non, qu'il est présent, impliqué dans le monde. Finalement, dans sa définition, Lacan fait comme analyste la seule offre éthique possible au sujet : pas de liberté de choix de s'engager ou non, ce que l'analyse lui propose, c'est de pouvoir "se repérer", c'est-à-dire de repérer que, dans le monde, il y est, de toute façon, "comme tel", qu'il est dans le tableau. C'est là le choix éthique. Choisir l'analyse, c'est choisir de savoir quelque chose de cet engagement. Proposer au sujet de savoir quelque chose de sa propre schize, de ne pas fermer les yeux sur le fait qu'il est regardé, qu'il est dans le monde. La psychanalyse offre donc au sujet une sorte d'issue de vérité à la Belle Âme, ne pas le laisser croire qu'il peut n'être que spectateur du monde. Cela amène à une sorte de retournement final assez amusant, à savoir qu'en voyant le tableau comme paradigme de la théorie sartrienne de l'engagement, la doctrine sartrienne de l'engagement se révèle aussi bien elle-même, au bout du compte, une sorte d'application de la doctrine lacanienne du regard. Un pourrait, à l'inverse, poser que la doctrine lacanienne du regard prend elle-même une dimension politique. Ce serait sa portée sartrienne.

Une fenêtre ouverte sur le monde où le sujet peut se repérer comme tel. C'est ainsi que le tableau devient la solution à l'oxymore. Toute grande œuvre d'art manifeste l'âme du monde et l'âme du sujet universel, de tous les sujets, de chaque sujet.

C'est ainsi que sont les grandes œuvres d'art, c'est ainsi qu'il va des grandes séries. Par là, on dira que toute grande œuvre est un tableau.

C'est ainsi que la série devient tableau du monde où chaque sujet à a se repérer, repérer son engagement.

## La série, le monde et moi

La série est l'âme du monde, elle expose notre monde, c'est-à-dire la crise du monde. Ce qu'elle montre des sujets ? Quelques traits peuvent s'aligner.

La série est une forme du monde mondialisé, la forme mondialisée du monde mondialisé. Elle tend par nature à une position de monopole. C'est vrai de chacune d'elles. On n'est pas dans la configuration d'une offre diversifiée, ouvrant au spectateur un choix possible, le zapping général de la télévision : chaque série aspire à la conquête du monde, c'est-à-dire au marché universel. Toute série vise à saturer les écrans du monde entier. Non seulement elles sont, certaines d'entre elles sont vues par des dizaines de millions de spectateurs, mais la tendance est de faire qu'elles soient vues par tous partout en même temps. On ne tolère plus de délai d'attente. La diffusion d'un épisode doit désormais être mondiale réellement, c'est-à-dire simultanée sur toute la surface de la terre. Afin de compresser le temps, de réduire au maximum l'écart entre la diffusion originale dans un pays donné et celle dans les autres pays, les autres fuseaux horaires et donc les autres langues, des chaînes comme Canal+ se sont doté d'un système j+1. La science et la technique

y ont donc leur part. La volonté de puissance de la série est liée au numérique qui rend possible non seulement une diffusion planétaire, mais quasi extemporanée. La puissance de la série est témoin de la puissance de la technique. Avec le film sur support film, un tel pouvoir ne pouvait même pas se concevoir. Ne parlons pas du livre. Quand on sait que les épisodes des *Experts* ont pu être regardés par 25 à 30 millions de spectateurs en moyenne, on peut imaginer que bientôt une série soit vue par tous les spectateurs du monde en même temps.

La série semble accomplir pour son compte et par elle-même la globalisation. C'est-à-dire dire que les distances, les frontières, le temps et les langues en tant que plusieurs sont abolis. Par là elle confronte à quelque chose d'absolument inédit. Mais dans sa fragmentation essentielle, la série semble répondre d'une globalisation d'un monde non global. Étonnant finalement comme on parle de mondialisation dans un monde qui n'est réellement pas mondialisé, unifié, Un, mais infiniment multiple. Le monde globalisé d'aujourd'hui, c'est la globalisation d'une infinitude de microsphères. Les microsphères, c'est nous. C'est ce que figure à l'évidence les spectateurs des séries chacun devant son écran, mais bien sûr aussi, d'abord, le réseau de la Toile qui ne relie que des Uns séparés. Le monde est une pluralité de mondes, l'humanité une poussière indénombrable de Uns-tout-seuls, une ruche – en un mot : un monde Sloterdijk. Il est structuré comme une écume, un agrégat de bulles. Le monde, c'est l'écume du monde. La série multiple, fragmentée, indénombrable est la forme de la ruche du monde où chaque sujet bourdonne dans sa micro alvéole.

La mondialisation de la série nous met donc sur la voie du marché. Parce qu'elle y est. On pourrait dire qu'elle nous met sur la voie de l'universel parce que, si on y pense, le marché pourrait bien être la seule forme de l'universel aujourd'hui. Ne serait-ce que par ses moyens de production et de diffusion, la série ne s'excepte pas, elle appartient au marché. Elle est même un produit majeur du marché. Autant dire en passant qu'un autre trait marquant de la série est que la frontière entre culture, commerce et industrie y est effacée, quelle que soit le niveau de qualité d'une série. Elle est un produit. C'est un fait, tout objet, toute production aujourd'hui est un produit. Les discours indignés et autres protestations vertueuses qui se font entendre autour des rapports de l'art et de l'argent ne sont plus de saison. Non seulement c'est trop tard, mais quand on parcourt l'histoire de l'art et des artistes, en remontant assez loin, on peut vraiment se demander s'ils l'ont jamais été, si l'art et l'argent ont jamais été opposés ou simplement disjoints.

Quoi qu'il en soit, la série est clairement un produit industriel, en cela elle est une forme de ce temps.

Du coup, dans un monde soumis à la loi de la consommation, à l'impératif de la consommation, quand tout nous pousse à consommer, à jouir, la série, comme tous les objets du marché, c'est-à-dire comme tous les objets, s'impose sur un mode addictif. La publicité dont l'importance croissante tient à ce qu'elle est l'agent de la consommation intensive, le pousse-à-jouir, se montre finalement une vaste incitation à l'addiction. Tout, aujourd'hui, comme le soulignait Jacques-Alain Miller, prend un style addictif.

La série n’y échappe pas. Cela manifeste d’une autre manière ce qui de la série résonne avec l’époque, au-delà de la sérialité ou plutôt avec elle, à savoir par sa production et ses modes de consommation. Parce que la série n’est pas seulement accordée à ce temps par la forme fragmentée, elle l’est encore par sa nature à la fois de produit et d’objet. Comme produit, la série suppose une production de masse. On produit des séries en grandes séries. Cela implique une saturation possible du marché. Et comme objet, la série prend cette dimension addictive qui frappe toute consommation. Soit la conduite des regardeurs de séries. Non seulement il y a une addiction aux séries, mais il faut remarquer que c’est la série elle-même comme forme qui pousse à l’addiction. Le cinéphile peut voir beaucoup de film, le cinéma n’induit pas une addiction. Avec la série, on est au bord de la crise toxicomaniaque. Du coup, les américains ont dû inventer un terme pour caractériser cette pratique toxicomaniaque nouvelle, ils parlent de *binge-viewing*, ou de *binge-watching*, formules calquées sur le *binge drinking*. C’est au point qu’on peut prédire que comme l’alcool, la cigarette ou le jeu, la diffusion des séries s’accompagnera très vite de la mention “Nuit gravement à la santé”.

Il n’est en ce sens pas étonnant que de nombreuses séries mettent en scène la drogue. Par exemple *The Weed*, créé par Jenji Kohan en 2005, avec l’exquise Mary-Louise Parker, où toute l’histoire tourne autour d’une production domestique de cannabis. Dans une telle série, la trame et le déroulement de l’histoire ne sont pas commandés par la psychologie des personnages mais par un objet et le commerce de cet objet. En ce sens, les séries sur la drogue s’accordent à la forme du réseau, qu’implique aussi bien la production que la distribution. Quelle que soit l’échelle, du local à l’international, il y a l’image d’une société en réseaux. J’ai évoqué *The Wire*, qui sur l’ensemble des cinq saisons raconte l’ascension d’un trafiquant de drogue au rang de capitaliste, passant ainsi de l’ombre des rues aux lumières de la ville, les lumières les plus officielles de la ville.

On pourrait aussi parler de *Breaking bad*, d’autant plus que cette série raconte l’histoire d’une crise intérieure sur fond de crise sociale : comment un gentil et brillant professeur de collège, bon père de famille de surcroît, confronté au réel de la crise économique, sous la forme de la paupérisation des enseignants de l’école publique, et aussi à une crise physique, à la maladie, devient, avec l’aide d’un ancien élève, producteur, fournisseur de drogue, et aussi criminel.

La récurrence du thème de la drogue dans les séries, pour refléter sociologiquement l’extension réelle du trafic, l’existence d’une économie parallèle mondiale gigantesque, s’éclaire en même temps du fait que, dès lors que dans la société actuelle tout prend un style addictif, la drogue apparaît le paradigme de tous les objets, de tous les commerces, et, comme dans *The Wire*, les réseaux de trafiquants deviennent une image de la vie sociale et du marché capitaliste. Tout cela décrit autant de crises. Crise de l’objet qui se multiplie infiniment et nous appelle à une consommation effrénée, à une jouissance illimitée. C’est la crise de la pulsion qui s’ensauvage. Rien ne la borne, rien ne l’arrête, tout au contraire y pousse, tout l’appelle, tout la suscite, tout encourage à une jouissance sans frein, sans limite.

Tout cela va de pair avec le triomphe de la ville dans les séries. La ville c'est la ville-monde. On sait bien que l'Amérique est une nation par elle-même fragmentée, en états, en villes, mais d'abord dans son peuple qui est bien moins réuni dans un soi-disant *melting pot* qu'éclaté dans un *salad bowl* qui est la salade des communautarismes. Bien sûr, toutes les grandes séries américaines parlent de l'Amérique. Mais plus que de croire que la diversité des villes dans ces séries restitue une image de cette Amérique de peuples, de citoyens et d'états juxtaposés et non mêlés, fondus, il faudrait là encore concevoir qu'elle est une image de la fragmentation qui caractérise l'époque – multiplicité des villes, jetées comme les étoiles dans le ciel, bien plus que militairement alignées sur la *Star-Spangled Banner*. Mais peut-être, mais surtout, l'importance de la ville, qui devient parfois le sujet d'une série, comme Baltimore dans *The Wire*, Seattle dans *The Killing*, ou Chicago dans *Boss*, répond du fait que ce qui anime fondamentalement les séries, c'est la mise en scène de la jouissance, des jouissances, d'où la place centrale de la drogue. *The Wire* raconte en un sens la ville comme une topographie de la jouissance. Mais dans les séries en général, la ville est vue en premier lieu comme lieu de jouissance. C'est ce qui rend une série comme *Treme* (du même auteur que *The Wire*), d'autant plus passionnante. Parce qu'en racontant la reconstruction de la Nouvelle Orléans après le désastre de l'ouragan Katrina, désastre à la fois local et national, cette série montre finalement comment ce sont d'abord des corps qui réinvestissent la ville, autant dire les pulsions, les jouissances, sous forme de musique en premier lieu, et de danse, et d'alcool, et de nourriture. Autrement dit, comment La Nouvelle Orléans détruite, qui était une ville des jouissances, redevient La Nouvelle Orléans.

Finalement, il y a nécessité de penser l'addiction aux séries addictives sur l'addiction. Si la question de l'addiction est sérieuse par elle-même, pour faire de la série un objet de pensée honorable, on a manifestement besoin de recouvrir ce qui est la jouissance du regardeur du manteau de la dignité morne du sérieux, soit la suggestion qui a guidé ici d'y décrypter les traits du temps. Reste qu'il n'est peut-être pas utile de dissimuler la série sous le sérieux, parce qu'on trouve chez Lacan cette définition, que *le sérieux c'est le sériel*. Le sérieux c'est ce qui fait série. Rien donc ne serait plus sérieux que les séries. ●