



## Une génération Sher-locked

Marie MAILLOS

Les années 2000 ont vu apparaître cinq séries au concept très similaire : *Sherlock*, *Elementary*, *House M.D.*, *Lie to Me* et *The Mentalist*. Chacune d'elles présente un personnage principal dont le pouvoir quasi-surnaturel consiste à lire les émotions, les mensonges et les caractéristiques de tous d'un simple regard. Plus précisément, chacune d'elles offre à son public une adaptation plus ou moins libre du célèbre personnage d'Arthur Conan Doyle : Sherlock Holmes. Plus tard, la série *True Detective* donnera à voir, à partir d'un concept différent, un personnage tout aussi perspicace et presque aussi surnaturel. Il s'agit ici de comprendre la variété et l'unité de ces adaptations, et d'analyser pourquoi l'archétype de ce détective envahit aujourd'hui nos écrans de télévision. Car s'il est transposé d'un univers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, c'est qu'il véhicule une idéologie – un rapport à l'intelligence, à l'intime et à la vérité – résolument moderne. Ces séries seront ainsi considérées en tant que symptôme des errances et mœurs de la génération 2.0, dont Internet et les réseaux sociaux en particulier ont transformé et transforment encore les valeurs, notamment celle du « secret », ce à quoi s'était déjà intéressé François Jost dans son essai sur « De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ? ».

**E**n novembre 2004 sortait aux États-Unis l'épisode pilote de *House M.D.* (FOX, 2004-12). Son personnage principal, directement inspiré de Sherlock Holmes et adapté au milieu hospitalier, eut un succès certain, qui valut à la série de se poursuivre sur huit saisons. Quatre ans plus tard, ce fut au tour de Patrick Jane – un héros à l'intuition tout aussi étonnante – d'apparaître dans la série *The Mentalist* (CBS, 2008- ), qui en est à sa sixième saison et est encore programmée aujourd'hui. Quelques mois après, c'était la série *Lie to Me* (FOX, 2009-11) qui lui emboîtait le pas, avec un concept très proche mais encore plus explicite : ce héros peut savoir si vous mentez rien qu'en vous regardant. Ce fut ensuite au tour de la série anglaise *Sherlock* (BBC, 2010- ), puis de son pendant américain *Elementary* (CBS, 2012- ), de captiver les audiences avec de nouvelles aventures inspirées du détective centenaire, Sherlock Holmes. Enfin, Rustin Cohle, dans la première saison de *True Detective* (HBO, 2014-), est une variante plus sombre et moins directement inspirée du personnage narcissique et haut en couleur des romans. La succession de ces adaptations à l'écran, qui reconnaissent plus ou moins leur parenté avec Sherlock Holmes, est assez remarquable pour nécessiter un éclaircissement. Il s'agit de comprendre pourquoi cette figure d'un autre siècle envahit notre quotidien, ce qu'elle donne réellement à voir au spectateur contemporain, et pourquoi les séries sont le support privilégié de ces héros que l'on pourrait appeler des « lecteurs », en ce qu'ils « lisent » leur entourage comme un livre ouvert.

## 1. Ce que ces séries retiennent de Sherlock Holmes

La multiplication des séries inspirées du célèbre détective Sherlock Holmes est remarquable en soi, mais ce qui l'est plus encore est ce que ces séries retiennent du personnage d'Arthur Conan Doyle. Pour des raisons que l'on pourrait penser budgétaires, toutes ces séries présentent une modernisation, parfois extrême, du personnage. Le Sherlock de la série éponyme, écrite par Steven Moffat et Mark Gatiss, utilise le téléphone et les réseaux sociaux en permanence, tandis que son acolyte Watson retranscrit leurs aventures sur son blog ; le Docteur Lightman, dans *Lie to Me*, jouit avec son entreprise d'un complexe architectural tout de verre et de métal ; Docteur House est à la pointe de la médecine moderne. Cette modernisation indique que ce n'est pas l'univers de Sherlock Holmes dans son ensemble qui intéresse le public et les créateurs – hormis *Sherlock* et *Elementary*, aucune de ces séries ne donne d'ailleurs de référence directe à son héros – mais le personnage lui-même et son « super-pouvoir », qui peut être nommé ainsi puisque son intuition est tout à fait surhumaine.

Ce qui fait le point commun des héros de ces séries est leur capacité presque sur-naturelle, donc, à « lire » ceux qui les entourent, c'est-à-dire à tirer de signes extérieurs (ces signes formant un langage) un sens intérieur. Ce pouvoir de relier le signe et le sens est typiquement celui de la lecture. Dans *Sherlock*, cette lecture est rendue évidente par le fait que ce que Holmes découvre est justement écrit à l'écran, comme traduit d'une langue étrangère, pour le spectateur (voir figures 1 et 2).



Fig. 1 : *Sherlock*



Fig. 2 : *Sherlock*

C'est aussi le cas dans le générique de *Lie to Me* (voir figures 3 et 4).



Fig. 3 : *Lie to Me*

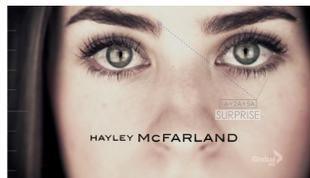


Fig. 4 : *Lie to Me*

Comme l'indiquent d'ailleurs ces illustrations, ce sont les gens, particulièrement, qui intéressent ces héros. Tandis que les personnages de séries policières *stricto sensu* se concentrent davantage sur des « traces » et des indices matériels – balistiques, chimiques, physiques – ceux de ces adaptations de Sherlock sont plutôt *profilers* et comportementalistes, au point d'en être devins. Aucun d'eux n'est d'ailleurs « policier » à proprement parler mais ils sont, fidèlement à l'œuvre originale, des consultants de la police ou, dans le cas du Docteur House, médecins. Même les personnages de *True Detective* ne font partie de la police que durant la moitié de la saison.

Là où les méthodes de ces consultants s'approchent du pouvoir magique et s'éloignent justement de celles de leurs homologues policiers – auxquels ils n'ont de cesse de prouver leur supériorité – c'est dans l'instantanéité absolue de leurs déductions. Un seul regard permet à Cal Lightman de savoir si une personne ment, est en colère ou a peur. Il faut quatre minutes en temps réel à Patrick Jane, dans *The Mentalist*, pour dévoiler le rapport incestueux instauré par un père avec sa fille en interrogeant simplement la mère, dès le début de l'épisode pilote. Les marques d'impatience de Sherlock envers ses collègues sont à la mesure de sa propre célérité. Rustin Cohle dans *True Detective* assure à des enquêteurs :

COHLE. I've never been in a room with a suspect for more than ten minutes without knowing whether or not he did it<sup>1</sup>. (1.3).

C'est pourquoi, par ailleurs, ces personnages ont un débit de parole extrêmement rapide, qui donne un aspect vertigineux à la moindre de leurs découvertes. Ce n'est pas le cas de Rustin Cohle dans *True Detective*, qui, contrairement à ces autres héros, est touché, personnellement et jusque dans son intégrité physique, par l'enquête qu'il mène, et ne peut se permettre ce décalage presque comique entre la rapidité de son discours et la lourdeur dramatique des scènes. Mais, si son discours reste lent, il est dense et n'en reflète pas moins la rapidité de ses déductions.

Le travail qu'opèrent ces personnages dans leur lecture n'est pas un travail de synthèse ou d'analyse, qui consisterait à construire ou à défaire des réseaux de sens à partir des signes découverts (qui sont en l'occurrence des « indices »), mais un pouvoir immédiat que l'on pourrait assimiler à la métonymie. Pour Cal Lightman, dans *Lie to Me*, le coin droit relevé de la lèvre de son interlocuteur n'est pas un indice de mépris : il *signifie* « mépris » ; au point que, très vite, il ne lui est même plus nécessaire d'indiquer ce qui l'amène à telle ou telle déduction. Il se contente de regarder la personne, avec justement les

---

<sup>1</sup> « Je n'ai jamais passé plus de dix minutes dans une pièce avec un suspect sans savoir s'il était coupable ou non. » (ma traduction pour les citations)

yeux à demi plissés de celui qui se concentre sur un texte difficile, et de dire ce qu'il voit. Comme cela est propre à la métonymie, il remplace un élément par un autre, alors qu'ils devraient être juxtaposés, ou reliés entre eux, ici par un lien causal. Car, en effet, comme le montre Antin Fougner Rydning dans son article sur la métonymie conceptuelle, au-delà d'une figure de style, la métonymie est aussi un processus cognitif :

Nous retenons que la métonymie est un processus cognitif par lequel une entité conceptuelle fournit un accès mental à une autre entité conceptuelle. Le principe en œuvre est celui de la contiguïté où un rapport est établi entre deux entités à l'intérieur de ce domaine. La nature de la contiguïté est conceptuelle, car la métonymie fait appel à une représentation mentale où le sujet mobilise ses connaissances extralinguistiques. Si celles-ci font défaut, le mécanisme référentiel ne joue pas. Il s'ensuit qu'en l'absence d'une conceptualisation le message reste lettre morte<sup>2</sup>.

Dans ces séries, en l'absence de conceptualisation, le message, plutôt que de rester lettre morte, évoque un « pouvoir magique » puisque les spectateurs sont mis par le détective dans l'incapacité de mettre en œuvre « le mécanisme référentiel », tant le héros dissimule son chemin déductif. Ce « pouvoir » permet à ces Holmes divers de mettre de côté les médiateurs inutiles de l'intuition, de l'enquête et même du raisonnement, de sorte qu'il ne reste plus pour eux que la nécessité peu contraignante de « lire ». Joan Watson souligne d'ailleurs dans *Elementary* ce travail métonymique lorsqu'elle adresse à Sherlock ce compliment : « It's incredible the way you can *solve* people just by looking at them<sup>3</sup> » (1.1), ce qui paraît en effet l'une des meilleures façons de décrire synthétiquement les méthodes de tous ces héros.

Ainsi, ces détectives, en faisant un lien immédiat entre la cause (interne) et l'effet (externe), créent l'illusion de la transparence, qui est cette possibilité de voir, depuis l'extérieur, ce qui se passe à l'intérieur et qui serait de l'ordre de l'intime. C'est pourquoi l'accent est très souvent mis sur leurs regards, qui se veulent perçants – par quoi on peut entendre qu'ils voient au-delà des apparences. Les photographies promotionnelles ne manquent d'ailleurs pas de mettre en valeur cet aspect de leur héros, au point de faire du portrait de face en plan serré un trope incontournable de ce genre de séries (voir figures 5 à 8).

---

<sup>2</sup> Antin Fougner Rydning, « La métonymie conceptuelle », in *Romansk Forum*, No. 17, 2003, p. 75 [p. 71-85].

<sup>3</sup> « C'est incroyable cette façon que tu as de résoudre les gens, simplement en les regardant. »



Fig. 5 : *Sherlock*



Fig. 6 : *House M.D.*



Fig. 7 : *Lie to Me*



Fig. 8 : *Elementary*

La transparence est l'objectif absolu de ces héros, lorsqu'elle est appliquée aux autres. Eux-mêmes restent opaques, voire absurdes, comme en témoigne l'incompréhension permanente de leurs « Watson » respectifs (Joan, John, John, Gillian, James). Ils sont les seuls êtres pour qui le monde soit transparent et, de fait, ils sont absolument maîtres de cette transparence. C'est pourquoi aucun d'eux n'hésite à mentir, à omettre ou à manipuler. Dans le cas de Cal Lightman, cette manipulation par la transparence est représentée très clairement par ce que les personnages appellent la « *glass box* », la « boîte de verre », qu'un simple interrupteur qu'il est le seul à utiliser permet de rendre transparente ou opaque. C'est donc ici qu'il procède à ses interrogatoires, trompant et dévoilant tour à tour, cachant et donnant à voir. Le fait que les salles d'interrogatoires soient équipées de miroirs sans tain n'a jamais manqué d'alimenter l'imaginaire des cinéastes et les scènes de jeux de regards ; cependant, cette fois, le héros est entièrement, et activement, maître de ce qu'il montre ou dissimule, comme dans cette scène de *Lie to Me* (2.16 : voir figures 9 et 10).



Fig. 9 : *Lie to Me*



Fig. 10 : *Lie to Me*

Le nom même de Lightman est un indice évident que le personnage est celui qui fait la lumière. De même, dans la série *Sherlock*, la fenêtre est un élément extrêmement récurrent, depuis l'épisode pilote où Watson sauve Sherlock en tirant à travers deux fenêtres en vis-à-vis, jusqu'à la re-fenestration de Sherlock dans le premier épisode de la saison 3, en passant par les multiples indices que Sherlock récolte en regardant à travers des vitrines et des fenêtres : la vitre est, pour le personnage, une nouvelle forme de miroir sans tain, qui le dissimule et lui montre ce qu'il veut voir (voir figures 11 et 12).



Fig. 11 : *Sherlock*



Fig. 12 : *Sherlock*

Au-delà de ces représentations symboliques à l'écran, il y a, dans chacune de ces séries, une glorification sans équivoque de la transparence, qui dépasse le cadre de la série policière classique, où le policier recherche une vérité particulière, c'est-à-dire un coupable. Ici, la recherche de la vérité s'étend aux personnes qui entourent le personnage principal et à tous ceux qui croisent son chemin : il ne s'agit plus de résoudre une enquête mais de résoudre le monde dans une pan-connaissance ; le personnage devient « omniscient » et s'approche en cela d'une figure de « l'œil de Dieu ».

## 2. Du « petit génie » des années 1990 au « lecteur de signes »

Georg Lukács<sup>4</sup> et Lucien Goldmann<sup>5</sup> supposaient, comme le rapportent Glaudes et Reuter, que :

Le héros, parce qu'il est constitué en référence à l'idéologie dominante, est la figure à partir de laquelle s'organisent dans le texte les oppositions de valeurs les plus significatives<sup>6</sup>.

Il est évident qu'il y a des oppositions de valeurs dans ces séries et, plus particulièrement, dans ces personnages (celle de la transparence et de l'opacité, celle de la vérité et du mensonge et, corrélatif immédiat, celle de la connaissance et de l'ignorance), lesquelles s'avèrent en effet très significatives. Le renouveau des personnages inspirés de Sherlock Holmes est propre à ces dix dernières années et ces oppositions de valeurs sont particulièrement abordées dans les séries télévisées : s'il y a bien eu des adaptations de Sherlock Holmes au cinéma ces derniers temps (réalisées par Guy Ritchie), elles se penchent à l'inverse bien plus sur l'univers du personnage – rendu sans mal vaguement rétro-futuriste – que sur son pouvoir de « lecteur », et Sherlock y est un homme d'action plutôt qu'un intellectuel. De fait, la nature de ces personnages de séries est révélatrice en ce qu'elle est représentative de notre époque et prend place au cœur du dispositif sériel.

En effet, la série, parce qu'elle utilise comme support la télévision, objet populaire s'il en est, et Internet (par le biais du *streaming*, du téléchargement, de la *Video on Demand*, etc.), plus populaire encore actuellement, présente des héros particulièrement constitués « en référence à l'idéologie dominante », et porte donc en elle des oppositions de valeurs d'autant plus significatives. Ainsi, le héros, au cours de l'histoire des séries télévisées, ne cesse de subir des transformations au gré des tendances. Mais celles qui nous intéressent ici ont commencé dans les années 1990, avec une vague importante de héros surdoués dont le quotient intellectuel était vanté plusieurs fois par saison : dès 1989, Sam Beckett dans *Quantum Leap* (NBC, 1989-93) et, à partir de 1996, *The Pretender* (NBC, 1996-2000), ou encore à travers les débats sans fin que peuvent avoir les personnages de *The West Wing* (NBC, 1999-2006) sur leur intelligence respective. Dans un autre registre, même Dewie, le frère de Malcolm dans la série éponyme (FOX, 2000-06), est un surdoué dont le génie est utilisé certes à des fins humoristiques, mais de façon récurrente. Cette multiplication de personnages brillants entraîne d'ailleurs ce que Carole Desbarats, dans son cours sur *The West Wing* pour le Forum des images<sup>7</sup>, appelait

<sup>4</sup> Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Bibliothèque Médiations, Paris, Denoël, 1920.

<sup>5</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Idées, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>6</sup> Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage*, Que sais-je ? , Paris, PUF, 1998, p. 106.

<sup>7</sup> <http://collections.forumdesimages.fr/CogniTellUI/faces/details.xhtml?id=VDP40451>, lien consulté le 10 mars 2014.

« l'érotisation de l'intelligence », laquelle est d'ailleurs confirmée par un personnage de *Sherlock*, Miss Adler, lorsqu'elle déclare au détective : « Brainy is the new sexy<sup>8</sup> » (2.1). Or, s'il y a une multiplication de ces héros intelligents d'une part, et si cette intelligence est érotisée d'autre part, c'est qu'elle se révèle être une forme de puissance.

Cette nouvelle forme de puissance est due, en effet, à une transformation de la façon de voir le monde et d'appréhender les rapports de forces et les conflits (qui sont à l'origine de tout récit, du moins dans une logique structuraliste), glissant de critères quantitatifs vers des critères qualitatifs dans la mesure de la force, notamment militaire, depuis la guerre du Viet Nam et la prise de conscience du danger atomique<sup>9</sup>. Dans un monde ainsi transformé dans son système de valeurs, l'information et le savoir deviennent les deux piliers majeurs de la puissance et, de fait, l'homme intelligent – à proprement parler qui peut « *inter ligere* », c'est-à-dire « lier les choses entre elles » – est celui qui détient le pouvoir<sup>10</sup>. Le pouvoir du scientifique et, d'une autre façon, celui du diplomate, transcendent donc celui du général d'armée. C'est ainsi qu'à partir de la fin de la guerre froide, une génération de héros incarne ce tout nouveau « pouvoir ». À la même époque, l'apparition de l'ordinateur personnel faisait pressentir les possibilités infinies de la « puissance de calcul ». Par conséquent, dès les années 1990, le héros devait avoir des capacités de calcul hors-normes pour faire valoir sa légitimité à l'attribut de « héros ». Dans les années 2000, les capacités intellectuelles de ces héros ne sont toujours pas remises en cause. D'ailleurs, toutes les séries inspirées de Sherlock Holmes précédemment citées soulignent l'intelligence hors-norme de leur personnage. Celle-ci est pour autant moins calculée sur des systèmes de valeurs pré-établis qu'elle ne l'était auparavant : Sam

---

<sup>8</sup> « Maintenant, être intello, c'est être sexy. »

<sup>9</sup> Jusque dans les années 1970, il était question dans l'armée essentiellement de quantités d'armes, d'équilibre de forces, d'arsenaux militaires, de nombre de combattants, etc. À partir du milieu des années 1970, la fin de la guerre du Viet Nam et la dissolution progressive de la guerre froide font apparaître de nouveaux critères de puissance : les États-Unis se retirent en boitant d'une guerre qui, selon des logiques quantitatives pures, aurait dû en faire des vainqueurs et, par ailleurs, la bombe atomique a entièrement changé la donne stratégique entre les deux « grandes puissances » : à la fois unique, et totale. Elle impliquait donc des stratégies évoluées telles que celle d'une force nucléaire qui serait dite de « dissuasion », fondée sur l'idée que l'équilibre des puissances serait le meilleur vecteur de la paix. Comme l'indique justement Dominique Pignon, « brutalement, avec l'invention de la bombe A, le dispositif militaire traditionnel, issu de la révolution industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle, voyait apparaître en son sein une arme qui, par la rupture dimensionnelle qu'elle introduisait, rendait caduques les organisations construites autour des puissances de feu – artillerie, aviation – mises en jeu par la physique classique. » Dominique Pignon, « La guerre-monde », in *Communications*, No. 42, 1985, p. 90 [p. 87-102].

<sup>10</sup> On en trouve encore l'indice dans l'article de Dominique Pignon : « La sortie hors du champ de l'échelle humaine, hors de la perception immédiate, oblige au détour de la formalisation et de la simulation. La guerre nucléaire ne s'exprime plus que dans un langage codé inaccessible au non-spécialiste. » *Ibid.*, p. 94.

Beckett, dans *Quantum Leap*, possède sept doctorats très variés (musique, médecine, physique quantique, archéologie, langues anciennes, chimie et astronomie) et un prix Nobel en physique quantique ; il a un quotient intellectuel de 267 et parle six langues (anglais, espagnol, français, russe, allemand et japonais). Il a obtenu son diplôme de fin d'études secondaires à l'âge de 16 ans et suivi quatre années d'études au MIT en seulement deux ans : son intelligence est rendue tout à fait quantifiable. *A contrario*, rien n'indique précisément le niveau intellectuel des personnages plus récents de *Lie to Me* ou même de *House M.D.*, quoique leur niveau d'étude et leur niveau de langue laissent entendre une culture certaine et les présentent comme des hommes cérébraux. Mais, aujourd'hui, ces personnages prouvent leur intelligence dans un cadre plus flottant, à l'image des ordinateurs qui, de calculatrices géantes, se sont transformés en réservoirs inépuisables de connaissance, de savoir, de débat et de communication. Cependant, à mesure que l'intelligence des personnages devenait plus diffuse et moins quantifiable, ils devenaient aussi moins psychologues et moins humains. Sam Beckett dans *Code Quantum* et Jarod dans *The Pretender* ont tous deux des capacités d'empathie et de psychologie hors du commun, qui sont une façon de pousser à l'extrême le concept même de ces séries : la rencontre entre la sensibilité la plus parfaite et la plus exacerbée, et l'intellect le plus mathématique et mécanique, dans une forme de sur-homme dont le quotient intellectuel répond au quotient émotionnel. Aujourd'hui, l'accent est mis sur l'intelligence des héros, mais sous une forme toute différente. Ce sont particulièrement Internet et les réseaux sociaux qui ont permis la transition des personnages des années 1990 à ceux des années 2000. En effet, pour une génération dont les connaissances sont à portée d'un clic, la supériorité ne peut plus se trouver seulement dans une intelligence faite de connaissance et de savoir, mais dans une forme de perspicacité.

Comme l'indique Michel Serres :

De notre tête osseuse et neuronale, notre tête intelligente sortit. Entre nos mains, la boîte-ordinateur contient et fait fonctionner, en effet, ce que nous appelions jadis nos « facultés » : une mémoire, plus puissante mille fois que la nôtre ; une imagination garnie d'icônes par millions ; une raison aussi, puisque autant de logiciels peuvent résoudre cent problèmes que nous n'eussions pas résolus seuls. Notre tête est jetée devant nous, en cette boîte cognitive objectivée<sup>11</sup>.

Parce qu'il n'est plus besoin d'avoir les sept doctorats de Sam Beckett pour accéder à ce qu'il sait et plus encore, les « lecteurs de signes » ont fait leur apparition. Le pouvoir de ces génies n'est plus tant dans leur esprit mais à l'extérieur d'eux : le monde est leur ordinateur. Comme dans cette image de « tête intelligente » sortie de notre « tête

---

<sup>11</sup> Michel Serres, *Petite Poucette*, Manifestes, Paris, Editions le Pommier, 2012, p. 28.

osseuse, » même ce qui leur est le plus intime, leur mémoire, est projeté hors d'eux par l'utilisation de la méthode des *loci*<sup>12</sup>, appelée aussi « méthode des lieux », qui consiste pour eux en une mise en scène physique de leurs souvenirs. Sherlock l'utilise de nombreuses fois en l'illustrant par la représentation d'un « *memory palace*<sup>13</sup> » dans la série anglaise. Il se réfugie d'ailleurs dans ce palais lorsqu'il se trouve à l'article de la mort (3.3), chaque pièce représentant une partie de ses souvenirs, dans lesquels il puisera la force et la volonté de revenir parmi les vivants. Sherlock Holmes, dans *Elementary*, en fait une utilisation un peu moins visuelle (1.8) : alors qu'il découvre une citation utilisée par un potentiel criminel et qu'il cherche à se souvenir de la dernière fois qu'il l'a entendue, il s'écrie « I know where I was when I heard it<sup>14</sup> » et se rue physiquement à l'endroit en question, avant d'essayer de reformer en pensée la disposition exacte de la pièce lorsqu'il y a entendu la citation. Patrick Jane, dans *The Mentalist* (1.6), explique quant à lui qu'il mémorise les cartes au poker en associant chacune d'elles à un personnage, et chaque position du paquet à une pièce de son « *memory palace* », encore une fois.

Aussi, tout porte à penser que, comme n'importe quel individu devant son ordinateur, ces héros ne savent pas, en tant que tel : ils lisent. Que l'ordinateur ne serve pas de transition à leur lecture n'est en soi qu'un détail et, d'ailleurs, les concepteurs des futures « *Google glasses* », véritables lunettes-ordinateur, prouvent que le fantasme d'abandonner cet objet de transition au profit d'une lecture « au bout du regard » et non plus « au bout des doigts » n'appartient pas qu'aux créateurs de séries. Mais, comme nous l'avons constaté, leur lecture ne s'intéresse pas à toutes choses sans discernement : elle porte particulièrement attention aux personnes. Nullement étonnant que, dans *House M.D.*, ce héros soit transposé dans le monde hospitalier où les enquêtes matérielles sont largement moins déterminantes que celles qui concernent l'individu lui-même. Or, « l'opposition de valeurs » la plus médiatisée de nos jours, à l'échelle de la personne, est celle qui concerne le rapport de l'individu à son intimité, c'est-à-dire la frontière, difficile à tracer aujourd'hui, entre le public et le privé. Cette opposition de valeurs confronte donc d'une part la tentation individuelle et instinctive de rendre l'intime public, d'autre part le besoin culturel et moral de garder l'intime privé. La force de cette confrontation est que, dans un sens comme dans l'autre, le « secret » devient la véritable richesse de ce siècle.

---

<sup>12</sup> Méthode mnémotechnique consistant à associer à des lieux connus des éléments que l'on veut mémoriser. Elle est utilisée depuis l'Antiquité, d'après l'étude qu'en fait Frances Yates : voir Frances Yates, Danijel Aras et Sreten Maric, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1987.

<sup>13</sup> « Palais de la mémoire. »

<sup>14</sup> « Je sais où j'étais quand je l'ai entendue. »

Facebook, à la suite de MySpace, est devenue la plateforme la plus célèbre et la plus utilisée pour publiciser le privé. Les internautes y partagent leurs photos, leurs pensées ou leurs coups de cœur. Les débats, les appels en justice et les jurisprudences se multiplient pour déterminer si Facebook peut être considéré comme un espace public ou un espace privé<sup>15</sup> et soulignent cet évident changement : il n'y a jamais eu une aussi grande part de nous-mêmes hors de nous<sup>16</sup>. Aussi, même si en soi l'internaute a des capacités de « lecture » des autres proches de ces héros, puisqu'il a accès à toute information au bout de ses doigts, ce n'est pas ce point commun qui fait le succès de ces séries, mais l'idée que le pouvoir de l'un puisse être utilisé sur l'autre : que le spectateur puisse être intimement déchiffré par son héros détective. Le public de ces séries désire moins savoir sur les autres qu'être « su » par les autres. Ce besoin de se laisser lire est d'ailleurs représenté dans *Sherlock* par le comportement d'une jeune femme journaliste qui, dans l'épisode 3 de la saison 2, tente avec succès d'être lue par Holmes en se faisant passer pour une fan (ce qui est un clin d'œil volontaire aux véritables fans du héros de la série) : alors qu'elle semble ressentir un plaisir certain à être déchiffrée par l'enquêteur, ce qui se traduit par des postures de plus en plus langoureuses et sensuelles, le détective reste hautain, terminant sans équivoque sa lecture par « You repel me<sup>17</sup> » (voir figure 13).

---

<sup>15</sup> À l'exemple de l'arrêt du 10 avril 2013 de la Cour de Cassation : [http://www.courdecassation.fr/jurisprudence\\_2/premiere\\_chambre\\_civile\\_568/344\\_10\\_26000.html](http://www.courdecassation.fr/jurisprudence_2/premiere_chambre_civile_568/344_10_26000.html), lien consulté le 15 mars 2014.

<sup>16</sup> « A person's conception of himself or herself can be distinguished by two categories: the "now self," an identity established to others, and the "possible self," an identity unknown to others. [...] Unlike anonymous online environments, nymous settings place more constraints on the freedom of identity claims. However, they provide an ideal environment for the expression of the "hoped-for possible self," a subgroup of the possible-self. This state emphasizes realistic socially desirable identities an individual would like to establish given the right circumstances. » (« La conception qu'une personne a d'elle-même peut être divisée en deux catégories : le « moi actuel », une identité fondée aux yeux des autres, et le « moi possible », une identité inconnue des autres. [...] Contrairement aux sphères anonymes d'Internet, les paramètres nonymes imposent plus de contraintes sur les prétentions à la liberté d'identité. Cependant, ils assurent un environnement propice à l'expression du « moi possible espéré », une sous-catégorie du moi-possible. Cet état met l'accent sur les identités réalistes et socialement souhaitables qu'un individu voudrait établir dans les bonnes circonstances. ») Soraya Mehdizadeh, « Self-Presentation 2.0: Narcissism and Self-Esteem on Facebook », *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, Vol. 13, No. 4, 2010, p. 358 [p. 357-364].

Or, parce que l'internaute a une maîtrise apparente de ce qu'il laisse voir aux autres, il est en même temps grisé par l'assurance d'une attention constante et ce qu'elle apporte à son estime personnelle, comme l'indique d'ailleurs cet article sur le narcissisme et l'estime de soi sur Facebook.

<sup>17</sup> « Vous me répugnez. »



Fig. 13 : *Sherlock*

Sherlock insiste donc sur un rapport de domination entre celui qui « lit » et celui qui est « lu », puisqu'il ne se considère pas même dans l'obligation de respecter cette fan. Il continue d'y avoir une érotisation de l'intelligence du détective mais elle passe cette fois entièrement par ce rapport de domination. C'est aussi tout à fait le cas de l'épisode de *Sherlock* mettant en scène Irène Adler (2.1), dominatrice qui démontre clairement son pouvoir sur Holmes en lui rendant toute lecture impossible dès le début de l'épisode (puisque'elle est nue, telle une feuille blanche). L'envie qu'a la journaliste d'être lue est condamnée comme étant une forme d'asservissement, tandis que le désir qu'a Irène Adler d'être illisible est promu au rang de force de domination. L'équilibre de mystère qu'Irène Adler essaie d'entretenir avec Sherlock est cependant fragile : par exemple, Sherlock est capable de deviner qu'elle a utilisé ses propres mensurations pour le code de son coffre-fort, mais pas avant qu'Irène Adler n'ait elle-même deviné que Sherlock les avait mesurées du regard...

Si, par ailleurs, la notion de vie privée est défendue bien plus vigoureusement lorsqu'il s'agit de la vente d'informations par Google ou Facebook à des entreprises privées, ou de la surveillance des communications par la NSA, il est intéressant de reconnaître que, pour condamnables ou non que soient ces pratiques, elles n'ont pas d'effet immédiat sur l'utilisateur lambda. Or – le but ici n'est pas de remettre en cause la gravité de ces pratiques – les réactions des internautes et de la population ont été viscérales<sup>18</sup>, au point qu'il est possible d'y lire une fascination intrinsèque : s'il y a une crainte globale d'un monde dans

---

<sup>18</sup> Les articles sur l'affaire Snowden par exemple se sont multipliés, à tel point que Wikipédia propose dans ses sources près de 500 articles de la presse mondiale sur le sujet. Des pétitions ont été créées dans plusieurs pays – dont la France – pour demander au gouvernement d'offrir l'asile politique au célèbre informaticien.

lequel « Big brother is watching you<sup>19</sup> », il est pourtant palpable à travers l'utilisation qui est faite aujourd'hui des réseaux sociaux pour afficher sa vie privée qu'il y a aussi une crainte équivalente d'un monde où « Big Brother is *NOT* watching you<sup>20</sup> ». Cette ambivalence se retrouve dans la caractérisation des détectives de ces séries, dont le travail d'observation est utilisé pour le bien de la communauté mais qui sont en eux-mêmes moralement ambigus : ils sont absolument tous et à leur façon misanthropes, sociopathes, exaspérants voire dangereux. Ils sont d'ailleurs tous à certains moments accusés des horreurs sur lesquelles ils enquêtent, et c'est à chaque fois en raison de leur observation du monde : Sherlock, dans la série éponyme, est accusé d'avoir commis les meurtres qu'il prétendait résoudre afin d'avoir l'admiration de tous chaque fois qu'il viendrait à bout d'une enquête et, lorsque Watson insiste sur le fait que Sherlock avait deviné du premier regard tout ce que son ami cachait sur sa sœur, le détective lui dit tout haut ce que tout le monde pense tout bas : « Nobody could be that clever<sup>21</sup> » (2.3) ; Docteur House est plusieurs fois accusé d'avoir mis en danger la vie de ses patients, notamment lorsqu'il demande à plusieurs reprises à ses collègues d'entrer par effraction chez eux pour observer l'intimité de leur quotidien ; Cal Lightman est soupçonné du meurtre d'un combattant de rue qu'il venait seulement regarder combattre (2.18) ; Rustin Cohle, dans *True Detective*, est le principal suspect de meurtres qu'il ne cesse de dénoncer (saison 1), justement parce qu'il est photographié en train d'observer les scènes de crime. Chacun des soupçons dont ils sont l'objet est une façon de souligner le pouvoir actif de leur regard, de reconnaître qu'un savoir peut être un danger en soi, surtout dans la mesure où ils obtiennent ce savoir sans empathie, sans compassion, et sans aucun lien émotionnel avec les individus qu'ils appréhendent. Ainsi, l'idée d'être observé est parfaitement ambivalente, comme le sont ces personnages et, comme eux, elle se révèle être aussi attirante qu'inquiétante.

### 3. Glorification de la transparence et de la vérité

Pour autant, l'ambiguïté de ces héros n'est pas dans leurs découvertes, mais dans le mystère qu'ils laissent planer sur leur propre personne : ils sont réceptacles, mais ne sont pas distributeurs. C'est ce secret qui les rend suspects. Donc, ce n'est pas la transparence et la vérité dont la moralité est mise en cause, mais l'absence de transparence de ces personnages en particulier. La transparence reste une valeur importante de ces séries et se fonde sur deux postulats

---

<sup>19</sup> « Grand frère te regarde », selon l'expression consacrée par le 1984 de George Orwell.

<sup>20</sup> « Grand frère ne te regarde pas. »

<sup>21</sup> « Personne ne peut être intelligent à ce point. »

majeurs : le premier est que ce qui est secret et dissimulé est toujours la vérité, et le second, que la vérité est toujours bénéfique.

En effet, comme on l'a montré, l'omniscience à proprement parler des héros leur permet de résoudre leurs enquêtes, mais aussi les soucis de leurs acolytes : Sherlock permet à Watson de découvrir, puis d'accepter, la véritable nature de sa femme Mary dans *Sherlock* ; Rustin Cohle, dans *True Detective*, s'il en viendra malgré lui à détruire le couple déjà fragile de Martin Hart, prêche un plus grand respect du mari pour sa femme, dont il perçoit les fêlures ; Patrick Jane, dans *The Mentalist* (2.3), hypnotise sa collègue Teresa Lisbon afin de « lire dans [ses] pensées », selon ses propres termes, et permet de l'innocenter d'un meurtre. Cal Lightman aide quant à lui Gillian à découvrir la vérité sur son petit ami du moment (2.20) en évitant à ce dernier une mort certaine. Ce qui est d'ailleurs très représentatif est que chacun de ces acolytes rejette dans un premier temps l'aide de son « Holmes » (Watson et Gillian se mettent en colère, tandis que Teresa Lisbon résiste à son hypnose, pour revenir ensuite vers Patrick Jane bien plus tard). Toutefois, ils finissent par se rendre, non pas en échange de leur droit à leur propre intimité, mais en échange des connaissances que ces Holmes possèdent. Par exemple, dans l'épisode de *Lie to Me* en question, Gillian est en colère contre Cal Lightman pour avoir espionné son amant Burns et, pourtant, sa colère prend fin lorsqu'elle obtient de Cal cette promesse : « No more secrets<sup>22</sup> ». De fait, alors qu'elle lui demandait un droit à une vie privée et à des secrets, c'est l'inverse qu'elle obtient de lui.

Cette omniscience et la résistance apparente des personnages secondaires à cette omniscience est une façon de créer un lien indéfectible entre le secret et la vérité. C'est-à-dire que les héros n'ont pas particulièrement accès à la vérité par opposition à l'erreur – laquelle a peu d'importance narrative dans ces séries – mais par opposition au mensonge. Ils ne créent pas la transparence dans un univers flou (celui dans lequel nous avançons et qu'il nous est difficile de « définir », littéralement), mais dans un univers de secrets et d'opacité. En somme, ils recherchent la vérité qui a été dérobée, qu'elle soit leur ou non. Lorsque Docteur House répète « Everybody lies<sup>23</sup> », il entend cela comme une provocation à découvrir la vérité derrière les mensonges qui lui sont dits. C'est le cas aussi de Cal Lightman, qui nous met au défi de lui mentir – afin qu'il puisse lui-même faire jour de la vérité – dès le titre de la série : « *Lie to Me*<sup>24</sup> ».

Mais de l'idée que la vérité qu'ils recherchent est toujours cachée à celle que « tout ce qui est caché est la vérité », il n'y a qu'un pas, aisément franchi. Ces Sherlock n'accordent aucune valeur à ce qui

---

<sup>22</sup> « Plus de secrets. »

<sup>23</sup> « Tout le monde ment. »

<sup>24</sup> « Mens-moi. »

se révèle au premier regard et au premier degré : chaque geste, chaque comportement, est interprété comme un masque, la vérité étant toujours dissimulée. Ces héros, en somme, ne trouvent pas la réalité dans ce que les gens font mais dans ce que les gens sont – et qu'ils prétendent être les seuls à pouvoir définir : leur existence à leurs yeux a moins de valeur que leur essence. Dans l'épisode pilote de *Sherlock*, le héros prouve à John Watson que sa douleur à la jambe est psychosomatique. Le fait même de le lui prouver a un effet immédiat sur Watson qui, dès lors, n'a plus besoin de sa canne. Pourtant, rien n'obligeait l'existence de Watson, dans laquelle sa jambe était douloureuse, à se plier à son essence d'homme sain. C'est pourquoi la capacité de Sherlock à soigner par la vérité (ce que le Docteur House fera à sa façon dans chaque épisode puisque ses méthodes médicales sont en tous points des enquêtes sur la vie de ses patients) atteste de la vertu attribuée à la vérité. François Jost compare d'ailleurs le pouvoir de ces héros à un pouvoir d'alchimiste :

Adossée à une théorie que la vérité se cache au plus profond des êtres, la science de ces héros valorise épistémologiquement l'intime, comme les alchimistes le faisaient à leur manière [...] Portées par la soif de connaître du téléspectateur, les séries américaines les plus regardées donnent sur les *terra incognita* d'une intimité conçue à l'image de conceptions préscientifiques de la matière, valorisant tout ce qui est intérieur. De la sorte, en élargissant en apparence le champ du savoir, elles ouvrent en fait celui de la croyance<sup>25</sup>.

Par cette comparaison avec l'alchimie, François Jost commente donc à la fois la dimension magique – qui plonge dans l'intime pour y trouver la vérité comme on plonge dans le plomb pour y trouver l'or – et l'échelle de valeurs – qui donne à l'intime plus de valeur qu'à la surface comme à l'or plus de valeur qu'au plomb.

Il est possible d'aller plus loin en affirmant que, si la vérité se trouve dans l'intime, alors la transparence, qui donne un accès immédiat à la vérité, se trouve dans l'émotion, qui fait la transition du monde extérieur au monde de l'intime, puis celle du monde de l'intime au monde extérieur. Ces personnages atteignent la vérité en faisant ressentir aux autres les événements le plus fortement, et donc le plus violemment possible. Quand Sherlock doit interroger la vieille gardienne de l'internat où deux enfants ont été enlevés (2.3), il hurle « What are you: an idiot, a drunk or a criminal<sup>26</sup>?! », en ôtant à la pauvre femme terrorisée la couverture qui lui avait été donnée du fait de son état de choc. Lorsqu'elle lui explique ce qu'elle sait et le supplie de la croire, il répond simplement qu'il voulait juste qu'elle s'exprime

---

<sup>25</sup> François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 47-49.

<sup>26</sup> « Qu'êtes-vous : une idiote, une ivrogne ou une criminelle ?! »

rapidement. En somme, plus l'émotion de celui qui est interrogé est forte, plus la vérité est accessible immédiatement, c'est-à-dire plus il atteint un état de transparence. De fait, il n'est pas étonnant que l'opacité absolue de ces héros eux-mêmes, le mystère qui les entoure, aille de pair avec toutes les caractéristiques du sociopathe, qui se définit par des dysfonctionnements émotionnels : ils ont à la fois des troubles dans le ressenti des émotions humaines des autres (ils lisent directement en eux la vérité, sans être sensibles aux émotions de ceux qu'ils scrutent) et dans l'expression de leurs propres émotions (ce qui les rend impossibles à lire). La vérité est donc liée à l'émotion, laquelle est elle-même liée à la santé d'esprit. Les différents « Watson » sont représentés comme des personnes saines et équilibrées, qui n'ont justement « rien à cacher », ce qui les place moralement au-dessus de tous les autres personnages, héros ou personnages secondaires. Ils échappent ainsi au « *everybody lies* » du Docteur House.

Ce qui est vrai à l'échelle des individus peut encore une fois être vu à l'échelle des états, et François Jost commente encore :

En débusquant les mensonges, en offrant le spectacle d'une vérité à visage humain, découverte par cette mise en relation de deux subjectivités, les séries américaines apportent une consolation à la perte définitive de la transparence dans nos sociétés démocratiques. Le succès des séries s'explique moins par leur capacité à refléter de façon réaliste notre monde qu'à en fournir une compensation symbolique<sup>27</sup>.

C'est donc aussi bien la transparence des individus qui est louée dans ces différentes séries que, symboliquement, la recherche de la transparence des gouvernements, des sociétés et des états. Car, bien entendu, si l'une existe sans l'autre, un rapport de domination s'instaure alors, rapport anti-démocratique et qui n'est pas sans évoquer 1984 : celui qui est visible est à la merci de celui qui garde les secrets. C'est pourquoi, comme l'indique François Jost, ces personnages, qui entrent dans les pensées des autres sans subir le même traitement, rappellent le mythe de Gygès et celui d'Asmodée : tous deux ont le pouvoir d'observer, l'un par l'invisibilité que lui procure son anneau, l'autre en soulevant les toits, et tous deux représentent le maléfice induit par un tel pouvoir. Pour autant, et comme pour ces séries, la valeur maléfique est attachée entièrement à celui qui regarde sans être vu, mais jamais à l'acte même de lire la vérité. Celle-ci reste entièrement positive. C'est ce qu'exprime Cal Lightman en condamnant systématiquement le mensonge :

CAL LIGHTMAN. In my experience, telling a lie can never be a good thing<sup>28</sup>. (*Lie to Me*, 2.21)

---

<sup>27</sup> Jost, p. 62.

<sup>28</sup> « D'après mon expérience, mentir n'est jamais une bonne chose. »

La série *True Detective* est pourtant moins catégorique quant à la valeur de la vérité. Plutôt que de la discuter d'un point de vue moral, elle choisit d'adopter un point de vue « extra-moral », c'est-à-dire ne tenant pas compte de sa valeur morale. D'ailleurs, le nihilisme de Rustin Cohle n'est pas sans évoquer la philosophie de Nietzsche qui affirmait dans son bien nommé « Vérité et Mensonge au sens extra-moral » :

Dans la mesure où l'individu veut se maintenir face à d'autres individus, il n'utilise l'intellect, dans un état de choses naturel, qu'à des fins de travestissement : or, étant donné que l'homme, à la fois par nécessité et par ennui, veut vivre dans une société et dans un troupeau, il a besoin d'un accord de paix et cherche du moins à faire disparaître de son univers le plus grossier *bellum omnium contra omnes*. Cet accord de paix ressemble à un premier pas dans l'acquisition de notre énigmatique instinct de vérité. Maintenant en effet se trouve fixé cela qui désormais sera de droit « la vérité », c'est-à-dire qu'on invente une désignation constamment valable et obligatoire des choses, et la législation du langage donne aussi les premières lois de la vérité : car le contraste entre vérité et mensonge se produit ici pour la première fois<sup>29</sup>.

Nietzsche représente ici la vérité moins comme un besoin moral que comme une nécessité sociale. C'est avec le même dédain mêlé de désignation que Rustin Cohle considère la vérité « sociale », une vérité qui est un mensonge et qui permet simplement de vivre :

COHLE. This is what I mean when I'm talkin' about time, and death, and futility. There are broader ideas at work, mainly what is owed between us as a society for our mutual illusions<sup>30</sup>.  
(1.3)

Quoique le dégoût de Rustin Cohle, comme celui de Nietzsche à d'autres occasions, soit tourné principalement vers la religion, qui lui paraît être un mensonge confortable, il observe le monde – à l'instar des autres héros présentés plus haut – comme si lui seul avait accès à la vérité ; mais, pour lui, cette vérité conduit naturellement au néant, et à la non-existence. L'un et l'autre sont d'ailleurs prétextes à de nombreux dialogues qui alimentent depuis les recueils de citations de la série, qui fleurissent sur Internet.

---

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », in *Le Livre du philosophe*, Paris, Aubier-Flammarion, Flammarion Bilingue, 1969, p. 2.

<sup>30</sup> « C'est ce que je veux dire quand je parle du temps, de la mort, de futilité. Ça met en œuvre des idées plus larges, principalement ce qui est dû entre nous, en tant que société, pour préserver nos illusions respectives. »

COHLE. You gotta get together and tell yourself stories that violate every law of the universe just to get through the goddamn day? What's that say about your reality<sup>31</sup>? (1.3)

COHLE. People... I have seen the finale of thousands of lives, man. Young, old, each one so sure of their realness. [...] The truth wills out, and everybody sees. Once the strings are cut, all fall down<sup>32</sup>. (1.3)

COHLE. We are things that labor under the illusion of having a self; an accretion of sensory, experience and feeling, programmed with total assurance that we are each somebody, when in fact everybody is nobody<sup>33</sup>. (1.1)

Pour Rustin Cohle, la vérité première nie l'humanité, laquelle elle-même n'existe que dans sa dimension sociale.

Le désir d'être « lus » qu'ont les spectateurs de ces séries possède d'ailleurs une dimension sociale : s'il y est question de notre rapport au privé et, comme nous l'avons montré, de notre rapport à la vérité, ce ne peut être que dans la place que nous avons et souhaitons avoir dans la société ou notre communauté. Les Sherlock sont le fantasme d'une population plongée dans l'anonymat, d'individus conscients de leur insignifiance dans un monde presque intégralement interconnecté. Ces nouvelles lois sociales, sorte de « mondialisation » de la communauté telle qu'elle est commentée par l'article d'Armand Mattelard, « Vers une globalisation ? »<sup>34</sup>, rendent difficile le positionnement des individus dans la société : c'est d'ailleurs ce mal-être de l'anonymat qui caractérise la plupart des « Watson » de ces séries avant qu'ils ne rencontrent le héros. Ils sont solitaires, parfois plongés dans une crise existentielle liée à leur éjection hors du monde qui les définissait : John Watson dans *Sherlock*, très conformément à l'œuvre originale, était médecin militaire en Irak avant d'être réformé pour blessure et Joan Watson dans *Elementary* était chirurgienne avant de provoquer par erreur la mort d'un patient. Dans une scène de l'épisode pilote de *Sherlock*, le frère du héros, Mycroft, montre à John Watson d'où vient réellement son intérêt pour le détective : « You're not haunted by the war, Dr. Watson. You miss it.<sup>35</sup> » Cela pourrait

---

<sup>31</sup> « Vous devez vous rassembler, et vous raconter des histoires qui violent toutes les lois de l'univers, juste pour survivre un jour de plus ? Qu'est-ce que ça dit sur votre réalité ? »

<sup>32</sup> « Les gens... J'ai vu le dernier souffle de milliers de vies, mec. Des jeunes, des vieux, chacun si sûr d'être réel. [...] La vérité finit par se savoir, et tout le monde l'a sous les yeux : une fois qu'on coupe les fils, tout s'effondre. »

<sup>33</sup> « Nous sommes des choses qui nourrissent l'illusion que nous avons un « soi » ; nous sommes un amalgame de sens, d'expérience et de sentiments, programmés pour avoir la certitude absolue que chacun de nous est quelqu'un, alors qu'en réalité tout le monde n'est personne. »

<sup>34</sup> Armand Mattelard, « Vers une globalisation », in *Réseaux*, Vol. 18, No. 100, 2000, p. 81-105.

<sup>35</sup> « Vous n'êtes pas hanté par la guerre, Dr. Watson. Elle vous manque. »

s'entendre comme l'attrait pur et simple de l'adrénaline, mais, un peu plus tôt, Mycroft définit très bien une opposition plus particulière entre la « guerre » et la « normalité » :

MYCROFT. Most people blunder around this city and all they see are streets and shops and cars. When you walk with Sherlock Holmes you see the battlefield<sup>36</sup>. (1.1)

Par ailleurs, ce pouvoir qu'a Sherlock Holmes de sauver les gens du risque de la normalité ne concerne pas uniquement Watson. Si le détective porte son attention sur quelque individu que ce soit, il le sort par là même de son état de décor, de silhouette ou de personnage secondaire et lui donne l'espace d'un instant une narration propre : une caractérisation et un récit. Il les tire donc de l'anonymat pour en faire des personnages. Qu'importe d'ailleurs que l'un ou l'autre Sherlock soit lui-même rebuté par la médiocrité de ceux qui l'entourent : ils sont caractérisés *de facto* par son attention, quelle que soit son opinion à leur égard.

La vérité que découvrent ces Sherlock a pourtant des limites certaines. Pour parvenir à la caractérisation de ceux qui les entourent, par définition, ils peuvent procéder d'une part par identification (à une famille, un groupe, une communauté) et d'autre part par différenciation. En apparence, ces Sherlock donnent à ceux qu'ils observent la possibilité d'une différenciation : les personnages qu'ils lisent sont individualisés grâce à l'addition de leurs caractéristiques. Par exemple, lorsque Sherlock, dans *Elementary*, est à la table d'un restaurant, il confronte instantanément le prix du restaurant dans lequel il se trouve, l'usure du costume du jeune homme assis derrière lui et sa manie de mettre la main sur la pochette de sa veste – comme pour vérifier que quelque chose de précieux y est encore – et en conclut que le garçon s'apprête à demander la jeune fille en face de lui en mariage (1.4). Ces héros donnent ainsi l'illusion de comprendre l'individu dans son ensemble, et en tant qu'individu.

Cependant, pour lire les personnages qui les entourent, ces Sherlock utilisent en réalité des « types », et donc une identification des suspects, ou des autres personnages qu'ils lisent, à certaines catégories sociales, professionnelles ou culturelles. Le jeune homme au restaurant dans *Elementary*, pour reprendre cet exemple, correspond exactement au type d'une classe socio-professionnelle peu aisée (un seul costume, usé par les lavages à sec successifs), tandis que le prix exorbitant du restaurant laisse entendre qu'il s'y rend pour une occasion très particulière. Cette identification des individus à un type

---

<sup>36</sup> « La plupart des gens errent dans cette ville et tout ce qu'ils voient, ce sont des rues, des boutiques et des voitures. Quand on marche avec Sherlock Holmes, on voit le champ de bataille. »

est particulièrement évidente dans *Sherlock*<sup>37</sup>, lorsque le héros innocent un homme suspecté d'un crime en expliquant tout simplement que ce n'est pas son genre :

SHERLOCK. Did you see him? Morbidly obese, the undisguised halitosis of a single man living on his own, the right sleeve of an internet porn addict, the breathing pattern of an untreated heart condition. Low self-esteem, tiny IQ and a limited life expectancy and you think he's an audacious criminal mastermind<sup>38</sup> ? (2.1)

Ce discours détermine le caractère de la personne en fonction de son apparence au travers de constructions sociales pré-définies. On en retrouvera d'ailleurs la substance dans un dialogue entre Martin Hart et Rustin Cohle à propos d'une assemblée réunie autour d'un prêcheur :

COHLE. What do you think the average IQ of this group is, huh?  
HART. Can you see Texas up there on your high horse? What do you know about these people?  
COHLE. Just observation and deduction. I see a propensity for obesity. Poverty. A yen for fairy tales. Folks puttin' what few bucks they do have into a little wicker basket being passed around. I think it's safe to say nobody here's gonna be splitting the atom, Marty<sup>39</sup>. (1.3)

Or, la capacité des Sherlock Holmes à passer sans transition du type à l'individu est à mettre en relation avec sa capacité métonymique de relier l'indice au sens : par le même acte de lecture, le pouvoir de ces Sherlock s'étend donc du signe à l'intime, de l'intime à une forme de vérité, et de cette vérité à l'individualité.

Ces personnages qui commentent, critiquent et définissent l'image, dont tout le pouvoir réside dans les yeux (et l'intellect), ont très justement leur place dans les séries télévisées, qui sont aujourd'hui le principal vecteur d'éducation du public à l'image : elles sont plus populaires que le cinéma, et comportent aussi une plus grande

---

<sup>37</sup> Pour plus de détails sur l'utilisation qui est faite des types dans *Sherlock*, et sur les limites de cette démarche, consulter l'essai d'Anne Kustritz et de Mélanie E.S. Kohnen, « Decoding the Industrial and Digital City: Visions of Security in Holmes' and Sherlock's London », in *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*, Jefferson, MacFarland, 2012, p. 85-102.

<sup>38</sup> « Est-ce que vous l'avez regardé ? Obésité morbide, mauvaise haleine de célibataire vivant seul, manche droite typique d'un acro au porno sur Internet, respiration d'une personne atteinte d'une maladie cardiaque non traitée, peu d'amour-propre, QI médiocre et espérance de vie limitée ; et vous pensez que c'est un audacieux génie du crime ? »

<sup>39</sup> COHLE. Tu penses que le Q.I. de ce groupe est de combien ?

HART. Tu peux voir le Texas, de là-haut, monté sur ton grand cheval ? Qu'est-ce que tu sais de ces gens ?

COHLE. Observation et déduction, c'est tout. Je vois une propension à l'obésité. De la pauvreté. Une envie de conte de fées. Des gens mettant le peu d'argent qu'ils ont dans un petit panier en osier qu'ils se font passer. Je pense qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que personne ici ne va diviser l'atome, Marty.

dimension sociale. François Jost décrivait ainsi la réalité des spectateurs de séries :

Ce mode d'appréhension de la réalité s'adresse évidemment aux « enfants de la télévision » pour qui le monde existe d'abord par la médiatisation et, particulièrement, celle de l'écran d'ordinateur. [...] Dans le monde des séries, la vérité surgit toujours des images : images de l'actualité que déverse la télévision ou images indices qui confondent les coupables<sup>40</sup>.

C'est en effet *par* l'image et *à propos* d'elle que les séries – qui, à l'instar du cinéma, sont de plus en plus métafictionnelles – traitent les questions de l'intimité, de la vérité et de l'individualité qui, à l'époque des réseaux sociaux, sont des concepts en transformation.

À travers des personnages dont le don quasiment magique fait fi des frontières entre les unes et les autres – l'intimité devenant une fenêtre vers la vérité, la vérité une façon pour l'individu de se définir, et le tout étant découvert par la fameuse loupe de Sherlock Holmes : son intelligence –, ces séries offrent la possibilité cathartique pour les spectateurs de sortir de la pénombre, de toutes les pénombres, qu'elles soient liées à l'ignorance, au mensonge ou à l'anonymat.

### Bibliographie

FOUGNER RYDNING Antin, « La métonymie conceptuelle », *Romansk Forum*, No.17, 2003, p. 71-85.

GLAUDES Pierre, Yves REUTER, *Le Personnage*, Paris, PUF, 1998.

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

KUSTRITZ Anne, Mélanie E.S. KOHNEN, « Decoding the Industrial and Digital City: Visions of Security in Holmes' and Sherlock's London », *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*, Jefferson, MacFarland, 2012, p. 85-102.

LUCKACS Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1920.

MARKUS Hazel, Paula NURIUS, « Possible selves », *American Psychologist*, No. 41, 1986, p. 954-969.

---

<sup>40</sup> Jost, p. 15-16.

MATTELARD Armand, « Vers une globalisation », *Réseaux*, Vol. 18, No. 100, 2000, p. 81-105.

MEHDIZADEH Soraya, « Self-Presentation 2.0: Narcissism and Self-Esteem on Facebook », *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, Vol. 13, No. 4, 2010, p. 357-364.

NIETZSCHE Friedrich, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », *Le Livre du philosophe*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969. Traduction par Angèle K. Marietti.

PIGNON Dominique, « La guerre-monde », *Communications*, No. 42, 1985, p. 87-102.

SERRES Michel, *Petite Poucette*, Paris, Éditions le Pommier, 2012.

YATES Frances, Danijel ARAS, Sreten MARIC, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987.

-----  
**L'auteur**

**Marie Maillos** est actuellement doctorante contractuelle au Laboratoire d'Analyse et de Recherche en Audiovisuel (LARA) à l'université de Toulouse. Ses recherches portent sur les *showrunners* et leurs personnages de séries télévisées. Elle a auparavant étudié l'écriture de scénario à New York (School of Visual Arts – SVA) et en France (École Supérieure d'Audio-Visuel – ESAV).