

**QUADERNI** **Quaderni**  
Communication, technologies, pouvoir

**88 | Automne 2015**  
**Les séries, politique fiction**

---

## "Jeux de langage" du noir : roman, cinéma et séries

Philippe Corcuff

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/917>

DOI : 10.4000/quaderni.917

ISSN : 2105-2956

### Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

### Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2015

Pagination : 21-33

### Référence électronique

Philippe Corcuff, « "Jeux de langage" du noir : roman, cinéma et séries », *Quaderni* [En ligne], 88 | Automne 2015, mis en ligne le 05 octobre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/917> ; DOI : 10.4000/quaderni.917

---

Tous droits réservés

## "Jeux de langage" du noir : roman, cinéma et séries

Philippe  
Corcuff

*Sciences Po Lyon  
Laboratoire CERLIS  
(Centre de recherche  
sur les liens sociaux)*

*Université Paris Descartes / CNRS*

Cet article s'inscrit dans une série de travaux proposant des dialogues transfrontaliers entre philosophie, sociologie et cultures ordinaires (polars, chansons, cinéma, séries, etc.)<sup>1</sup>. On parle de cultures ordinaires et pas de cultures populaires, parce que ces produits culturels ne concernent pas que les classes populaires et qu'ils circulent dans les sociabilités ordinaires<sup>2</sup>. Les dialogues transfrontaliers sont menés à partir de la méthodologie des « jeux de langage » empruntée au second Wittgenstein.

On esquissera ici une exploration des traductions et des déplacements opérés à travers différents « jeux de langage » où s'inscrit le noir : le roman, le cinéma de fiction et les séries. Dans chaque cas, on s'arrêtera sur un exemple : *Gone, Baby, Gone* de Dennis Lehane pour le roman, *Dans la vallée d'Elah* de Paul Haggis pour le cinéma et *The Killing* (version américaine) pour les séries. Ces étapes successives s'efforceront de situer une partie des séries actuelles dotées du plus grand succès public et critique, les séries noires, dans un cadre plus large. L'ensemble aura une teneur principalement programmatique, avec tout un ensemble de « trous » qui demeureront à combler dans des recherches ultérieures.

### **Méthodologie des « jeux de langage »**

Le cadre des dialogues transfrontaliers entre philosophie, sociologie et cultures ordinaires doit être précisé. Est-ce que cela veut dire que l'on traite la philosophie, la sociologie et les cultures ordinaires comme des formes indistinctes ? Est-ce que cela signifie, par exemple, que le roman noir américain exprime immédiatement des problèmes philosophiques et sociologiques ? Ou



même illustre-t-il des thèses philosophiques et sociologiques ? Non. Notre analyse part de l'autonomie des registres (philosophie, sociologie, cultures ordinaires) pour ensuite s'intéresser à leurs dialogues, leurs intersections et les traductions réciproques de leurs problèmes. Jacques Dubois a éclairé le problème à propos du rapport entre « les romanciers du réel » et la sociologie : ces auteurs parlent des rapports sociaux, mais dans un registre propre qui ne constitue pas une duplication de ces rapports sociaux. Dubois décrit judicieusement « *un grand laboratoire fictionnel où, au gré de multiples expériences de figuration, l'imaginaire le dispute au «réel»*<sup>3</sup> ». Ces créateurs sont vus comme des « scénaristes expérimentaux du social » plutôt que comme des « commentateurs<sup>4</sup> ».

Dans une perspective convergente, on envisage la sociologie, la philosophie et les cultures ordinaires comme des registres culturels autonomes, comme divers « jeux de langage » en un sens inspiré de Ludwig Wittgenstein. « *L'expression « jeu de langage » doit ici faire ressortir que parler un langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie.* », écrit-il dans ses *Recherches philosophiques*<sup>5</sup>. Plutôt que de référer principalement, de manière classiquement idéaliste, les formes culturelles à des idées, cette approche a l'avantage de pouvoir éclairer leurs rapports, dans une logique non déterministe, avec des types de pratiques (« une activité » ou « une forme de vie »). Peuvent être alors intégrés les métiers et les codes professionnels sur lesquels Stuart Hall, entre autres, a attiré l'attention<sup>6</sup>. Le biologiste Henri Atlan s'est appuyé sur cette notion de « jeux de langage » pour forger celle de « jeux de connaissance<sup>7</sup> » ; la philosophie et la sociologie

pouvant être considérées comme de tels jeux de connaissance. Partant, je considérerai les jeux de connaissance de la philosophie et de la sociologie et les « jeux de langage » des cultures ordinaires comme des registres autonomes, appuyés sur des « formes de vie » et d'« activité » partiellement propres, avec des différences entre eux non exclusives de zones d'intersections variables.

Ce cadre méthodologique ouvre les chemins d'une productivité cognitive des emprunts et des traductions réciproques, le transfert d'un problème ou d'une notion d'un « jeu de langage » à un autre appelant un déplacement d'usage, dans le cadre d'une forme « d'activité » distincte, et donc un déplacement de signification. Si l'on suit le second Wittgenstein quand il avance que le sens est livré par l'usage. Ce ne serait pas exactement « les mêmes problèmes » qui seraient traités dans le « jeu de connaissance » de la philosophie ou de la sociologie et dans ceux des « jeux de langage » des cultures ordinaires, mais des problèmes dotés d'analogies car formulés dans d'autres cadres. L'inspiration wittgensteinienne peut être ainsi consolidée par l'outillage conceptuel de la sociologie de la traduction développée par Michel Callon, pour qui traduire c'est justement déplacer ; traduction et déplacements étant deux notions cardinales de cette approche<sup>8</sup>. Il ne s'agit donc pas de traiter ces registres culturels comme participant d'un grand « tout culturel » indistinct, dans un geste « postmoderne », mais bien d'envisager des passages transfrontaliers entre eux à partir de la reconnaissance de leurs spécificités et de leur autonomie respectives.

Par ailleurs, on fait l'hypothèse que de telles interférences entre différents « jeux de langage »

sont susceptibles de faire naître des étincelles d'intelligibilité que n'aurait pu générer un rapport exclusivement « interne » à l'un de ces « jeux de langage ». C'est pourquoi si les concepts de la philosophie et de la sociologie peuvent éclairer les cultures ordinaires, les cultures ordinaires, en stimulant l'imagination philosophique et sociologique, peuvent nourrir en retour les analyses philosophiques et sociologiques. Il ne s'agit pas de rabaisser les cultures ordinaires à n'être que des illustrations de questions philosophiques ou sociologiques. Cet apport cognitif des passages transfrontaliers peut aussi trouver des traductions proprement politiques, en contribuant à ce que Sandra Laugier nomme de manière prometteuse une « politique de l'ordinaire », alimentée justement par un rapport aux cultures ordinaires insérées dans des sociabilités quotidiennes<sup>9</sup>.

### **Quelques caractéristiques du roman noir comme genre littéraire**

Après avoir dessiné une boussole méthodologique, on commencera notre parcours exploratoire, cherchant à éclairer les séries noires d'aujourd'hui en les insérant dans un ensemble plus vaste, par le point de départ du noir : le roman noir de tradition américaine<sup>10</sup>.

Benoît Tadié s'est arrêté de manière systématique sur la naissance et le développement du roman noir américain, entre 1920 et les années 1960. Selon lui, cette branche du récit policier apporte des formulations littéraires critiques aux questionnements quant au sens dans les sociétés modernes occidentales à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il note ainsi : « *le polar constitue une réponse pessimiste aux crises qui secouent le*

*XX<sup>e</sup> siècle*<sup>11</sup>. » Et il ajoute : « *À travers le prisme de la violence criminelle, il parle des dérives de l'Occident, du devenir incontrôlé des sociétés industrielles, de leur désagrégation morale, de l'érosion de leurs institutions, de l'effondrement de leurs croyances – et de la solitude de l'homme privé de repères dans un univers déserté par la justice et la vérité. Il met en équation le mal et la modernité, exprimant un sentiment d'aliénation individuelle et de dislocation collective.*<sup>12</sup> »

Ce type de récit littéraire exprimerait une imbrication entre un problème philosophique (celui du « mal »), dans ses composantes existentielles et morales, et un rapport critique à un contexte socio-historique (« la modernité », ouverte par l'individualisme des Lumières du XVIII<sup>e</sup> siècle, la révolution industrielle-capitaliste du XIX<sup>e</sup> siècle et le développement de l'État-nation).

### **Roman policier européen et roman noir américain**

La comparaison avec ce que Luc Boltanski appelle « le roman policier originel », aux deux pôles constitués par le roman policier britannique avec Sherlock Holmes de Conan Doyle et le roman policier français avec Maigret de Georges Simenon<sup>13</sup>, peut nous aider à mieux cerner les spécificités de ce genre littéraire à double portée existentielle et critique. Pour Boltanski, « le roman policier originel » a principalement à voir avec la question de « l'énigme ». Cette énigme « *se présente comme une anomalie, c'est-à-dire comme ce qui vient déranger un ensemble cohérent d'attentes prévisibles*<sup>14</sup> » ; les attentes propres à un ordre socio-politique dominant. Dans « le roman policier originel », que cela soit Sherlock



Holmes ou Maigret, la résolution de l'énigme qui clôt l'enquête a alors pour objectif « *de réduire l'incertitude sur ce qu'il en est de ce qui est*<sup>15</sup> ». Dans le contexte socio-historique de naissance de la littérature policière, le trouble révélé par l'énigme renverrait à ce qui échappe un moment au contrôle de l'État-nation, aux points d'articulation et de tension entre cet État-nation et le capitalisme comme forme sociale hégémonisante. Dans ce cadre, « le roman policier originel » s'efforce en quelque sorte de rétablir l'ordre sous l'autorité de l'État-nation, dans le geste de résolution de l'énigme.

C'est sur ce plan que Jean-Patrick Manchette observe une grande différence entre le roman policier à énigmes européen et le roman noir américain : « *Dans le roman criminel violent et réaliste à l'américaine (roman noir), l'ordre du Droit n'est pas bon, il est transitoire et en contradiction avec lui-même. Autrement dit le Mal domine historiquement. La domination du Mal est sociale et politique. Le pouvoir social et politique est exercé par des salauds.*<sup>16</sup> »

L'ordre social ne peut pas être rétabli à la fin du polar américain, car le désordre est structurel, et la corruption affecte l'État-nation lui-même (police, justice, politiciens, etc.). Si « le roman policier originel » apparaît plutôt socialement conservateur, le roman noir serait davantage porteur d'une critique sociale radicale, aux parfums existentiels et éthiques. Mais si Manchette considère que « *le polar est la grande littérature morale de notre époque*<sup>17</sup> », ce n'est pas une morale pure et moralisatrice, mais la tentative plus ou moins désespérée de préserver un minimum d'intégrité personnelle, dans la logique

d'une éthique du maintien de soi, alors que l'on est obligé de plonger les mains dans le cambouis du réel. L'antihéros du roman noir serait « *la vertu d'un monde sans vertu* » : « *Il peut bien redresser quelques torts, il ne redressera pas le tort général de ce monde, et il le sait, d'où son amertume.*<sup>18</sup> »

On aurait bien affaire à un pessimisme profondément moral irradié de critique sociale. Cependant l'éthique et la critique sociale qui cheminent à travers le polar américain le font à leur manière, dans le cadre du « jeu de langage » du roman noir. Ce qui les distingue, entre autres, de l'importance des concepts et des textes de la tradition dans le jeu de connaissance philosophique comme du caractère central de la confrontation avec le réel observable au moyen de l'enquête dans le jeu de connaissance de la sociologie. La vérité est bien aussi travaillée dans le roman noir, mais selon des modalités fictionnelles et littéraires qui ne constituent pas les axes principaux de la philosophie et de la sociologie, même s'ils peuvent en être une composante. À chaque « jeu de langage » et à chaque jeu de connaissance correspondrait un registre de vérité propre.

### À propos du style behavioriste

Une tendance stylistique particulière traverse le polar américain en tant que genre littéraire selon Manchette : le *behaviorisme* (ou comportementalisme). Le roman noir délaisserait les états psychologiques des personnages pour se concentrer sur l'action, dans une écriture dépouillée au maximum : « *il faut remarquer que le grand roman noir a un style spécifique : cette écriture «extérieure», non moralisante, anti-psychologique, essentiellement descriptive,*



«cinématographique», behavioriste.<sup>19</sup> »

Les premières lignes de *La Clé de verre*, roman de Dashiell Hammett, avec l'apparition de son personnage principal, Ned Beaumont, est caractéristique de ce style : « *Les dés roulèrent sur le drap vert du plateau, atteignirent ensemble le rebord et rebondirent. L'un s'immobilisa aussitôt, montrant six points blancs en deux rangées parallèles de trois. L'autre trébucha jusqu'au centre avant de s'arrêter à son tour. Sa face supérieure ne portait qu'un seul point blanc. Ned Beaumont poussa un grognement et les gagnants raflèrent les enjeux.*<sup>20</sup> »

Et cette écriture serait, pour Manchette, encadrée dans un contenu éthique et politique : « *Le fameux style «behavioriste» est le style de la défiance et du calme désespoir devant la ruse de la raison. Il dit seulement ce qui apparaît ; il déduit la réalité des apparences, et non de l'intériorité douteuse des gens.*<sup>21</sup> »

Ici Manchette rend bien compte d'un aspect majeur du style du roman noir, mais peut-être qu'il parle davantage encore du style épuré qu'il est en train d'inventer en tant que romancier à partir de la tradition américaine que d'une forme exclusive qui caractériserait celle-ci. Car le roman noir dans son ensemble apparaît plus contrasté et métissé entre sécheresse behavioriste, d'une part, et états psychologiques et introspection, d'autre part, avec des compositions variables entre les deux. Mais les seconds sont le plus souvent appréhendés dans le choc avec la première. Une des marques stylistiques transversales au noir américain résiderait plutôt là, même chez un des plus behavioristes, Hammett. Un autre passage

de *La Clé de verre* illustre bien l'encastrement d'une notation psychologique minimale dans la description du comportement : « *Il examinait mélancoliquement son pied chaussé de noir et se mordait les ongles.*<sup>22</sup> »

Chez d'autres auteurs comme ce grand classique qu'est Raymond Chandler, le psychologique est moins minimal, mais quand même fréquemment en interaction avec le comportemental. Cependant la part behavioriste du polar américain, par ce que Manchette appelle une « écriture cinématographique », le pré-adapte à des traductions dans le « jeu de langage » cinématographique, puis dans celui des séries.

### **Balade exploratoire et anti-conspirationniste entre un roman, un film et une série**

Ce troisième temps de notre cheminement va zoomer sur trois cas concrets actuels prélevés dans les « jeux de langage » du roman, du cinéma de fiction et des séries. On continuera à se focaliser sur leur double portée existentielle-éthique et critique. Cela nous conduira à aborder la question du rapport à la trame narrative conspirationniste très présente aujourd'hui dans la critique sociale ordinaire comme réductrice d'incertitudes existentielles à un niveau individuel et collectif<sup>23</sup>. On entend ici le conspirationnisme comme une façon stéréotypée de raconter des histoires tournant autour de la manipulation cachée par des individus ou des groupes puissants. Comme l'a mis en évidence Boltanski, et c'est un autre terrain de ses investigations socio-historiques dans *Énigmes et complots*, c'est dans le roman d'espionnage que la narration conspirationniste a été initialement la plus travaillée, et dans son sillage dans le film



d'espionnage. Or, on a pu observer, dans *Polars, philosophie et critique sociale*, que si les complots sont intégrés comme un des éléments de l'intrigue dans le roman noir de tradition américaine, ils ne constituent pas le plus souvent sa clé principale. Les théories du complot, en tant que constructions narratives axées sur des complots, sont même implicitement critiquées au profit de récits davantage polyphoniques, rejoignant par d'autres chemins les critiques proposées par les sciences sociales. On ne fournira, à titre exploratoire, que des aperçus partiels des trois œuvres retenues et des déplacements que les traductions d'un « jeu de langage » dans un autre engagent.

### **Un roman noir : *Gone, Baby, Gone* de Dennis Lehane (1998)**

Dennis Lehane est une des figures actuelles du roman noir américain, adapté à plusieurs reprises au cinéma (*Mystic River, Gone, baby, Gone, Shutter Island, Quand vient la nuit...*) et ayant participé à l'écriture d'épisodes de *The Wire* et de *Boardwalk Empire*.

Dans le roman *Gone, Baby, Gone*<sup>24</sup>, on a affaire aux détectives Patrick Kenzie et Angie Gennaro. Une petite fille, Amanda McCready, issue d'un milieu populaire dans un quartier ouvrier blanc de Boston marqué par le racisme, a été enlevée. Lehane, lui-même issu de ce milieu, oriente sa critique sur les rapports sociaux-raciaux de domination de manière compréhensive. Par exemple, Hélène, la mère célibataire d'Amanda, est « *persuadée qu'il existait un projet libéral secret visant à corrompre les honnêtes citoyens américains – projet dont elle ignorait tout, sauf qu'il la privait de la possibilité d'être heureuse et permettait aux*

*Noirs de toucher les allocations chômage*<sup>25</sup> ». Une théorie du complot est d'ailleurs déjà ici présente, non pas dans l'intrigue, mais dans les repères discursifs-cognitifs d'un des personnages.

Au cours de l'enquête, on découvre les zones noires de la condition humaine, par exemple : « *Gerry et Evandro éventraient leurs victimes, les décapitaient, les éviscéraient et les crucifiaient par plaisir ou par cruauté, parce que Gerry en voulait à Dieu, ou juste parce que.*<sup>26</sup> »

Mais on est aussi confronté aux zones grises de tout un chacun : « *Nous sommes tous des êtres insaisissables dont les impulsions obéissent à des forces diverses et variées qui, pour bon nombre d'entre elles, échappent à notre propre entendement.*<sup>27</sup> » Fragilités existentielles et fragilités sociales interagissent.

Complot, question sociale et interrogations morales vont se nouer de manière originale à la fin du roman en le laissant ouvert sur un doute mélancolique. Tout d'abord, ce complot a la particularité peu fréquente d'être un complot pour le bien, qui ne constitue pas un réducteur d'incertitudes au cœur de l'intrigue, comme dans le cas des trames conspirationnistes, mais un activateur d'incertitudes et de tiraillements moraux. Patrick et Angie apprennent ainsi que c'est un policier, qui a dirigé au départ l'enquête sur le rapt, et sa femme, Jack et Tricia Doyle, qui ont enlevé l'enfant. Ils ont pris Amanda pour la protéger d'une mère droguée, Hélène, qui la mettait quotidiennement en danger. Angie ne veut pas les dénoncer. « *Ils sont gentils avec elle* », insiste-t-elle<sup>28</sup>. Et elle ajoute : « *Hélène est un poison, Patrick. De l'arsenic. (...) Elle bousillera tout ce qu'il y a*



*de vivant dans cette petite.*<sup>29</sup> » Patrick rétorque : « *Cette enfant ne leur appartient pas, Ange (...) elle appartient à Hélène.* » Ils s'opposent dans un échange dans lequel Patrick est le narrateur :

« - *Ce n'est pas à nous de juger, ai-je poursuivi. Ce n'est pas...*

- *Alors qui ?*

- *Pas eux en tout cas, ai-je répondu en indiquant la maison. Ces personnes ont décidé de juger elles-mêmes de l'aptitude des autres à élever un enfant. Mais de quel droit Doyle agit-il ainsi ?*<sup>30</sup> »

La réflexivité morale de nos sociétés individualistes contemporaines ne relève pas seulement du for intérieur de chaque personne, le dispositif narratif retenu, en lui donnant une tournure dialogique, pointe la pluralité des voix en jeu et en interaction.

Patrick livrera Doyle à la police et Amanda retrouvera sa mère. Angie quittera Patrick. Dans l'épilogue, il retourne voir Amanda et Hélène. Il s'aperçoit que cette dernière s'occupe toujours aussi peu de sa fille. D'où l'activation des doutes et de la culpabilité : « *Un brusque sentiment de douloureuse lassitude m'a serré le cœur.*<sup>31</sup> » Les fragilités éthiques se nourrissent des fragilités sociales, sans pouvoir trancher définitivement et sans remords. Ce que le philosophe américain contemporain Stanley Cavell conçoit comme le cheminement d'une éthique perfectionniste qui ne peut atteindre une perfection terminale et est remis en jeu dans les différentes expériences à travers des doutes et des inquiétudes<sup>32</sup>. Pour Cavell, le perfectionnisme ne peut échapper à la confrontation avec le scepticisme traversant la vie ordinaire. Par ailleurs, l'ordre social structurel-

lement injuste ne permet pas de clore l'histoire de manière apaisante pour la société comme pour les individus. Le complot, dans cette configuration, ne constitue pas le lieu principal de l'explication, mais un révélateur de logiques sociales qui le débordent.

### **Un film noir : *Dans la vallée d'Elah* de Paul Haggis (2007)**

Le cinéma de fiction propose une mise en récit dotée de spécificités par rapport aux romans. On peut la synthétiser par une quadruple mise en images, mise en paroles, mise en son et mise en scène, à partir d'une mise en récit littéraire plus classique (bien qu'ayant des spécificités, car anticipant la mise en image) : le scénario. *Dans la vallée d'Elah* (*In the Valley of Elah*) est un film américain réalisé par Paul Haggis, co-scénariste avec Mark Boal, sorti en 2007. Le point de départ de l'histoire ? Mike Deerfield, jeune volontaire en Irak, vient de rentrer au pays, mais a mystérieusement disparu. Hank (Tommy Lee Jones), son père et ancien membre de la Police militaire, part à sa recherche. Emily Sanders (Charlize Theron), flic célibataire avec un enfant, va mener l'enquête parallèlement au père, dans des tensions avec la Police militaire.

Le film constitue une des premières traces « grand public » du retournement d'Hollywood contre la guerre en Irak. S'y déploient deux modalités classiquement actives dans la culture américaine : une critique sociale interprétative et un perfectionnisme éthique et démocratique. Une critique sociale interprétative, au sens donné par Michael Walzer<sup>33</sup>, que l'on pourrait aussi qualifier de critique herméneutique, c'est-à-dire une critique





à partir des valeurs partagées par une collectivité donnée. Perfectionnisme, tel que Cavell a notamment catégorisé l'individualisme démocratique de Ralph Waldo Emerson et d'Henry David Thoreau, supposant un double mouvement de perfectionnement de soi et d'amélioration de la collectivité démocratique<sup>34</sup>.

Le personnage principal joué par Tommy Lee Jones va ainsi effectuer, à travers des aléas et des doutes, une traversée perfectionniste activant une critique herméneutique. Au départ de la narration, il incarne une certaine rigidité militaire dans le rapport au patriotisme américain, puis il va être amené à se déplacer radicalement. Cela est balisé symboliquement par deux scènes centrées sur le drapeau américain situées au début et à la fin du film. En partant à la recherche de son fils, il va demander à ce que le drapeau de sa petite ville, qu'un immigré latino a mis à l'envers, soit fièrement remis à l'endroit. Il lui indique qu'un drapeau mis à l'envers est un signal de détresse international : « *On est dans la merde, sauvez-vous* ». À son retour, il va changer le drapeau habituel par un drapeau déchiré, revenu d'Irak et que son fils lui a envoyé avant d'être assassiné. Et il le monte volontairement à l'envers. Ces scènes sont économes en paroles et incarnent, par là, une spécificité de la mise en image vis-à-vis du récit littéraire.

L'enquête sur la disparition de Mike, puis sur son assassinat, rencontre l'explication conspirationniste, explication conspirationniste présente comme clé narrative dans nombre de films hollywoodiens d'action ayant des parentés. Aussi bien Hank qu'Emily vont suivre un moment une piste routinisée : un complot du Pentagone pour

masquer d'obscurs intérêts. Mais cela va s'avérer erroné. L'explication finale se révèle plus simple et plus compliquée. Elle associe l'aléatoire à des caractéristiques de la condition humaine en situation de guerre : l'habitude de la violence et des techniques de survie face à la possibilité quotidienne de la mort développe une sauvagerie ordinaire et en quelque sorte tranquille parmi les soldats. La théorie du complot apparaît comme un leurre narratif masquant des maux plus profonds dans l'ordre social et politique.

### **Une série noire : *The Killing* (version américaine, de Veena Sud, saisons 1 et 2, 2011-2012)**

La mise en récit proposée par les séries a de fortes intersections avec celle du cinéma de fiction. On y rencontre aussi une quadruple mise en images, mise en paroles, mise en son et mise en scène, à partir de la mise en récit littéraire du scénario. Parmi les différences importantes, il y a toutefois : 1) la mise en série, justement, à travers l'enchaînement d'épisodes, voire de saisons, ouvrant un espace narratif spécifique vis-à-vis du cinéma ainsi que des possibilités nouvelles du côté de la réception ; et 2) au niveau de leur fabrication, la place centrale du *showrunner* (ou auteur-producteur) de la série et une fréquente mobilité des réalisateurs et des scénaristes travaillant pour la série.

*The Killing* est une série télévisée américaine créée par Veena Sud et adaptée de la série danoise *Forbrydelsen* (appelée aussi *The Killing* en France). Elle a connu quatre saisons entre 2011 et 2014. Elle a d'abord été produite par Fox Television Studios pour être diffusée sur la chaîne câblée AMC. La troisième saison a fait



l'objet d'un accord entre Fox Television Studios et Netflix, plateforme de vidéos à la demande, et la quatrième saison a entièrement été prise en charge par Netflix. On se limitera ici à quelques aperçus quant aux deux premières saisons, qui reprennent, tout en modifiant significativement l'intrigue, des éléments de la première saison danoise. Le point de départ de l'histoire ? Deux policiers, Sarah Linden (Mireille Enos) et Stephen Holder (Joel Kinnaman) enquêtent sur la disparition puis le meurtre d'une adolescente, Rosie Larsen, à Seattle.

Les deux premières saisons suivent, au fil des épisodes, différentes pistes qui se révèlent fausses pour finalement déboucher sur l'explication finale, aux tonalités pluri-factorielles proches des recherches en sciences sociales. Les pistes suivies adhèrent à une série de préjugés présents dans la société américaine comme d'attentes stéréotypées, aux tonalités plus ou moins conspirationnistes, des spectateurs : les riches, les politiciens, les immigrés récents (associés au terrorisme islamiste), la mafia... Du côté des professionnels de la politique, le conseiller municipal Darren Richmond candidat au poste de maire sur un profil moral et social, puis Lesley Adams, le maire, plus cynique, puis de nouveau Richmond seront sur la sellette. Du côté des riches, il y a l'ex-petit ami de Rosie, le fils d'un homme d'affaires important de la ville, puis la dirigeante affairiste d'un casino géré par la communauté indienne vivant sur une île en face de Seattle. En ce qui concerne les immigrés récents, il y a un des professeurs de Rosie, Bennett Ahmed, figure de la communauté musulmane somalienne, puis à travers lui une connexion possible avec le terrorisme fonda-

mentaliste. Les soupçons révélés par les médias conduisent d'ailleurs à des actes islamophobes dans la ville. La mafia polonaise, dont a fait partie le père de Rosie dans sa jeunesse, est aussi en cause à un moment. Et d'autres... Sarah va jusqu'à soupçonner d'accointances troubles son co-équipier Stephen, qui se révèle finalement un participant régulier des Drogues Anonymes.

Dans le cadre d'une telle série, les fausses pistes peuvent être explorées plus longuement qu'au cinéma, avec les scansions des épisodes et des saisons. Et épisode après épisode, ce sont les spectateurs qui d'une certaine manière peuvent mener l'enquête sur leurs propres préjugés, ceux de leurs proches ou ceux qu'ils attribuent à la société dans laquelle ils vivent. Ces enquêtes successives peuvent se partager dans des réseaux de sociabilité. Les rebondissements au sein des différentes pistes suivies et entre ses pistes sont souvent alimentés par des effets non intentionnels de l'action, dont les sciences sociales sont familières. Les fins d'épisode font monter la tension dramatique, dégageant un espace d'interrogations, voire de débats contradictoires, chez les spectateurs. Certes, avec les nouveaux usages des séries, téléchargement illégal ou plateforme comme Netflix, la scansion principale de la série n'est pas forcément l'épisode pour le spectateur, plusieurs épisodes pouvant être vus à la suite. Comme l'a analysé depuis longtemps un des pionniers des études de réception, Stuart Hall, des décalages peuvent exister entre les conditions du décodage par les spectateurs et le codage par les industries culturelles de leurs produits<sup>35</sup>. Reste qu'une place est faite, dans ce cas et dans d'autres, pour des usages relevant d'une véritable éducation socio-politique de type perfectionniste,



avec ses composantes critiques et éthiques, basée sur des va-et-vient entre une fiction dotée d'une certaine durée, découpée en épisodes et en saisons, et des expériences ordinaires. Cette éducation socio-politique est aussi susceptible d'être partagée et disputée avec des proches, des collègues de travail, voire au-delà avec les réseaux sociaux et les forums sur internet.

Le coup de théâtre sur lequel s'achève la saison 2 et qui éclaire l'énigme associe des logiques sociales structurelles (le poids du champ économique et ses interactions avec les intérêts propres au champ politique), un complot (les agissements cachés et manipulateurs entre des riches et des politiciens en vue d'une opération « juteuse » pour les deux parties) et un hasard (la présence inopinée de Rosie sur le lieu d'une rencontre secrète). Mais ce n'est pas tout : l'agent final de l'assassinat le fera pour une raison non directement liée à ce complot et, par ailleurs, ne sait pas que c'est une proche qui est ainsi tuée... « L'affaire » est certes résolue, mais la corruption de l'ordre social et politique demeure. Les premiers gestes de Richmond en tant que maire le mettent dans les traces affairistes de ses prédécesseurs. L'épilogue du 13<sup>e</sup> épisode et de la saison se termine sur quelques paroles désabusées de Stephen et de Sarah, puis sur le visage mélancolique de Sarah. Les théories du complot sont récusées, mais les complots sont intégrés dans un type de narration pluri-dimensionnelle qui donne un parfum existentiel à une critique sociale radicale.

Nous sommes partis du genre littéraire roman noir pour nous déplacer, dans des traductions de contenus narratifs analogues, vers le « jeu de langage » du cinéma, puis celui des séries,

dans un dialogue avec les jeux de connaissance de la sociologie et de la philosophie. Ce n'était qu'un exercice exploratoire et programmatique qui nous a permis de commencer à localiser les séries noires actuelles dans une configuration plus globale, mais qui appellerait des investigations plus poussées.

# N · O · T · E · S

1. Voir en particulier P. Corcuff, *La société de verre. Pour une éthique de la fragilité*, Paris, Armand Colin, 2002 ; « Le cimetière des éléphants. La philosophie sauvage d'Eddy Mitchell », *Cités. Philosophie Politique Histoire*, n°19, 2004/3, pp. 93-102 ; « De l'imaginaire utopique dans les cultures ordinaires. Pistes à partir d'une enquête sur la série télévisée *Ally McBeal* », in C. Gautier et S. Laugier (éds.), *L'ordinaire et le politique*, Paris, PUF, coll. CURAPP, 2006, pp. 71-84 ; *Où est passée la critique sociale ? Penser le global au croisement des savoirs*, Paris, La Découverte, coll. « Bibliothèque du MAUSS », 2012 ; *Polars, philosophie et critique sociale*, avec des dessins de Charb, Paris, Textuel, 2013 ; ainsi qu'avec S. Laugier, « Perfectionnisme démocratique et cinéma : pistes exploratoires », *Raisons Politiques. Études de pensée politique*, n°38, mai 2010, pp. 31-48.

2. Voir sur ce point S. Laugier, « Vertus ordinaires des cultures populaires », *Critique*, n°776-777, janvier-février 2012, pp. 48-61.

3. J. Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simeon*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 64.

5. L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques* (manuscrit de 1936-1949), trad. franç. de F. Dastur et al., Paris, Gallimard, 2004, partie 1, § 23, p. 39.

6. Dans S. Hall, « Codage/décodage » (texte de 1973), trad. franç. de M. Albaret et M.-C. Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n°68, novembre-décembre 1994, pp. 27-39.

7. H. Atlan, *À tort ou à raison. Inter-critique de la science et du mythe*, Paris, Le Seuil, 1986, pp. 271-293.

8. Voir M. Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, n°36, Paris,

1986, pp. 169-208.

9. S. Laugier, « Le sujet du *care* : vulnérabilité et expression ordinaire », in P. Molinier, P. Paperman et S. Laugier (éds.), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2009, pp. 198-200, et « Vertus ordinaires des cultures populaires », art. cit., p. 61.

10. Sur le genre littéraire roman noir, voir en particulier J.-P. Manchette, *Chroniques*, Paris, Rivages, 1996 ; B. Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal*, Paris, PUF, 2006 ; et P. Corcuff, *Polars, philosophie et critique sociale*, op. cit.

11. B. Tadié, op. cit., p. 3.

12. *Ibid.*

13. L. Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

14. *Ibid.*, p. 29.

15. *Ibid.*, p. 136.

16. J.-P. Manchette, op. cit., p. 20 (30 décembre 1976).

17. *Ibid.*, p. 31 (janvier 1978).

18. *Ibid.*, p. 21 (30 décembre 1976).

19. *Ibid.*, p. 271 (1982).

20. D. Hammett, *La clé de verre (The Glass Key)*, 1<sup>e</sup> éd. : 1931), trad. franç. de P. J. Herr et al., Paris, Gallimard, coll. « Folio Policier », 1998, p. 9.

21. J.-P. Manchette, op. cit., p. 155 (16 août 1980).

22. D. Hammett, op. cit., p. 220.

23. Sur la trame narrative conspirationniste et sa critique du point de vue des sciences sociales, voir notamment P. Corcuff, « «Le complot» ou les mésaventures tragi-comiques de «la critique» », in site Mediapart, Paris, 19 juin 2009, [<http://blogs.mediapart.fr/blog/philippe-corcuff/190609/le-complot-ou-les-mesaventures-tragi-comiques-de-la-critique>], et E. Taïeb, « Logiques politiques du conspirationnisme », *Sociologie et Sociétés*, vol. 42, n°2, Montréal, automne 2010, pp. 265-289.

24. D. Lehane, *Gone, Baby, Gone* (1<sup>e</sup> éd. : 1998), trad.



franc. d'I. Maillet, Paris, Rivages/Thriller, 2003.

25. *Ibid.*, p. 46.

26. *Ibid.*, p. 82.

27. *Ibid.*, p. 83.

28. *Ibid.*, p. 376.

29. *Ibid.*, p. 378.

30. *Ibid.*, p. 378.

31. *Ibid.*, p. 385.

32. Voir notamment S. Cavell, *Conditions nobles et ignobles. La constitution du perfectionnisme moral émersonien* (1<sup>e</sup> éd. : 1990), trad. franç. de C. Fournier et S. Laugier, Combas, Éditions de l'éclat, 1993.

33. Dans M. Walzer, *Critique et sens commun. Essai sur la critique sociale et son interprétation* (1<sup>e</sup> éd. : 1987), trad. franç. de J. Roman, Paris, La Découverte, 1990.

34. Voir S. Laugier, *Une autre pensée politique américaine. La démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2004, et avec P. Corcuff, « Perfectionnisme démocratique et cinéma : pistes exploratoires », art. cit.

35. S. Hall, « Codage/décodage », art. cit.

## R · É · S · U · M · É

Les séries noires actuelles peuvent être ressaisies dans une configuration plus globale dans leurs rapports avec le genre littéraire du roman noir et le film noir. Une méthodologie des « jeux de langage » empruntée au second Wittgenstein permet d'effectuer des traductions entre le « jeu de langage » du roman, celui du film de fiction et celui de la série, dans un dialogue avec les « jeux de connaissance » de la philosophie et de la sociologie. Une critique sociale radicale en lien avec une interrogation existentielle et morale est travaillée dans chaque « jeu de langage » avec des analogies et des spécificités. En visitant successivement un roman (*Gone, Baby, Gone* de Dennis Lehane), un film (*Dans la vallée d'Elah* de Paul Haggis) et une série (*The Killing*, version américaine, de Veena Sud), on repère certains déplacements engagés dans ces traductions. Une critique de la trame narrative conspirationniste émerge de ces trois œuvres ainsi que les cheminements d'une éthique perfectionniste. Les investigations proposées ont une teneur exploratoire et programmatique.

### Abstract

Current black series can be seized in a more global configuration in their relationships with black novel and black film. A methodology of "language games" borrowed from the second Wittgenstein allows to make translations between the "language game" of the novel, that of the movie of fiction and that of the series, in a dialogue with the "knowledge games" of philosophy and sociology. A radical social criticism in connection with an existential and moral interrogation is worked in every "language game" with analogies and specificities. By visiting successively a novel (*Gone, Baby Gone*, Dennis Lehane), a movie (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis) and a series (*The*



*Killing*, american version, Veena Sud), we locate some movements committed in these translations. A criticism of the conspiracy narrative emerge of these three creations as well as figures of a perfectionist ethics. The proposed investigations have an exploratory and programmatic content.

